

# Para notar a ausência de um desconhecido

Blogs e a validação do discurso do autor

Francisco Slade

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social. Realizada com o auxílio financeiro da CAPES.

Orientadora: Nízia Villaça

Linha de pesquisa: Tecnologias da Comunicação e Estéticas.

Rio de Janeiro, março de 2007.

302.2  
S631p

Slade, Francisco.

Para notar a ausência de um desconhecido – blogs e a validação do discurso do autor / Francisco Slade / RJ: Escola de Comunicação. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007

xiv, 176 f. : il.; 30 cm.

Orientadora: Nízia Maria Villaça.

Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura

Bibliografia: f. 176-181.

1. Comunicação. 2. Autor. 3. Literatura. 4. Blogs.  
5. Validação. 6. Discurso. I. Villaça, Nízia Maria.  
II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de  
Comunicação. III. Título.

# Para notar a ausência de um desconhecido

Blogs e a validação do discurso do autor

Francisco Slade

Orientadora: Nízia Villaça

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Aprovada por:

---

Professora Doutora Nízia Villaça (orientadora)  
Escola de Comunicação / UFRJ

---

Professora Doutora Ieda Tucherman  
Escola de Comunicação / UFRJ

---

Professor Doutor Erick Felinto  
Faculdade de Comunicação Social / UERJ

*Dedico essa dissertação àqueles que nela encontrarem valor.*

## **Agradecimentos:**

Agradeço a todos os professores e pesquisadores com os quais tive contato durante o curso e principalmente à minha orientadora, Nízia Villaça – sobretudo pela paciência –, e aos demais membros da banca de avaliação, Ieda Tucherman e Erick Felinto, pela atenção e pelas ótimas aulas.

Agradeço à Ligia, à Anita, à Angela, ao Marco, ao Cesar, à Isadora, ao Tomás e à Thiare – pessoas muito importantes pra mim e sem as quais, não só esse estudo mas minha vida seriam impossíveis.

E, muito importante, agradeço à ECO e à CAPES, por terem possibilitado essa pesquisa.

SLADE, Francisco. **Para notar a ausência de um desconhecido – Blogs e a validação do discurso do autor.** Rio de Janeiro, 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Esta pesquisa investiga o processo de validação do discurso do autor literário num momento em que a internet passa a ser suporte para a literatura, em especial através dos blogs. A necessidade de validação do discurso tem influência sobre o escritor e sobre o que ele produz, em suporte impresso ou virtual. A publicação é uma necessidade ritual para o ofício de escritor. O blog oferece a possibilidade de exposição, narração e público. A narrativa pessoal na internet relata o cotidiano, confunde sujeito e objeto e tem a forma influenciada pelo suporte tecnológico. Os blogs são bancos de afetos. O autor não é aquele que cria, mas aquele que alcançou um posto. O “verdadeiro” literário é determinado pela chancela da publicação. A partir da década de 1980, o mercado tornou-se o valor decisivo para a publicação. O mercado não inova; o ofício literário se insere na lógica do mercado do esperado, obstáculo ao aparecimento do novo. A validação sugerida pela publicação torna-se necessidade e anseio do escritor e o mecanismo começa a agir por meio do próprio autor; auto-censura. O *reality-show* é uma metáfora do mundo hoje. O indivíduo vulgar ascende ao posto de modelo e de centro de interesse do poder e do discurso. O autor precisa da obra como índice da performance que lhe faz artista; ter uma obra é mais importante do que a obra. O autor observa-se observando, num *loop* infinito cuja pulsão original é apenas o ato da autonarração; em geral, nos blogs essa já é uma realidade estabelecida. Esse processo é resultado das ações do tédio, do narcisismo, da busca de uma identidade, da relação consumo/obsolescência instantâneos, da autoinvenção retroativa, da necessidade de singularização em meio à massificação e da *reality-forma*. Isso pode ser observado no produto literário dos novíssimos escritores brasileiros, principalmente os criados na rede. Há excesso de referências à vida cotidiana e à persona do autor. A obra literária passa a ser apenas o veículo para o posto de escritor.

Palavras-chave: comunicação, autor, literatura, blogs, validação.

Rio de Janeiro

Março, 2007.

SLADE, Francisco. **In order to miss a stranger**. Rio de Janeiro, 2007.

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) — Escola de Comunicação,  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

This research intends to analyze the process of validation to which the literary author's discourse is submitted now that the internet becomes a platform for literature, especially through weblogs. The need for validation of the author's discourse has impact on him and on his work, either on virtual or printed support. Publishing is a ritual need for the writer's office. Blogs offer the possibility of showing, telling and being read. Personal narration on the internet relates everyday events, confounds subject and object and has its form influenced by technological support. Blogs are reserves of affects. The author is not the one who creates, but the one who has achieved a certain position. The literary "true" is determined by publication. Since the 1980's, market has become the crucial condition for publishing. Market doesn't bring the *new*; writing as an office is inserted in the logic of the "market of the expected", which is an obstacle for the appearing of the *new*. Validation suggested by publishing becomes a necessity and a longing of the writer and this process starts to function through the author himself; self-censorship. The reality-show is a metaphor of the world today. Regular individuals achieve the position of models and the center of interest of power and discourse. The author needs his work as an index of the performance that makes him an artist; having a work is more important than the work itself. The author observes himself observing, in a infinite loop which has the act of self-narrating as its original pulsion; in general, this is already an established reality on blogs. This process is a result of actions of boredom and narcissism, a quest for identity, the relation between immediate consume and obsolescence, retroactive self-invention, need of "singularization" among massification and the reality-form. It is possible to observe this on the literary work of the new brazilian writers, especially those who were born in the internet. There are excessive allusions to everyday life and to the author's persona. The literary work becomes only the means to achieve the position of writer.

Keywords: communication, author, literature, blogs, validation.

Rio de Janeiro

March, 2007.

**Introdução** ..... 9

**Capítulo 1: Máquinas de ver que produzem modos de ser**

- 1.1. *Homo aequalis* ..... 17
- 1.2. Identidade e presença ..... 27
- 1.3. Um breve olhar sobre a interatividade ..... 32
- 1.4. *Mimesis* e simulacros ..... 37
- 1.5. Narcisismo e tédio: sem patético nem abismo ..... 40
- 1.6. Dor como distinção ..... 44
- 1.7. Seduzidos por si mesmos ..... 51
- 1.8. Presença, afeição e ligações ..... 58
- 1.9. Reflexos ..... 63

**Capítulo 2: A fábrica**

- 2.1. Purgatório ..... 71
- 2.2. Esfinge ..... 73
- 2.3. Disciplina e monstros verdadeiros ..... 81
- 2.4. Rituais ..... 86
- 2.5. Sociedade de discurso ..... 89
- 2.6. Doutrina? ..... 91
- 2.7. Mercados ..... 92
- 2.8. O funil ..... 104
- 2.9. Internet, saturação e auto-censura ..... 109

**Capítulo 3: Eixo e foco**

- 3.1. Quando eu contar, Iaiá ..... 117
- 3.2. *Genius, go home!* ..... 121
- 3.3. Qual deles sou eu. .... 124

• 3.4. A língua e as letras .....	127
• 3.5. <i>Souvenir</i> .....	133
• 3.6. <i>A reality-forma</i> .....	136
• 3.7. Obra .....	142
• 3.8. Sujeito-objeto .....	146
• 3.9. Diga-me quem és e te direi quem és .....	153
• 3.10. Curva .....	164
<b>Conclusão</b> .....	170
<b>Bibliografia</b> .....	177

Durante a fase de publicação do meu primeiro romance, processo que se estendeu, do envio dos primeiros originais à chegada às livrarias, por um ano, comecei a pensar em pesquisar a influência que a dificuldade para penetrar na *roda* editorial poderia ter sobre os novos autores; até que ponto ela poderia funcionar como um mecanismo de cerceamento? Tal dificuldade orientaria o desenvolvimento das obras literárias? Mais importante: em que medida o que acontece é um instrumento de controle do discurso e qual sua ação? Como o processo de inserção no discurso de nossa época afeta as condições da criação literária?

As respostas para tais questões, quais fossem, combinariam-se resultando na lógica que faz perfeitamente plausível pensar que “Os Beckett ou os Kafka do futuro, que justamente não se assemelham nem a Beckett nem a Kafka, correm o risco de não encontrar editor, sem que ninguém o perceba por definição<sup>1</sup>”; que “como diz Lindon<sup>2</sup>, ‘não se nota a ausência de um desconhecido’.”<sup>3</sup> Mas e se um desconhecido puder fazer falta? Nesse caso, *como notar essa ausência e o que ela pode querer dizer?*

Um problema de pesquisa derivou de um problema prático. Mas, ao projeto de estudo que essas questões me fizeram começar a esboçar, ainda faltavam partes importantes, paralelos e correlações que me ajudassem a melhor formular meu objeto. Foi quando, num dado momento do processo de publicação do romance, fui introduzido, por um dos editores com quem conversei, ao universo dos *weblogs* – blogs, como são geralmente chamados – e das revistas eletrônicas; por essa via, tomei conhecimento de novos autores que também tentavam publicar seu trabalho e dessa

---

<sup>1</sup> DELEUZE, 1992, p 160

<sup>2</sup> Jérôme Lindon, fundador, dono e editor da francesa *Éditions de Minuit*, lançou, entre outros, Marguerite Duras e Claude Simon, e foi o responsável pela obra de Samuel Beckett após a morte deste.

<sup>3</sup> DELEUZE, 1992, p 160

outra possibilidade de suporte literário, no qual esses mesmos autores encontravam uma alternativa para, minimamente, fazer circular o que escreviam.

Depois de uma pesquisa intensiva de mais de dois anos, na qual conheci várias revistas eletrônicas e cerca de *quinhentos* blogs, identifiquei e separei páginas (*sites*) que interessavam ao trabalho, bem como novos autores – que escreviam na rede, que passavam ao suporte impresso ou que, sem relação com a internet, debutavam no mercado editorial tradicional<sup>4</sup>.

Durante esse período, criei um blog com o intuito de aprender com a nova experiência, de entrar em contato com novas obras e novos autores e de divulgar meu livro. Efetivamente, manter um blog – e conhecer suas especificidades como suporte e mesmo a decantação pela qual, com ele, entendo que meu texto passou – me trouxe novos desdobramentos para a pesquisa; percebi que, de muitas formas, ser um *blogueiro* talvez abrisse menos portas do que fechava; que determinava outro sistema de exposição que poderia ter tanta influência sobre a criação de um autor quanto o sistema editorial e que, em certa medida, o complementaria. Não se trata unicamente das oportunidades de um autor passar para o suporte impresso, legitimação tradicional do discurso em literatura: existe um conjunto de forças atuantes sobre o discurso na lógica de sua veiculação na rede.

A rede inaugura novas possibilidades e pode funcionar como extrapolação ou transbordamento do suporte livro – independentemente de quaisquer prós e contras, de julgamentos de valor *a priori*. Mas pode funcionar também, simultaneamente, como uma extensão dos mecanismos de valores e de seleção do mercado editorial e de filtragem de acesso ao discurso.

---

<sup>4</sup> Ver bibliografia.

Assim, surgiram novas questões – questões tão essenciais ao tema a ser desenvolvido como, arriscando o neologismo, seus “complexadores”; a problemática de controle do discurso passa necessariamente por uma discussão sobre sua formação, o que colocaria em discussão, dentre tantas outras, as próprias noções de obra e autor.

Quando entrei em contato com a obra de Foucault, tendo como porta *A ordem do discurso*, fui apresentado a conceitos fundamentais de seu pensamento que abriram para mim o horizonte teórico no qual a pesquisa deveria se desenvolver; fiquei vivamente impressionado com o quanto certas noções a respeito do surgimento, do desenvolvimento, da rarefação e mesmo da definição do discurso me pareceram próximas, pertinentes, e com o quanto elas me seriam caras na formulação do estudo imaginado. Esse viés teórico inicial trouxe os conceitos de *disciplina, sociedade do discurso, ritual, doutrina* e, por meio dele, o estudo se aproxima dos conceitos de *autor, obra, discurso, sanção normalizadora, saber e poder*.

Numa rota lógica, outro pensador que também trouxe muito ao trabalho foi Deleuze, com suas discussões sobre poder, diferença e repetição e com a noção de *mercado do esperado*.

A partir daí, na observação das questões a serem levantadas, muitos autores foram enriquecedores e determinantes nas conceituações e na linha de raciocínio do trabalho – em áreas específicas e como um todo, sem perder o foco na comunicação. Vale citar alguns, como Nietzsche, Ernst Jünger e Andreas Huyssen, nas considerações a respeito de tipo, dor, trabalho, indivíduo, memória; Maria Tereza Cruz e José Bragança de Miranda, ao observar mimesis tecnológica, telepresença e interatividade; Nízia Villaça, Maurice Blanchot e Erich Auerbach, ao tratar de literatura; Peter Sloterdijk na observação do desprezo e da lógica das diferenças;

André Schiffrin, ao falar do mercado editorial; Pedro Salem, quanto à questão do tédio.

O objeto da pesquisa se desenhou então como o processo de validação do discurso do autor literário num momento em que a internet se oferece como suporte ainda novo para a veiculação da literatura. E, com isso, se tornou necessário observar a publicação na rede, o mercado editorial, a literatura que se faz hoje no Brasil e que trafega por esses dois meios, e o que é, de muitas maneiras, o discurso de nossos dias.

Tendo isso em vista, os objetivos do trabalho se sedimentaram. Primeiro, determinar a influência que a necessidade de validação do discurso tem sobre o escritor e sobre o que ele produz, em suporte impresso e virtual, relacionando o discurso em sua configuração hoje com o resultado dessa influência.

Depois, isolar e identificar a ação de cada uma das forças atuantes sobre o discurso literário relacionando-as com as noções de estímulo e de rarefação dele para, assim, apontar se haveria disparidades nas maneiras como elas se comportam em relação ao que é aceito na rede e no mercado editorial, ou se essas maneiras são decorrentes e complementares.

Finalmente, determinar a natureza do que consegue se popularizar na internet, notadamente por blogs, e em que isso encontra a literatura hoje; quais seriam as características dessa escritura resultante e o que elas apontam.

Seguindo o raciocínio, algumas hipóteses se insinuaram e precisavam ser verificadas. Com o intuito de melhor discerni-las e formulá-las, precisei estabelecer um conjunto de premissas que, de acordo com o material teórico estudado, orientariam tanto a pesquisa quanto a formulação de suas hipóteses.

A primeira premissa assumida é a de que a publicação é hoje uma necessidade ritual, uma espécie de *ato de passagem* para o ofício de escritor e seu reconhecimento.

Em seguida, a de que o ofício literário contemporâneo é uma *disciplina* de estatutos ampla e permanentemente reatualizados, não apenas por um conjunto discursivo, mas por uma lógica de mercado que acaba por resultar como fator discursivo determinante. Depois, a de que o fato de ter os escritos publicados e os requisitos rituais que concorrem para tanto são considerados como avalizadores da responsabilidade ou capacidade de um indivíduo de responder por um texto, avalizadores do reconhecimento de sua unidade autoral para a *disciplina da literatura*, para o público e para o próprio escritor.

Se essas premissas são verdadeiras, o que se poderá descobrir sobre os processos em pauta, munindo-se de tais afirmações? Assim, dado esse conjunto de objeto, objetivos e premissas, minhas hipóteses de pesquisa se desenharam sobretudo como dúvidas – e não como proposições. Inicialmente, se a necessidade de validação não é nova, como ela se dá e o que é ela hoje? Como ela pode conformar o discurso do escritor, em que sentido, a que valores do discurso de nossa época ela tende a ajustar a nova literatura? O que é ser um autor nesse momento? O que é necessário para que seja reconhecido o discurso do novo autor no Brasil hoje?

E de que forma a literatura produzida primeiramente na internet se ajusta ou poderá se adequar aos mecanismos de rarefação<sup>5</sup> do discurso? Assim como, em outros tempos, um acontecimento de ordem tecnológica – o advento dos tipos móveis – possibilitou uma enorme popularização da literatura, pode-se imaginar, com a internet, um paralelo em que se tenha popularizado não só o consumo mas a possibilidade de produção da literatura. Mas o poder não tende a atuar de forma a restringir essa possibilidade segundo as mesmas sujeições, regras e valores vigentes

---

<sup>5</sup> Rarefação de discurso, para Foucault, é o movimento engendrado pelos mecanismos que tendem a limitar o acesso ao discurso ou que validam e invalidam determinadas ações discursivas.

no mercado editorial e no controle do discurso de forma geral? Se assim for, de que forma isso ocorre?

Agora seria então o momento de determinar linhas de ação para a realização do estudo, bem como as entradas em seu campo de pesquisa. Decidi dividir a pesquisa em três partes um tanto distintas, não obstante sua profunda ligação.

No primeiro capítulo, procurei, antes de mais nada, esboçar como, na passagem do período moderno para o contemporâneo, atuaram vários aspectos dos processos comunicativos e quais foram seus efeitos. Tal panorama foi uma tentativa de estabelecer um ponto de partida.

Nesse contexto, tentei observar o funcionamento dos blogs e a relação dos usuários com esse meio; o que são, num olhar mais demorado, os blogs, o que oferecem e o que escondem no seu funcionamento? De que modo a técnica, na figura da interatividade, por exemplo, age mediando a relação entre autor e seus escritos? O que leva uma pessoa a criar um blog e como age o poder nessa criação? Em que medida blogs com pretensões literárias se distinguem e se confundem com outros tipos de blog e em que os possíveis traços comuns entre eles influenciam (n)a literatura feita na rede?

A fonte de dados desse primeiro capítulo foi um conjunto de aproximadamente 500 blogs e uma dezena de revistas eletrônicas. Da pesquisa na rede, separei por volta de 20 blogs de maior interesse e clareza de exposição para a pesquisa; essas páginas foram acompanhadas de forma constante e sistemática por, no mínimo, um ano e meio. Também acompanhei uma dúzia de revistas e portais literários eletrônicos nesse período. A essa prolongada pesquisa, tento acrescentar dados observados nas experiências que consegui ter com todos esses elementos: a criação e manutenção de meu próprio blog; as tentativas de publicação em meio

impresso e virtual; as publicações nas revistas eletrônicas; as indicações dos portais literários; o processo de publicação de dois livros; a divulgação deles e de outros textos na internet e fora dela; a relação com editores, com outros escritores, com o público, com o mercado e com a crítica.

No segundo capítulo, o trabalho parte da observação e contextualização dos conceitos de autor, de discurso e dos mecanismos de rarefação do discurso para discutir a indústria cultural editorial, seu mercado, e as configurações, hoje, de disciplina, de sociedade de discurso, de ritual e de doutrina no âmbito literário especificamente. O esforço é na direção de distinção dos funcionamentos de todos esses agentes no contexto presente e seus reflexos e manifestações também na internet. Como são essas figuras agora e como se comporta o dispositivo que, em sua ação em cadeia, elas sugerem?

No terceiro capítulo, procuro analisar excertos de blogs e livros de novos autores, em sua maioria vindos da internet, bem como matérias em jornais e revistas, e relacioná-los para dar carne às observações e às colocações dos dois capítulos anteriores, além de apontar aspectos comuns na produção literária nacional de hoje. Procuro ainda, no contexto atual, entender o que é o conceito de obra e como ele se aplica ao que é escrito na rede e fora dela.

Além disso, busquei entender o que é visto como literatura hoje. Assim, com a ajuda do material teórico sobre literatura, quis ainda estabelecer paralelos entre tudo o que foi levantado e tendências comunicacionais e socioculturais hoje, na esperança de completar um quadro consistente para, então, passar ao capítulo de conclusões.

## **Capítulo 1: Máquinas de ver que produzem modos de ser**

## 1.1. *Homo aequalis*

*“Compreendemos a coexistência de uma grande capacidade organizadora, por um lado, e de um total daltonismo com respeito ao valor, por outro, compreendemos a fé sem conteúdo, a disciplina sem legitimação – em suma, o caráter vicário das idéias, das instituições e das personagens em geral.”*

Ernst Jünger

A lógica da vigilância da era moderna se baseia na ação de “máquinas de ver que produzem modos de ser”<sup>6</sup> – as instituições disciplinares, em cujo funcionamento a observação dos indivíduos, uns por parte dos outros, estendida no tempo e espaço, leva à interiorização das normas por meio do procedimento do exame. “A disciplina é o conjunto de técnicas pelas quais os sistemas de poder vão ter por alvo e resultado os indivíduos em sua singularidade. [...] Através do exame, a individualidade torna-se um elemento pertinente para o exercício do poder.”<sup>7</sup>

O indivíduo, como efeito, foco e veículo principais do poder, passa a ser um elemento mapeável, planificável, que pode e precisa ser funcionalmente discernível na cadeia produtiva e social. Isso para que “o poder, mesmo tendo uma multiplicidade de homens a gerir, seja tão eficaz como se ele se exercesse sobre um só.”<sup>8</sup>

Na ação de exame e auto-exame é que os indivíduos modernos absorvem valores e, relativamente, delimitam suas identidades. Desenha-se assim, segundo Foucault, um mecanismo muito importante, a sanção normalizadora. Conforme bem sintetiza Fernanda Bruno,

“os pequenos gestos e atitudes, as tarefas e atividades cotidianas, o tempo, os discursos, os hábitos, a maneira de ser de cada indivíduo etc. – eis sobre o que se abaterá esta micropenalidade que, na realidade, se dirige menos ao que cada um faz do que ao que cada um é. Ou melhor, a norma é aquilo que opera a passagem da ação ao ser, extraíndo do comportamento individual o ser, a identidade de cada um. O que

---

<sup>6</sup> BRUNO, 2004, p 3

<sup>7</sup> FOUCAULT, 2002, p 107

<sup>8</sup> FOUCAULT, 2002, p 214

se pune é a inobservância, o inadequado à regra, o não conforme, o desvio, o anormal enfim. A norma é uma lei imanente; é uma regularidade observada e um regulamento proposto [...]: os que não se adequam à regra são reprovados, advertidos, punidos. E tal reprovação não concerne apenas ao mau cumprimento de uma atividade, mas ao valor dos indivíduos, lhes conferindo uma identidade – o aluno estúpido, o soldado indisciplinado, o operário indolente.”<sup>9</sup>

Nesse funcionamento, os valores veiculados pela norma moldam a identidade dos indivíduos na medida em que “atuam diretamente sobre seus desejos e temores em relação à sua própria natureza e valor, que se orientam segundo a divisão agora interiorizada do normal e anormal.”<sup>10</sup> Criando aquilo que é anormal e indesejável como identidade,

“a norma passa a ser não tanto imposta, mas até mesmo almejada. Afinal de onde a norma tiraria a sua positividade senão da produção daquilo mesmo que ela vem negar – de onde, por exemplo, uma sexualidade regular e conforme aos limites da genitalidade poderia retirar seu mérito se não da existência do perverso como a encarnação de uma alma doente com paixões repulsivas? [...] a sujeição ao olhar do outro encontra-se legitimada, e mesmo consentida”.<sup>11</sup>

Portanto, na era moderna, a norma é fruto e causa da passagem da vigilância à autovigilância.

Hoje, contudo, num período em que vivemos concomitantemente por um lado o desmantelamento e, por outro, a hiperintensificação das lógicas modernas, a ação que se desenha com o mecanismo da sanção normalizadora, num caminho contrário daquele que ocorria na modernidade, se dirige mais ao que cada um faz do que ao que cada um é. Paradoxalmente, essa mudança de foco se daria não em contradição ao movimento anterior da norma, mas como sua extensão, seu aprofundamento ou desenvolvimento.

A partir da configuração moderna, com a desinstituição gradativa dos papéis pré-determinados dos indivíduos, dos direitos de nascimento e com o grande aumento

---

<sup>9</sup> BRUNO, 2004, p 6

<sup>10</sup> BRUNO, 2004, p 7

<sup>11</sup> BRUNO, 2004, p 7

do potencial de mobilidade social, chegou-se ao que Alain Ehrenberg chama de *culto da performance*;<sup>12</sup> com a queda do valor da diferença *a priori*, um modelo de comportamento “empreendedorístico” – ou, mais simplesmente, empresarial, já que empresa e empreitada são sinônimos – se torna a norma por meio da qual o indivíduo comum pode construir sua diferença, num momento em que “cada um, de onde quer que venha, precisa realizar a *proeza* de se singularizar e se tornar alguém”.<sup>13</sup> Um índice da chegada à “*era do indivíduo qualquer*, quer dizer, uma era onde qualquer um precisa se evidenciar na ação pessoal a fim de produzir e mostrar sua própria existência em lugar de se escorar nas instituições que agem em seu lugar e falam em seu nome”<sup>14</sup> – como a própria noção de massa e, de resto, a maioria de mecanismos representativos da democracia.

Para Ehrenberg, o que se impõe como valor é ter sucesso num projeto de auto-emprego e o mais rápido possível, para a fruição dessa diferença, numa existência esvaziada de valores transcendentais tanto políticos como religiosos – e, quer me parecer, também artísticos. Segundo o autor, uma evidência disso é a mudança do paradigma de estratégia de ascensão social familiar; se antes essa se estruturava de forma mais lenta, em que, se desenrolando por duas ou três gerações, havia uma dinâmica de acúmulo e transmissão de um patrimônio que ocasionava uma mobilidade social gradativa do tipo avô trabalhador braçal, pai professor, neto médico, por exemplo, agora, a meta é o sucesso nessa vida – e o quanto mais jovem.

Ainda assim, esse “individualismo é menos um retorno ao sujeito que o aspecto mais visível de uma mudança global da relação com a igualdade [...]”; a

---

<sup>12</sup> EHRENBURG, 2003

<sup>13</sup> EHRENBURG, 2003, p 279

<sup>14</sup> EHRENBURG, 2003, p 279

igualdade hoje não tem sentido senão contida no curto espaço de tempo de uma vida”.<sup>15</sup>

Em linhas gerais, esse raciocínio e essas proposições convergem com os pensamentos de Gilles Lipovetsky e Andreas Huyssen que observaremos adiante, no que se refere à falta de identificação do indivíduo com o fluxo do tempo e das realizações, quer pessoais, quer do próximo. Mesmo o pensamento de Foucault já indica esse ponto quando ele defende que “o próprio da cena em que nos encontramos hoje é representar um teatro; sem monumentos que sejam nossa obra e que nos pertençam, nós vivemos cercados de cenário.”<sup>16</sup> Acredito que a confluência dessas linhas coloque o homem hoje sob a influência de uma “retórica incessante da comparação”<sup>17</sup>, que, na economia da visibilidade, faz com que o efêmero prêmio a ser conquistado e reconquistado constantemente por meio do *exame da performance* seja não a “existência”, mas um *lugar de existência*. Não uma espécie de “prova” contumaz, mas algo transitório que, como a noção de performance, de eficiência, deve ser mantido continuamente – sob risco de ser perdido. Muda-se da figura da conquista para a da marca (no sentido esportivo).

A lógica do empreendedorismo, da performance, como a de qualquer ação de desenvolvimento, precisa entender que o que se quer desenvolver não está a contento – a ofensa do não-desenvolvido. Portanto, a visibilidade como sistema é calcada no desprezo; “reconhecimento recusado chama-se desprezo – assim como contato físico recusado se chama nojo”.<sup>18</sup> Se o mundo, desde a modernidade, é “uma arena de lutas generalizadas por reconhecimento, então inevitavelmente ele deve levar a uma forma

---

<sup>15</sup> EHRENBURG, 2003, p 280

<sup>16</sup> FOUCAULT, 2002, p 32

<sup>17</sup> EHRENBURG, 2003

<sup>18</sup> SLOTERDIJK, 2002, p 39

de sociedade na qual o desprezo se torna epidêmico”.<sup>19</sup> Nesse contexto, conquistar um lugar de existência é ser içado do plano do desprezo geral.

Contudo, o conceito de diferença, motor de toda essa cadeia, é um valor bastante paradoxal atualmente; chegamos ao tempo em que é imprescindível, mais que ser diferente, fundar diferença, sem, no entanto, deixar de ser semelhante. Se a modernidade, ao instituir o indivíduo como célula fundamental de poder e controle, (foi o que) trouxe para primeiro plano as diferenças entre os homens, (foi ela) também, por meio do projeto democrático e da ação da norma, (quem) demoliu a diferença para melhor exercício do poder. A própria idéia de diferença foi transformada, num processo que parece ter tido por método enxergar e produzir a diferença para então nivelar e abolir seus efeitos. Peter Sloterdijk, em seu *O desprezo das massas*, traça um quadro fascinante desse movimento e seus desdobramentos hoje.

Segundo ele, ao mesmo tempo em que era preciso que o poder pudesse ver diferença entre os indivíduos – para medi-los –, para a concretização da agenda moderna e do programa democrático, a diferença constituía um empecilho, na medida em que ela evidenciava a palpável desigualdade entre os homens. Se um homem precisava poder ser igual ao outro, mais que um incômodo, a diferença poderia ser um insulto ou um fator de exclusão, porque, se era constitutiva, determinava uma distância vertical entre dois sujeitos – não só as diferenças de estratificação social, por direito de nascença, mas quaisquer diferenças que se impusessem *a priori* na percepção do outro. Qualquer um, na sua busca por dignidade – agora um *direito*

---

<sup>19</sup> SLOTERDIJK, 2002, p 39

adquirido do indivíduo –, poderia se sentir diminuído na possível constatação da superioridade do outro em comparação a si.<sup>20</sup>

Como resolver essa questão? A resposta encontrada foi um lento processo de dissolução da diferença através de sua relativização; algo que pode ser sintetizado com um silogismo como ilustração: “se houvesse nobreza, como eu suportaria não ser um nobre? Portanto, não há nobreza!”.<sup>21</sup>

Por meio dos processos comunicativos do saber, encarnado em discursos políticos, científicos e artísticos, entre outros, e do poder – na ação da sanção normalizadora, por exemplo –, os valores relativos à distinção e mesmo a noção de diferença foram questionados e tiveram seu eixo deslocado. Desse modo, passou-se da lógica das diferenças verticais, aquelas de natureza, constitutivas, determinadas *a priori*, para a das diferenças horizontais, aquelas construídas, determinadas *a posteriori*. Foi derrubada a idéia de diferença essencial; em lugar dela, a única essência possível é a igualdade essencial entre os indivíduos, quer diante da lei, quer diante de Deus, da ciência ou da arte.

Quanto à verticalidade, ela não só foi questionada e relativizada como desfundamentada e, no fim das contas, pragmaticamente, mais que excluída, vista como algo nocivo, pejorativo, e por fim, irreal. Não há inato, só o adquirido; não há o imanente, só o produzido; não há o ser, mas os resultados;

“só existem ‘construtos sociais’. [...] Não há senhores, só há processos de submissão; não há talento, há somente processos de aprendizagem; não há um gênio, há somente processos de produção. Não há autores, há somente processos de programação – e programados programadores”.<sup>22</sup>

O Contemporâneo é um período de aspectos pós-modernos, no que isso significa cisão em relação a alguns expedientes da modernidade, e, paralelamente, de

---

<sup>20</sup> SLOTERDIJK, 2002

<sup>21</sup> SLOTERDIJK, 2002, p 86

<sup>22</sup> SLOTERDIJK, 2002, p 95

aspectos hipermodernos, no que isso significa continuidade e multiplicação de outros desses expedientes. Assim, na potencialização do sistema de diferenciação horizontal, bem como na da ação da norma, encontramos as raízes e os elementos centrais do culto da performance. E no *ranking* que se desenha incessantemente por toda parte, é preciso que se tente, ao menos teoricamente, satisfazer todos os colocados.

É dessa maneira, com as diferenças que não fazem diferença, que cada um pode ser diferente sem ser dissemelhante; que todas as opções estão potencialmente disponíveis para todos ao mesmo tempo sem se excluírem mutuamente; que, finalmente, pode-se esperar a igualdade máxima: o *privilégio para todos*. Nada mais paradoxal. Para Sloterdijk, “a avançada democracia da informação fundamenta a si mesma como uma reunião de ignorantes mais ou menos iguais, que numa penumbra geral, aquém do trágico, procuram por soluções relativamente melhores para seus problemas de vida relativamente generalizáveis”.<sup>23</sup>

Os estilos de vida, as opções sexuais, as tribos, as carreiras profissionais, o lazer, os comportamentos, a alimentação, o posicionamento político, os conceitos artísticos, as propostas estéticas, os gostos, os produtos consumidos, o culto ao corpo, as drogas, a moda e, na maioria do ocidente, mesmo as crenças religiosas – tudo isso se configura como diferença horizontal, construída, *a posteriori*. Até os distúrbios psiquiátricos, em diversos aspectos, podem se encaixar nesse quadro, chegando a ser vistos como distúrbios de performance.<sup>24</sup> E qualquer combinação desses elementos, mesmo se aleatória, qualquer hibridização, qualquer trânsito entre eles, tudo é possível e não-excludente. Vivemos no tempo em que é possível o *budismo empresarial* (!). “O culto à diferença da sociedade atual, expandindo-se da moda à filosofia, tem seu motivo no fato de que se sente todas as diferenças horizontais, e

---

<sup>23</sup> SLOTERDIJK, 2002, p 99

<sup>24</sup> EHRENBURG, 2000

com razão, como sendo fracas, revogáveis, construídas”.<sup>25</sup> É um estado de *relativismo generalizado*, em que tudo pode se equivaler na ordem desenhada por fatores como “dissolução dos fundamentos incontestes do saber, primado do pragmatismo e do deus dinheiro, sentimento de igualdade de valor de todas as opiniões e de todas as culturas”.<sup>26</sup>

Considerando então o papel hiperintensificado da norma e a fluidez que adquirem as identidades indefinidamente reconfiguráveis e ligadas à performance vistas hoje em dia, pode-se dizer que esta é uma era “superficial e frívola, que impõe a normatividade não mais pela disciplina, mas pela escolha e pela espetacularidade”<sup>27</sup>, pelo estímulo e pela sedução. Uma era de funcionamento similar à forma-moda.

Em *Os tempos hipermodernos*, Gilles Lipovetsky defende a lógica da moda como elemento determinante em nossos dias. “Tudo o que é novo apraz”<sup>28</sup> – esse é o princípio do sistema sugerido – ou, como dizia um anúncio de um site de relacionamentos que vi na internet, “*getting is better than having*”<sup>29</sup>. Algo que faz pensar num mecanismo burocrático, onde não são os objetivos que questionam o sistema, mas o sistema é que questiona os objetivos, se tornado maior que eles. O modelo democrático de massa, ambiente da forma-moda, permite esse tipo de funcionamento quando “a maioria passa a ser um elemento determinante do poder como opinião pública. O que vem a ter importância não é a razão ou a virtude, mas o desejo da maioria, o que nos remete à pergunta sobre igualdade social, política e homogeneização cultural”.<sup>30</sup> O sistema em detrimento dos fins. Espanta a consonância

---

<sup>25</sup> SLOTERDIJK, 2002, p 106

<sup>26</sup> LIPOVETSKY, 2004, p 98

<sup>27</sup> CHARLES, Sébastien in LIPOVETSKY, 2004, p 19

<sup>28</sup> LIPOVETSKY, 2004, p 60

<sup>29</sup> Obter é melhor do que ter.

<sup>30</sup> VILLAÇA, 2002, p 37

com as noções de horizontalidade, de performance, de fluidez e de não-exclusão no funcionamento de

“toda uma cultura hedonista e psicologista que incita à satisfação imediata das necessidades, estimula a urgência dos prazeres, enaltece o florescimento pessoal, coloca no pedestal o paraíso do bem-estar, do conforto e do lazer. Consumir sem esperar; viajar; divertir-se; *não renunciar a nada*”.<sup>31</sup>

Penso que, nesses termos, se comparamos a atualidade ao alto período moderno, teríamos, na mudança da lógica da vanguarda para a da moda, o conseqüente deslocamento observado do movimento de revolução para o de integração, e do valor de originalidade para o de novidade. E, não raro, esses aspectos são vendidos como equivalentes. Inscrito nesse triângulo, o indivíduo de hoje experimenta

“tanto a angústia existencial quanto o prazer associado às mudanças, o desejo de intensificar e reintensificar o cotidiano. Talvez esteja aí o desejo fundamental do consumidor hipermoderno: renovar sua vivência do tempo, revivificá-la por meio das novidades que se oferecem como simulacros de aventura”.<sup>32</sup>

Curioso notar que a integração como conceito, por definição, abole a revolução. Talvez sintoma da equação que me parece se esboçar como resultante da interação de todos os mecanismos que se tentou observar, vê-se uma pulsão, decerto integradora, de estetização voluntária do mundo por parte do indivíduo de nossos dias; algo que, apesar da possível semelhança inicial de enunciados, se separa diametralmente daquilo que propõe Nietzsche<sup>33</sup> quando descreve e defende o mundo e a vida como fenômenos estéticos ou do que, num desdobramento desse raciocínio, propõe Foucault<sup>34</sup> ao falar da vida como obra de arte. Trata-se antes de uma *estilização*; uma estetização vazia e superficial, fluida, regida pelo princípio da moda,

---

<sup>31</sup> LIPOVETSKY, 2004, p 61

<sup>32</sup> LIPOVETSKY, 2004, p 79

<sup>33</sup> NIETZSCHE, 2005

<sup>34</sup> FOUCAULT, 2005

sem quaisquer referências sólidas ou permanentes; antes uma constante combinação de opções consumidas e sua fruição que a constituição de um sistema expressivo de si e das questões que por acaso movessem questionamentos interiores.

Ainda segundo Lipovetsky, “foi o poder dos dispositivos subpolíticos do consumismo e da moda generalizada o que provocou a derrota do heroísmo ideológico-político da modernidade”.<sup>35</sup> Alegoricamente, essa colocação lembra muito um trecho da peça *A visita da velha senhora*, escrita em 1956 pelo suíço Friedrich Dürrenmatt. A trama da peça se desenrola a partir da oferta de uma antiga moradora de uma pequena cidade do interior da Alemanha que, em visita à sua terra natal, se dispõe a doar um milhão de marcos à comunidade, agora em estado de miséria e decadência, caso essa se disponha a matar e lhe entregar o corpo de seu mais querido habitante e próximo prefeito, um antigo amante dela. A oferta é feita abertamente e, enquanto a cidade se inflama com discursos em defesa do homem em face ao absurdo da proposta, a comunidade – e mesmo a família do homem –, apostando no eventual amolecimento da senhora, começa a gastar por conta e a se endividar até não ter outra saída senão a aceitação da oferta. Durante esse movimento, assistimos ao terror perplexo do homem, que reconhece a inevitabilidade de seu destino; um terror que se cristaliza justamente no trecho citado, em que ele vê a retórica heróica dos vizinhos e familiares em defesa de sua vida se desmantelar e ser gradativamente substituída pelos pares de sapatos novos e na última moda que, coincidentemente, todos os habitantes do lugar começam a usar.<sup>36</sup>

É nesse horizonte que o fenômeno comunicativo da autodocumentação na rede vem-se inserir. Observando o dispositivo *weblog*, procurei entender a que demandas do indivíduo de hoje ele vem atender e de que forma, como ele funciona, que valores

---

<sup>35</sup> LIPOVETSKY, 2004, p 61

<sup>36</sup> DÜRENMATT, 1976

são negociados na prática que se desenha com seu uso, para, então, entender por que tantos escritores hoje recorrem aos blogs antes e mesmo depois de ingressarem no meio impresso. Mais: seriam os blogs uma nova liberdade que se inaugura ou, como sistema, eles trariam, na forma como se sedimentam as relações com a escrita ali, novas possibilidades de controle e formatação? De vigilância, estímulo e ação da norma? Todo blogueiro seria um autor? O que é um autor hoje? E, principalmente, será que o hábito da escritura na rede, por vezes se misturando com o da autodocumentação, deixa traços no discurso que veicula ou mesmo em seu autor? Poderia o blog modificar a noção de autor, autoria e obra? E a literatura feita hoje pelos escritores blogueiros, leva marcas dessa associação?

É no quadro configurado pelo momento atual, como se tentou delinear até aqui, em seus processos de comunicação e a partir deles que se tentou achar respostas para essas questões.

## **1.2. Identidade e presença**

O que exatamente oferece um blog aos seus usuários? A possibilidade de tal dispositivo de exposição e narração traz muitas promessas; não só de um *espaço* para a exposição de textos e fotos mas de *público* – que age como receptor e legitimador da exposição –, e, assim, de uma *existência ou de uma permanência quase imediatas num outro meio*. Trata-se de um mecanismo de exposição pessoal *interessada* mediada pela *telepresença*.

“A telepresença combina o conteúdo de três áreas arquetípicas do pensamento: a automação, a ilusão virtual e a visão não-física do eu. [...] A natureza tripla da telepresença suscita questões fundamentais na telepistemologia, ou seja, a nossa

compreensão da maneira como a distância afeta nossa capacidade de *conhecimento e descoberta*.<sup>37</sup>

Através desse simulacro de presença, há também a promessa da abstração do conceito de distância por meio de um processo de “*transsubstanciação*” – e, talvez aí, também de isolamento – da essência do humano em um código capaz de alterar o princípio de mobilidade. Esse código não é outro senão o binário, a matéria do ciberespaço. Presença sem distância(;): é a promessa, então, de uma *presença total* e, por conseguinte, da existência ampliada que esta indica; como se a essência, quando traduzida, fosse automaticamente expandida. “É bastante interessante que essa utopia de uma telepresença ubíqua se aproxime espantosamente da contemplação de um Deus-que-tudo-vê”<sup>38</sup>. Conforme observa Oliver Grau,

“sempre mais e mais projetamos nossa imagem da humanidade no mais recente, ainda inexplorado e potencialmente ilimitado nível de avanço tecnológico. Em busca da substância do homem esperamos perceber a essência da vida em projeções de tecnologias utópicas. O anseio continua nos dias de hoje. Almejamos a *onipresença* – um estado de transcendência, uma variação da gnose<sup>39</sup>.”<sup>40</sup>

Há a busca não apenas dessa potencialização, mas também de outro poder, um que é primeiro e tão fundamental quanto “sutil”, o da simples *ratificação* da existência. E, num tempo em que o homem passa por uma crise de memória e de saturação de informação<sup>41</sup> sem precedentes, o anseio por tal segurança não é uma ambição pequena.

Nesse momento da história, em que tanto memória quanto informação são transpostas para suportes tecnológicos, sendo armazenadas, resgatadas e consumidas primordialmente por meio deles; em que a própria relação do homem com a memória

---

<sup>37</sup> GRAU, 2005, p 115

<sup>38</sup> GRAU, 2005, p 115

<sup>39</sup> Palavra vinda do termo grego para conhecimento (γνώσις), gnose tem, hoje, diversos empregos. Usualmente [como aqui] designa uma “iluminação”, um estado alterado de consciência no qual a vontade é “magicamente” efetiva.

<sup>40</sup> GRAU, 2005, p 115

<sup>41</sup> HUYSSSEN, 2000

e com a informação é mediada pela técnica; nesse momento, nada é mais lógico do que o homem buscar desenvolver mecanismos técnicos de *identidade e presença* – na esperança de atender ao seu desejo inerente e constante de segurança e de extirpação da dor.

Contudo, em movimento análogo e paralelo, a utilização desse dispositivo traz, pela repetição, uma invisibilidade paradoxal e, com ela, mais incerteza. Em vez de ser a realização de uma existência nova, maior e certa, tal ação se transforma na busca desesperada – e, de novo, dolorosa – por qualquer prova da existência frágil, abalada, que impõe ao homem, notadamente ao homem anônimo, a contemporaneidade. São novas possibilidades que chegam, mas também novas lacunas.

Um dispositivo é “um regime de fazer ver e fazer dizer, que distribui o visível e o invisível, fazendo nascer ou desaparecer o objeto que não existiria fora desta luz; assim não devemos buscar sujeitos e objetos mas regimes de constituição de sujeitos e objetos”.<sup>42</sup> Como toda existência humana, a existência no ciberespaço necessita, para se constituir e se reconhecer, de narrativas. Por meio da utilização de texto<sup>43</sup>, os blogs são um dos dispositivos que oferecem essa possibilidade aos seus usuários.

Há também outros dispositivos de tele-expansão extremamente importantes, e mesmo de ação paralela e relacionada à do investigado aqui – como os fotoblogs, as redes de relacionamento, os *instant messengers* e os *videoblogs*; contudo, o escopo desse capítulo focaliza a autodocumentação e a autonarrativa na dinâmica específica dos weblogs.

---

<sup>42</sup> TUCHERMAN, 2005

<sup>43</sup> Blogs também veiculam imagens. Contudo, ainda que, por vezes, os posts venham acompanhados ou mesmo sejam compostos apenas de imagens, o texto é o corpo fundamental desse tipo de suporte narrativo.

Criados em 1994 como diários pessoais *online*, os blogs(.) hoje são um suporte de informações muito diversificadas. Por menor que seja o círculo alcançado por um blog, o simples fato de que o conteúdo nele postado<sup>44</sup> será lido por outrem, de que estará disponível na rede para acesso mundial e irrestrito é o suficiente para que o usuário tenha ao seu alcance dois conceitos poderosos: o de publicação e o de público. E tudo muito rapidamente.

Quer para alguém que pretenda fazer literatura, para alguém que pretenda fazer jornalismo, para alguém que queira discutir arte ou o próprio gosto, para alguém que procure se identificar com um grupo, quer para alguém que procure manter um diário, tal oferta pode ser irresistível; é a possibilidade de uma *coluna*, de um *livro*, de uma *revista* e mesmo de um *desfile*; de angariar admiradores ou até conselhos pessoais sem a necessidade da sabatina do mercado – editorial, artístico, de moda, enfim – ou da contratação por parte de um meio de comunicação tradicional, sem a necessidade de passar por aprovações formais ou de mostrar o próprio rosto. Em determinada medida, é até mesmo a possibilidade de dar certas opiniões ou dividir fatos pessoais sob a proteção de um pseudônimo – ou *nick* –, sem a necessidade de qualquer constrangimento do convívio real.

Existem duas ferramentas fundamentais na afirmação dessa publicação e na monitoração/comprovação desse público consumidor: são os *contadores* e as *caixas de comentários*.

Um contador é um serviço, oferecido por sites na rede, que mede e registra o número de visitas – total e diário – a uma página; além disso, é capaz de armazenar os números de IP – a identidade eletrônica de cada usuário da rede – dos visitantes e de

---

<sup>44</sup> *Postar*, na acepção usual na rede, é o ato de fazer *upload* de um texto ou imagem, traduzi-los para o código digital e publicá-los com certa periodicidade em uma página pessoal na rede. *Post* diz-se de qualquer informação publicada em uma cápsula nesses dispositivos, seja texto, imagem, vídeo, som, hipertexto ou combinação destes. É uma *unidade* de informação.

manter gráficos com médias de visitação, dias e horários de pico e mostrar através de que link cada visitante chegou ao blog. Funciona, de certo modo, como uma “pesquisa de hábitos de consumo” em tempo real.

Uma caixa de comentários é outro serviço oferecido por empresas na rede. Trata-se de uma janela onde os leitores, anonimamente ou não, podem deixar suas impressões sobre os textos lidos. Seria, num desdobramento do raciocínio anterior, como uma “pesquisa de opinião” em tempo real.

Esses dois dispositivos, geralmente utilizados em conjunto, ajudam a dar palpabilidade ao binômio público/publicação, o tornam tangível, atuante e *monitorável*. Eles dão ao “autor” uma espécie de controle sobre o consumo do blog que não existe na publicação tradicional; é como se cada usuário tivesse, através do *feedback* instantâneo, acesso a um “mecanismo de medição mercadológica” particular e constantemente auto-atualizável. É, nessa medida, a introdução da interatividade na relação com a publicação – tanto para autor como para leitor.

Contudo, como dito anteriormente, não é sem reserva que essa dinâmica deve ser levada em conta; outra vez, não se pode enxergar seu caráter “positivo e multiplicador sem levar em consideração sua função restritiva”<sup>45</sup>. O retrato mais imediato disso é o fato de que

“quem escreve na internet tem que estar se atualizando sempre, mostrando que tem interesse por aquilo, dando retorno aos seus leitores. A troca com o público é uma das coisas mais importantes, é necessário responder aos seus comentários, basear neles seus próximos textos. [...] Do ponto de vista do leitor, o diarismo virtual traz a possibilidade de se comunicar com o diarista. [...] A partir do momento em que o diarista responde, se estabelece aí a relação de cumplicidade. O leitor se sente escolhido, eleito para a função de confidente, nada mais prodigioso. [...] *As fronteiras entre ‘autor’ e ‘leitor’ são cada vez menores, as funções se misturam, a linha divisória entre o público e o privado se enfraquece.*”<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> FOUCAULT, 1992, p 36

<sup>46</sup> SCHITTINE, 2004, p 62, 71, 150

### 1.3. Um breve olhar sobre a interatividade

Talvez não exista atualmente figura tão controversa, abrangente e influente como a da interatividade. O maior índice disso é o fato de que sequer há uma definição consensual e que dê conta de todos os papéis desse conceito. Encontramos tantas definições de interatividade quantos são os pontos de vista pelos quais ela é tomada. Contudo, penso que, usualmente, temos uma preponderância de aproximações tecnicistas a respeito dela – mesmo que controversas.

De maneira geral, quando se trata de interatividade hoje, procura-se designar a interação do homem com o computador, sobretudo no que tange à utilização da rede e seus dispositivos. Observemos os excertos abaixo:

“Interatividade é, hoje em dia, uma palavra de ordem no mundo dos *media* eletrônicos. Hoje tudo se vende como interativo [...]. O que compreendemos hoje por interatividade nada mais é que uma nova forma de interação técnica, de cunho ‘eletrônico-digital’, diferente da interação ‘analógica’ que caracterizou os *media* tradicionais.”<sup>47</sup>

“A interatividade é definida como o alcance em que os usuários podem participar na modificação da forma e do conteúdo em tempo-real de um ambiente mediado. Interatividade, nesse sentido, é diferente de engajamento ou envolvimento na forma como tais termos são freqüentemente usados por pesquisadores da comunicação; para os propósitos desse estudo, interatividade (como vivacidade<sup>48</sup>), é uma variável impulsionada por estímulo e é determinada pela estrutura tecnológica do suporte.”<sup>49</sup>

“Os blogs tornaram realidade duas promessas da internet. A primeira é a liberdade universal de expressão [...] a segunda promessa é a interatividade.”<sup>50</sup>

É justamente pela enorme difusão da figura da interatividade – uma difusão que só tende a crescer – que sua assimilação imediata como função técnica se me afigura extremamente capciosa. Pensemos: muitos pesquisadores da interatividade a caracterizam como a relação homem-suporte e a classificam em gradações que variam

---

<sup>47</sup> LEMOS, 1997, p 1

<sup>48</sup> Vivacidade, nesse contexto, designa a riqueza de representação de um meio mediado, definida por suas características formais, ou seja, a maneira pela qual um meio apresenta informação aos sentidos.

<sup>49</sup> STEUER, 1993, p 14

<sup>50</sup> Revista Época, 31 de julho de 2006, p 101.

de acordo com a maleabilidade de forma e conteúdo de informação permitida em cada suporte. Assim, por exemplo, um computador seria mais interativo que um telefone enquanto esse seria mais interativo que um livro. Ou, pelo mesmo raciocínio, uma obra de arte virtual seria mais interativa que uma “obra de arte interativa” em meio físico – como, por exemplo, os “Bichos” de Lygia Clark –, ao passo que essa seria mais interativa que um quadro. O trecho abaixo me parece emblemático na explicitação desse raciocínio:

“uma limitação em definir interatividade em termos da flexibilidade de forma e do conteúdo de um suporte é que tal definição não inclui controle sobre como o suporte pode ser vivenciado. Assim, um livro, que não pode ser mudado facilmente em tempo real sem que o recortemos, não é considerado interativo, muito embora se possa ler um livro ‘interativamente’, pulando páginas ou capítulos conforme se desejar. [...] A maioria dos sistemas de suporte tradicionais não são particularmente interativos nesse sentido: interação com um jornal só é possível escrevendo cartas ao editor ou contos para publicação; programas em que o ouvinte fala por telefone ou quando liga para fazer pedidos são o único meio de interação com o rádio; a maioria das pinturas não é nada interativa.

Três fatores que contribuem para a interatividade serão examinados aqui (embora muitos outros também sejam importantes): velocidade, que se refere à razão com que o ambiente mediado pode assimilar as interferências (input); alcance, que se refere ao número de possibilidades de ação a cada tempo determinado; e mapeamento, que se refere à capacidade de um sistema de mapear seus controles em mudanças no ambiente mediado de forma natural e previsível.”<sup>51</sup>

Mesmo a limitação apontada pelo autor é ainda restrita ao âmbito técnico. Mas, antes de mais nada, o que exatamente está sendo negociado nessa relação? Qual é a matéria dessas trocas? Os paralelos que sugeri há pouco não são aleatórios: essa relação é, precisamente, mais delicada onde a interatividade atua em meios de comunicação. Assim, se considerarmos um computador mais interativo que um livro, não estaremos não só esquecendo o que está sendo veiculado como também ignorando que, como *suporte*, um livro tem tanta presença – embora completamente diversa – naquilo que comunica quanto um computador? É a maneira de ler um livro, pulando páginas e capítulos talvez, que o tornaria mais ou menos interativo? Não

---

<sup>51</sup> STEUER, 1993, p 14

estariamos reduzindo a interatividade a uma questao puramente tecnica se a olharmos por esse prisma? Se assim for, seguindo o silogismo, deduz-se que, digamos, uma prensa hidraulica e mais interativa que um quadro e, portanto, que se estabeleceria mais trocas com um objeto ao opera-la que ao visitar um museu.

E claro que a interatividade nao pode ser julgada numa prensa, uma maquina industrial de cunho nao comunicacional, da mesma forma que num meio de comunicacao. Sim, mas e exatamente esse o ponto; nao se pode reduzir uma coisa a outra. Principalmente se o que importa no fundo nao e o quanto uma coisa e interativa ou nao de acordo com graus pre-estabelecidos, mas, primeiro, qual e a influencia da *figura da interatividade* sobre emissor, meio, receptor e informacao; depois, se a interatividade e mesmo tao "interativa" quanto se propala. Mais importante que julga-la mais ou menos livre apenas pelo numero de opcoes que ela nos da, e saber que opcoes pre-determinadas, no fundo, sao essas; saber qual seu funcionamento subterraneo, quem as determina, e por que; descobrir como o poder se imiscui e opera em seu corpo; descobrir por que interatividade, hoje, e uma condicao, uma palavra de ordem e um *produto de consumo*.

Além disso, mesmo quanto ao termo, existem pequenas armadilhas quando discutimos interatividade. Frequentemente, vê-se tomar interaçao, grosso modo, como relaçao de comunicacao entre individuos ou grupos e interatividade como tipo de relaçao com uma maquina que implica uma reciprocidade das trocas. Antes de mais nada, ha que ter em conta que essa diferenca semantica nem sempre e ratificada pelas definicoes oferecidas nos dicionarios. Logico que, como o conceito e historicamente recente, talvez seja natural que a lingua se adapte a ele e que as diferencas de terminologia se cristalizem. No entanto, e essa cristalizacao que se deve observar – para que interatividade nao se sedimente como relaçao puramente tecnica.

E, ainda que tomemos as definições precárias sugeridas que pude formular acima, se, um exemplo, utilizamos o computador e a rede – os “mais interativos dos interativos” – para nos comunicarmos com outras pessoas, o que seria isso? Interação mediada pela interatividade? Que *imbroglio*. Por outro lado, se a definição de interatividade puder e, efetivamente, der conta dessa relação, não se correria o risco, ao chamar o conjunto dessas trocas de interatividade – uma superposição –, de se reduzir tudo à uma relação entendida e difundida como técnica? Também é preciso que se pense que, ainda que entre pesquisadores da comunicação se possa ter um grau maior de discussão sobre o que é a interatividade, entre o público em geral – até como mercado consumidor e lugar último de sedimentação de discurso –, esse tipo de discussão inexistente e é assumida a figura que for mais difundida, que é, sobretudo, associada aos produtos de consumo eletrônicos. O risco é de síntese e sincretismo numa função técnica aparentemente neutra, inócua e valorada apenas por sua utilidade – positivamente. Mas ela pode agir de outras formas sobre discurso e subjetividade. Seriam todas positivas? Não há que entender que tipo de valores podem estar sendo sublinhados ou camuflados quando se diz que “a interatividade é a chave do sucesso dos blogs. O retorno quase imediato dos leitores ajuda o blogueiro a publicar exatamente o que o internauta quer ler, ver e ouvir”<sup>52</sup>?

Voltando à lógica da forma-moda, não se deveria muito do valor hoje dado à interatividade por seu caráter de novidade? E, pior, esse valor de novidade não é real, mas produzido, na medida em que a interatividade na relação com a arte sempre existiu. Mesmo o hipertexto, exemplo sempre tão utilizado de interatividade – e elemento de interesse do estudo por ser estrutural nos blogs –, “sempre existiu na remissão constante de um livro a outro através do repertório dos leitores. O texto

---

<sup>52</sup> Revista Época, 31 de julho 2006, p 100

plural com suas muitas entradas se dinamizava pelo trabalho do leitor”<sup>53</sup>, em princípio, de maneira mais livre. Mas essa interatividade inerente ao processo de absorção artística, me parece, pode até ter seu valor e sua presença relativizados, obscurecidos ou suprimidos justamente quando se prega a interatividade como técnica e como novidade.

É necessário que fique claro que meu objetivo não é a crítica irrestrita da interatividade – o que, ademais, seria estúpido –, mas observar e discutir a evolução desse conceito, as forças atuantes e nem sempre claras em tal processo, e a forma como o homem se relaciona com ele, para que seja possível pensar os problemas e benefícios das novas tecnologias de comunicação enquanto seu uso se desenvolve e se sedimenta.

Termino esse ponto com uma citação de Jonatham Steuer que, me parece, apresenta bem essa posição:

“a natureza exata dos efeitos de tais mudanças [as propiciadas pela utilização da rede e seus dispositivos] nas características das interações interpessoais nas realidades virtuais permanecem uma questão empírica aberta – e fascinante. Os novos suportes podem expandir enormemente a capacidade de vivenciar a telepresença nas realidades virtuais; contudo, esses novos desdobramentos também podem com certeza aumentar as possibilidades de que essas mídias sejam usadas para manipular e controlar crenças e opiniões. Além disso, como uma proporção crescente das experiências da maioria dos indivíduos se dão por meio de fontes mediadas e não por fontes diretas, os efeitos potencialmente nocivos de tal manipulação crescem exponencialmente.”<sup>54</sup>

Muitos desdobramentos dessa questão se mostrarão pertinentes nos próximos tópicos.

---

<sup>53</sup> VILLAÇA, 2002, p 61

<sup>54</sup> STEUER, 1993, p 21

#### 1.4. *Mimesis* e simulacros

Ao mesmo tempo em que a rede pode ser um instrumento valioso para a liberdade de veiculação de escritos, imagens e expressões de qualquer tipo, artísticas ou não, é preciso ter em mente que a *publicação*<sup>55</sup>, a difusão e o público via rede são, em muitos aspectos – assim como toda a experiência derivada da *relação* com esses conceitos –, *simulacros* e “*sintetizações*” de experiências artísticas e/ou pessoais reais que não podem e não devem ser inteiramente mimetizadas. Isso porque, se a realidade é sempre um produto da percepção, é preciso entender que, na rede, distância e proximidade tendem a “coincidir através de um complexo técnico em tempo real e criar o paradoxo de *estou onde não estou e experimento certezas sensoriais que vão contra meu julgamento lógico*”<sup>56</sup>, estabelecendo, assim, novas percepções e novas noções de realidade. E pode ser interessante que o conceito de realidade seja ampliado, mas, dificilmente, que ele seja restringido ou mimetizado e reduzido a uma forma sintética. O quadro atual sugere que

“a crescente integração das tecnologias num dispositivo cada vez mais imaterial [...] tende a determinar a constituição da experiência na sua totalidade. A técnica como gesto total que substitui a ‘revolução’ como gesto último. [...] O problema da mimetologia tecnológica é que impõe uma figura única, aparentemente neutra, que é a da ‘interatividade’. A sua aparente neutralidade deve-se a que é uma categoria ‘técnica’ (é uma metaforização do *feedback*).”<sup>57</sup>

Esse aspecto aparentemente neutro da interatividade – presente em todos os dispositivos da rede – pode camuflar certos mecanismos próprios à *ciber-autodocumentação* e à exposição desta; mecanismos de *normalização* e de outras ações subliminares do poder, que, com isso, passa a alcançar o indivíduo,

---

<sup>55</sup> Entendida aqui como o ato de tornar certa informação disponível na rede, mudar seu status para *online*.

<sup>56</sup> GRAU, 2005, p 116

<sup>57</sup> MIRANDA, 1998, p 181

intimamente e sem filtros, em mais outra instância da formação de sua subjetividade e de sua capacidade de leitura do mundo ao seu redor.

Para aprofundar a questão do funcionamento ideológico desses dispositivos, recorro ainda a José Bragança de Miranda, quando ele defende que

“tudo indica que as artes interativas, que recorrem intensivamente às novas tecnologias digitais, vêm na continuação da vanguarda, não pelos aspectos disruptivos desta, mas pela tendência a visar esteticamente o mundo, a *produzi-lo tecnicamente*. A negatividade desaparece numa positividade feliz, que o ‘pós-modernismo’ expressa no *convencimento de que chegaram ao fim as divisões ‘irreconciliáveis’ da modernidade, entre sujeito e objeto, entre arte e vida, entre atividade e passividade, entre presente e ausente*, e todas as outras instauradas pela metafísica e a sua peculiar hierarquização do mundo.”<sup>58</sup>

Aliada ao conceito de interatividade técnica e à sensação de poder sobre os dispositivos que esse conceito dá aos usuários, a *dissolução* dos binômios citados, quando conduzida não só *em concomitância a*, mas *por* mudanças no papel da técnica no mundo contemporâneo, pode gerar uma idéia nem sempre real de liberdade de ação. Essa noção, de certa maneira alimentada pelos distúrbios na percepção de um indivíduo que cria, num novo ambiente conceitual, *próteses de identidade e presença* (volto à questão das próteses mais adiante), é particularmente nociva quando participa no ato de organização e narrativa de uma existência que luta por se confirmar.

“Os dispositivos de criação de co-presença e co-realidade, [...] abrem um campo vastíssimo para estéticas e dramaturgias on-line, ou melhor, cenas e situações virtuais, ambientes de co-presença que provocam distúrbios perceptivos. [...] Obras cuja estrutura narrativa é baseada na (ou se assemelha à) percepção de um olho vigilante, um olho sem olhar, olho mecânico, aberto num continuum espaço-temporal. E que, ao mesmo tempo, fazem um esforço para introduzir aí nesse olho-esvaziado uma singularidade. Fabulação, ficcionalização, autoperformance são algumas das figuras dessas propostas.”<sup>59</sup>

Num desdobramento da lógica moderna, esse olho, também na rede, dificilmente é atinado senão na sua manifestação como outro usuário e, por isso, sua

---

<sup>58</sup> MIRANDA, 1998, p 182

<sup>59</sup> BENTES, 2005, p 125

vigilância é dificilmente mesurada. Penso que, como defende Jünger, a técnica, em si, é amoral. Contudo, ela permeia mais e mais camadas da vida e, mesmo que, por si só, esse movimento não fosse já expressão do poder, ele serve de veículo para o poder ao possibilitar o transporte de discurso por sua rede venosa e ao inoculá-la – por meio da figura potencial desse “olho mecânico” – de novas maneiras em pontos cruciais do ser humano.

Um dos âmbitos da autodocumentação na rede em que a *mimesis* tecnológica atua mais claramente, separando a experiência real de seu simulacro – não tanto em relação ao fim (é, afinal, mimetização), mas ao processo –, é o do *tempo de espera* para publicação das narrativas (existência e visibilidade) e para o *feedback* do público sobre elas (ratificação). A passagem do diário íntimo ou hypomnemata<sup>60</sup> para o ciberespaço permite registrar e divulgar com maior rapidez o presente, os pensamentos, as referências e as imagens de um indivíduo; mas permite, também, mudá-los com a mesma rapidez. Além disso, essa velocidade, essa supressão da espera para a realização, funciona como recondutora ativa de uma característica fundamental da subjetividade contemporânea: o tédio.

### Vivemos

“numa época onde até mesmo a ‘demora da satisfação’ perde seu significado [...], uma vez que toda demora pode ser nivelada no instante presente. [...] Sob o imperativo cultural das sensações, qualquer espera é significada como uma experiência desprazerosa e incômoda. Todo intervalo é vivido como vazio e, mais especificamente, como tédio. [...] Dessa forma, *suprimido o desejo de espera, o tédio da insatisfação permanente encontra solo fértil para [sua] instalação. [...] O tédio expressa um vazio não mais trágico ou desesperado, mas inquieto e ansioso.*”<sup>61</sup>

É partindo desses pressupostos que passo ao próximo ponto deste capítulo.

---

<sup>60</sup> O hypomnemata é um tipo específico de caderno pessoal de notas usado na sociedade grega clássica em que o indivíduo tomava anotações de seu cotidiano, profissão, suas idéias e impressões, bem como trechos de obras que o tivessem marcado, e que devia ser sempre consultado para a melhor formação pessoal. Esteve em voga na época de Platão (por volta do séc. IV a.C.) e é considerado um dos primeiros avanços tecnológicos na criação de um logos consciente.

<sup>61</sup> SALEM, 2004, p 132, 142, 143

## 1.5. Narcisismo e tédio: sem patético nem abismo

*“O recipiente que permanece vedado à corrente que aflui caudalosa vai sendo cheio gota a gota. Assim, o tédio não é outra coisa que a dissolução da dor no tempo.”*

Ernst Jünger

Pedro Salem, em seu *Do luxo ao fardo*, apresenta um fascinante estudo sobre o surgimento do conceito de tédio no século XVIII e sua evolução até hoje. Partindo de algumas das conclusões apontadas ali, não só sobre seu desenvolvimento mas sobre o tédio contemporâneo, tentarei ligar esse conceito à prática da autonarração nos blogs e explicitar por que o tédio, hoje, me parece indissociável da prática e do discurso da narrativa pessoal na internet.

O autor defende que “ao desatrejar o indivíduo das convenções sociais e das regulamentações fixas, a pós-modernidade instala uma nova concepção de individualismo” e que tal

“ruptura com o período anterior encontra eco na diferença entre os valores de produção e revolução, típicos da modernidade, que se opõem ao domínio da informação e da expressão, indissociáveis da época contemporânea. [...] Nesse contexto, o imperativo cultural contemporâneo impulsiona o indivíduo em direção ao auto-escrutínio, à busca de sua própria verdade e da sua satisfação individual.”<sup>62</sup>

Dissolvem-se as certezas; confundem-se, num astigmatismo crônico, as prioridades; o homem hoje age como um ser decepcionado, esvaziado de ideais<sup>63</sup> – todavia, tais singularidades não o levariam mais à “infelicidade metafísica”, nem mesmo ao pessimismo, mas à apatia e à indiferença, pois, na pós-modernidade,

“todos os gostos e todos os comportamentos podem coabitar sem se excluírem, tudo pode ser escolhido à vontade, tanto o mais operacional como o mais esotérico, tanto o novo como o velho, tanto a vida simples-ecologista quanto a vida hipersofisticada, em um tempo desvitalizado *sem referência estável e sem maior coordenação.*”<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> SALEM, 2004, p 108, 109

<sup>63</sup> LIPOVETSKY, 2005

<sup>64</sup> LIPOVETSKY, 2005, p 23

Um tempo em que “convive-se com o excesso de escolha e a incapacidade de escolher”<sup>65</sup> – não por dificuldade de fazer escolhas, mas pelo viés de que quem escolhe tudo, de fato, não escolhe nada. Ainda assim, essa “apatia não sugere uma ausência de socialização, antes corresponde a uma nova socialização”<sup>66</sup> flexível e regulamentada pela economia e, por isso mesmo, sujeita ao “domínio da informação e da expressão”, estando tal domínio, por sua vez, cada vez mais condicionado à ação da tecnologia. Nessas condições,

“o processo de personalização induz à diluição das identidades fixas, monta diversas combinações inesperadas, gera o desinvestimento em papéis instituídos e converte o ambiente contemporâneo em uma vitrine de singularidades complexas e aleatórias [...], um contexto propício para que a indiferença exceda o âmbito público e invada o privado”.<sup>67</sup>

É assim que o tédio e – não em consequência dele mas certamente em seu rastro – uma espécie de solidão impermeável aos contatos sociais superficiais estabelecidos hoje se transformam em entes independentes de seus objetos, de seus acometidos; são dados intrínsecos às regras da vida hoje. Seria o que Lasch chama de “experiência subjetiva do vazio”<sup>68</sup>, pela qual passa um indivíduo narcisista e “cronicamente entediado, incansável na procura de *instantânea intimidade* – de excitação emocional sem envolvimento e sem dependência”<sup>69</sup>, reproduzindo traços e respondendo a demandas funcionais de sua cultura.

O caráter narcisista do homem pós-moderno – ao meu ver, espécie de revés degenerativo dos resquícios românticos da modernidade – seria, ainda segundo Lasch, um reflexo de sua desilusão com o poder ou com a validade de seus atos – sobretudo políticos –, que teria levado, principalmente a partir da década de 1960, a que os

---

<sup>65</sup> VILLAÇA, 1996, p 18

<sup>66</sup> SALEM, 2004, p 112

<sup>67</sup> SALEM, 2004, p 112

<sup>68</sup> LASCH, 1983, p 65

<sup>69</sup> LASCH, 1983, p 65

interesses se voltassem para a esfera pessoal. Isso também teria tido como consequência, àquela altura, uma crise cultural de desvalorização do passado – que, aqui, tomo como um passado primordialmente pessoal e imediato em valores históricos –, numa “incapacidade narcisista de identificar-se com a posteridade ou de sentir-se parte do fluxo da história”.<sup>70</sup>

Curiosamente, esse mesmo homem deu outra volta em sua relação com seu passado; vivemos, há mais de duas décadas, uma era de consumo desenfreado do passado – consumo esse que também se configura pela equação informação/tecnologia e que se dá, principalmente, por meio audiovisual – com isso, também por meio da rede. Talvez, depois de tentar se livrar de seu passado, o homem, carente de referências estáveis, tenha sentido necessidade de revisitar – *musealizar*, documentar, arquivar, mas também consumir, reinterpretar, *ficcionalizar* – outros momentos de sua história, de dar-lhes outros enfoques e, com isso, como em todo processo de rememoração, o tenha começado a recriar.

Outro fato de suma importância é o de que vivemos numa época de primazia do valor da tecnologia e sua influência na atualidade perpassa, provavelmente em maior grau que nunca, todas as demais relações humanas. Pensando na questão dos quatro operadores discursivos – técnico, epistêmico, estético e teológico – que, em hierarquias diferentes, se combinam em cada época como uma configuração de forças reflexas e condutoras de poder-saber-discurso, temos, como elemento determinante em nosso tempo, a preponderância do operador técnico sobre os demais.

Tal questão, além de moldar os *investimentos* e as *percepções* sociais e pessoais, tem, dado o ponto onde está a tecnologia, um papel muito maior do que

---

<sup>70</sup> SALEM, 2004, p 118

“apenas” sua presença objetiva nas relações e no cotidiano humanos; há a questão de sua presença nas *expectativas* do homem hoje.

Nada mais é impossível; pelo contrário: o impossível passa a ser, simplesmente, aquilo que ainda não está presente, que ainda não é possível *agora*. A técnica faz com que, por meio dela, o que separa o homem de seus projetos mais ousados seja apenas o tempo. E, uma vez que a tecnologia não é uma *linguagem*, mas um *código*, ela estabelece uma ponte entre os planos do real e do imaginário sem a passagem pelo plano simbólico. Há aí até mesmo a tomada de certo poder do discurso teológico por parte do discurso técnico: a *mirabilia* passa a poder ser plenamente concretizável, um projeto do *real* e do *ideal*. É da técnica que se pode esperar onipotência. E nela há que depositar *fé*.

Há ainda a questão da lógica econômica atuando sobre a subjetividade. Voltando a Salem, adoto o ponto segundo o qual a cultura de hiperconsumo, em sua ação solvente, tornaria maleáveis todos os princípios, instituições, dicotomias, papéis sociais e até laços de procedência; tal ação faria com que os sujeitos perdessem referências fundamentais – ao menos *hoje ainda* fundamentais – para a construção de suas identidades. “O consumismo desata os laços sociais dos indivíduos ao estimular a maximização da esfera privada”<sup>71</sup>, ao mesmo tempo em que

“permitindo a todos que possuem os mesmos recursos o acesso aos mesmo objetos, engendra a uniformização de comportamentos. Paralelamente, e em sentido contrário, instiga a acentuação das singularidades. [...] Transformando o eu em objeto privilegiado de atenção e investigação, os indivíduos tendem a potencializar a interrogação sobre si mesmos e, simultaneamente, a incerteza a seu próprio respeito. Paradoxalmente [...], é justamente esse hiperinvestimento que [...] corrói o eu e esvazia-o de suas identidades fixas.”<sup>72</sup>

Em tal ambiente, que surge da confluência de todos esses fatores, foi criada e se desenvolveu a narrativa pessoal na internet – essa narrativa íntima e pública a um

---

<sup>71</sup> SALEM, 2004, p 126

<sup>72</sup> SALEM, 2004, p 126, 127

só tempo; que é motivada pelo tédio e que narra quase sempre o cotidiano, sem sublime nem trágico; que é narcisista a ponto de se confundirem sujeito e objeto; que tem a forma tão moldada pelo suporte tecnológico. Uma narrativa que acena com a possibilidade de que se criem, conservem-se e se difundam auto-referências, e, assim, um passado para um autor que não sabe ao certo quem é; uma narrativa que promete *movimento*, promete conceder singularidades onde tudo parece tão igual.

## 1.6. Dor como distinção

Num primeiro momento, o tédio – que não é senão a dissolução da dor ao longo do tempo – foi um sinal de distinção de homens elevados ou nobres. No entanto, com a disseminação desse sentimento no século XIX, o tédio passou a ser primeiro um aborrecimento banalizado e, depois, a ser apenas mais uma característica do sujeito contemporâneo.

“Existem alguns critérios vastos e imutáveis nos quais se faz patente o significado do ser humano. A dor é um deles; ela é o exame mais duro nessa cadeia de exames que convencionamos chamar vida. [...] A dor é uma dessas chaves com que abrimos as portas não só do mais íntimo, como, ao mesmo tempo, as do mundo. [...] Diga-me qual é sua relação com a dor e te direi quem és! Como critério, a dor é imutável; variáveis são, contudo, as maneiras com que o ser humano a enfrenta. [...] Que papel desempenha a dor nessa raça nova, que exatamente agora está oferecendo as primeiras manifestações de sua vida [...]?”<sup>73</sup>

Curiosamente, na busca pela singularização da própria narrativa, principalmente quando a exposição dela se faz em meio a um sem-número de outras narrativas similares – e não só também afetadas pelo tédio, mas entediadas pela repetição, pela quantidade e pela falta de relevo –, o indivíduo que faz uso dos dispositivos de autodocumentação pode fazer um caminho inverso àquele que

---

<sup>73</sup> JÜNGER, 1995, p 13

configurou o tédio: ao invés de diluir a dor pelos dias, ele procura aglutinar o tédio em grandes dores pontuais (ou, em alguns casos, até contínuas – e, um novo ardil, paradoxalmente entediante; algo como um tédio mais intenso, superlativo). O relato da dor – ou de um tédio mais doloroso que os demais – vira moeda e eleva o valor e o interesse das tramas pessoais.

Dessa forma, num raciocínio análogo ao que conferiu ao tédio um caráter distintivo, a *ostentação da dor* ou de suas ações nas narrativas da autodocumentação na rede passou a ser um diferenciador e um pretense atrativo.

Essa noção a respeito da narração e do lugar da dor aparece – funcionamento ainda de uma lógica moderna, um silogismo vanguardista – como movimento contrário ao que o homem fez, desde o advento da técnica, no âmbito individual e social, para distanciar-se dos domínios da dor – como o envelhecimento e a doença, mas também o acaso e tantos mais.

O homem,

“se ocupa em relegar a dor ao reino do acaso, a uma zona contornável, da qual podemos escapar ou pela qual, em todo caso, não é necessário que sejamos alcançados. [Todavia,] o assédio da dor é seguro e inevitável. Nada nos é mais certo e nada nos está mais cabalmente predestinado que a dor; ela se assemelha a [...] uma sombra da vida, à qual nenhum contrato possibilita que nos subtraíamos.”<sup>74</sup>

Ainda assim – e talvez por isso mesmo –, o anseio por *segurança*, por *certeza*, sempre foi uma das preocupações capitais do homem. Seja fugindo de predadores ou de cataclismos naturais, seja da fome ou de si mesmo, seja da morte ou, pelo menos, da constatação de sua inevitabilidade, o ser humano sempre pretendeu chegar a um paraíso a salvo da dor como aquele que ele deixou tanto à mordida da maçã da mitologia cristã como quando ao nascer. É por esse viés – o da fuga da dor como

---

<sup>74</sup> JÜNGER, 1995, p 15

medida de sobrevivência e da manutenção da espécie como princípio – que o homem desenvolveu e se adaptou à vida em sociedade.

É ainda nesse sentido que a técnica sempre se desenvolveu – não só na figura da medicina, na *das armas*, das cidades, da noção de *conforto*, mas, mesmo que indiretamente, em quase todas as suas facetas.

O alemão Ernst Jünger, em seu ensaio *Sobre a dor*, de 1934, observou “a modificação que se está levando a cabo [naquele momento histórico] na figura singular com a transformação de indivíduo em *tipo* [...]. [Esta] se apresenta como uma operação cirúrgica mediante a qual se extirpa à vida a zona da sentimentalidade.”<sup>75</sup>

Assim é que, apartando-se da dor, e primeiramente da dor mais palpável do meio físico, o homem chegou a uma preponderância, como espécie, do assédio da dor *anímica*<sup>76</sup>, que, para Jünger, “constitui uma das formas inferiores de dor; é uma das enfermidades geradas pela omissão do *sacrifício*”<sup>77</sup> – visto como predisposição ao eventual acometimento pela dor física. A cristalização de tal preponderância pode, aliás, ser observada no que Nietzsche chama de “voltar-se para dentro de si”<sup>78</sup> – um movimento do homem rumo ao seu interior em face da perda de sua potência física, fruto da ação da moral greco-cristã – e no desenvolvimento da psicanálise, seguido da disseminação indiscriminada de seus métodos e conceitos.

Além disso, o desenvolvimento da organização da vida em sociedade, dos sistemas de governo, dos sistemas econômicos e morais também foi extremamente atuante na relação do homem com a dor, haja vista que “a transformação das realidades em conceitos gerais – a transformação, por exemplo, dos bens em dinheiro

---

<sup>75</sup> JÜNGER, 1995, p 40

<sup>76</sup> Entenda-se por *anímica* qualquer dor não diretamente física como, por exemplo, aquela nas esferas psicológica e moral.

<sup>77</sup> JÜNGER, 1995, p 30

<sup>78</sup> NIETZSCHE, 2005

ou dos vínculos naturais em vínculos jurídicos – produz uma leveza e uma liberdade de movimentos extraordinárias na vida.”<sup>79</sup>

Jünger prossegue:

“o segredo da sentimentalidade moderna reside em que ela corresponde a um mundo em que o corpo é idêntico ao valor. Isso explica que a relação de tal mundo com a dor seja a relação com um poder que há que evitar a qualquer custo, pois nele a dor golpeia o corpo não apenas como um posto avançado, mas também como poder principal e núcleo essencial da própria vida.”<sup>80</sup>

Apesar de essa ser uma visão concebida no período moderno – e a ele referente –, ela ainda é extremamente pertinente. Principalmente quando indica o surgimento de uma *segunda consciência*, a *consciência da técnica*, cujas ações, como Jünger aponta de modo quase clarividente, continuam se manifestando – e cada vez mais – no mundo de hoje:

“essa *segunda consciência*, mais fria, faz-se sentir na capacidade cada vez mais desenvolvida de nos vermos como objetos. [...] Estamos nos dedicando a construir âmbitos estranhos em que *o emprego de órgãos artificiais de sentidos crie um alto grau de coincidência típica*. Tal fato se encontra estreitamente ligado à *objetização*<sup>81</sup> de nossa imagem do mundo e, portanto, à nossa relação com a dor.”<sup>82</sup>

Entretanto, a tipificação, a noção de perda de distinção individual com a quebra da lógica moderna da diferença, a saturação de relatos pessoais do homem comum nos meios de comunicação de massa, a observação obscena do cidadão médio e a decorrente sensação de planificação das narrativas individuais num dado nível comum, tudo isso também passou a ameaçar a existência do homem como sujeito singular. À medida em que cresce o perigo da invisibilidade, cresce também o medo dela e de pior forma se interpreta sua ação. Assim, mesmo que de maneira inusitada,

“quando cresce a sensação de que o âmbito vital em seu conjunto se encontra questionado e ameaçado, cresce também a necessidade sentida pelo homem de voltar-se para uma dimensão que o subtraia ao domínio ilimitado da dor e à sua vigência

---

<sup>79</sup> JÜNGER, 1995, p 27

<sup>80</sup> JÜNGER, 1995, p 35

<sup>81</sup> Neologismo empregado com fins de tradução que pretende indicar a transformação em objeto.

<sup>82</sup> JÜNGER, 1995, p 70

universal. [...] Também a quantidade de dor suscetível de ser suportada cresce à medida (em) que progride a objetização. Quase parece que o ser humano possui um afã de criar um espaço em que seja possível considerar a dor como uma *ilusão*.<sup>83</sup>

E onde o homem procura e projeta agora essa dimensão? No ciberespaço – por meio dos dispositivos de produção de presença e identidade desenvolvidos ali.

É nesse contexto que a dor torna-se um *valor estético narrativo*. Um que se pretende que possa desaguar na ordem dos conceitos gerais; um que se pretende reproduzir, representar, narrar, ostentar e, em certa medida, *controlar*.

*Uma máquina: a dor para a extirpação da dor.*

Aqui se desenham mais dois paradoxos fundamentais nessa dinâmica já paradoxal. O primeiro aparece na própria utilização do *meio*, que, por ser não-físico, está fora do alcance de grande parte das manifestações da dor – e no qual, por isso mesmo, pretende o homem refugiar-se de seu assédio – para a narração dela.

E, pensemos, o desejo de controle da dor não é já, antes de mais nada, um anseio por segurança? Não é segurança, certeza, o que busca o anseio por ratificação da existência na rede? Como, então, almejar a dor para evitá-la? Como vesti-la para estar seguro?

Mais: a agenda de transpor a dor para um dispositivo, sobretudo um que existe num meio imaterial, não é, *a priori*, um desejo de *isolar* a dor? De afastá-la? Sentir a dor através de uma prótese não é querer-se alheio a ela? Na tentativa de isolar a própria essência – agora por meio da técnica, traduzindo-a para o código binário –, o homem não tenciona já separar a dor do *código humano*, fazer com que ela deixe de ser parte de sua essência? Não é no ciberespaço que, através da telepresença, o ser humano quer substituir o corpo, como “posto avançado” e como interface do cérebro,

---

<sup>83</sup> JÜNGER, 1995, p 23, 74

por uma nova interface – agora técnica –, imune à dor? “Vocês querem, se possível – e não há mais louco ‘possível’ –, *abolir o sofrimento*.”<sup>84</sup>

O segundo paradoxo se estabelece de modo análogo ao ocorrido com o tédio: se todos buscam um signo de singularidade, a saturação da figura da dor – sempre acessível a todos – não tende a esvaziá-la?

A insígnia muito disseminada não perde seu valor? A exploração indiscriminada desse expediente narrativo não tende a inutilizá-lo, mesmo que, a despeito de qualquer vontade, a dor genuína continue a assediar a todos? Essa dor ostentada não será, na maioria das vezes, falsa, *simulada*? A recorrência à estética da dor não corre o risco de causar uma nova fase de sentimentalismo afetado e vazio como a que se viu em fins do século XVIII – mas, agora, alimentada por produtos da cultura de massa?

Há ainda outras questões quiçá mais importantes no que diz respeito ao fato de o homem entregar sua relação com a dor a uma *interface técnica*. Afinal, “*É na dor que se esconde a autêntica pedra de toque da realidade*”<sup>85</sup>. Mas a técnica não é o que promete apartar o ser humano da dor? Não é também por meio da técnica que se dá a tipificação do homem?

“Referimo-nos à ordem técnica em si, a *esse grande espelho* em que se reflete com máxima clareza a crescente objetização de nossa vida e que se acha *impermeabilizado de maneira especial contra o assédio da dor*. A técnica é nosso uniforme. [...] Isso ocorre tanto mais quanto o caráter de conforto de nossa técnica se funde de modo cada vez mais inequívoco com um caráter instrumental de poder.”<sup>86</sup>

É por meio, então, da tentativa de mediar o contato do homem com a dor por meio da técnica, que o poder, camuflado pela figura “neutra” da interatividade, quer alcançar novas fronteiras dentro do indivíduo – pontos tanto mais longínquos quanto

---

<sup>84</sup> NIETZSCHE, 2004 p 131

<sup>85</sup> JÜNGER, 1995, p 82

<sup>86</sup> JÜNGER, 1995, p 59

insuspeitos, onde sua ação seria, ao mesmo tempo, muito mais eficaz e muito mais sutil.

Toda essa tendência não seria, então, uma exploração do movimento natural humano de negação da dor que, tendo como objetivo controlar a relação do indivíduo com esta, se beneficiaria, a exemplo do que houve com o tédio, de uma banalização do papel da dor, de uma diminuição de seu poder simbólico? Que conduziria, não num processo maquiavélico, mas num matemático, à nova maneira com que o ser humano enfrentará a dor, uma que corresponda ao avanço da lógica da tipificação? Será, então, a vez da apatia no trato com a dor? Não será transformada a ação da dor também num *conceito geral*?

“Não encontramos, então, nenhuma força significativa que não sucumba à falta de ar para respirar – *há uma conexão direta entre a medida do alcance e a profundidade da dor*. Aqui resulta suspeita toda (a) satisfação, pois nada que possua uma relação com a realidade pode estar satisfeito sob o domínio dos conceitos gerais. Dessa forma, não é surpreendente que neste tempo se veja o gênio – quer dizer: a posse da saúde suprema – como uma forma de demência [...]. No mundo repleto de valorações inferiores, os pesos que esmagam toda forma de grandeza são mais terríveis do que o do chumbo.”<sup>87</sup>

A aceitação da dor como parte integrante e importante da vida é um signo de uma mentalidade aristocrática, no sentido em que o “homem bom”<sup>88</sup> de Nietzsche é precisamente alguém que não teme a dor, não a vê como algo mau, sobretudo a dor física, tida como mais elevada. Mas, mesmo que o mecanismo de distinção na rede por meio da dor adviesse de visão similar, será a narração da dor nos dispositivos de autodocumentação um real contato com a dor? E é genuína essa dor aí exposta? Qual a sua natureza?

---

<sup>87</sup> JÜNGER, 1995, p 31, 32

<sup>88</sup> Conceito que, como Nietzsche explica na sua *Genealogia da moral*, se origina da concepção aristocrática de valor; o “homem bom” seria aquele que funciona de acordo com a “moral do senhor” – ou seja, que julga o que é bom ou ruim por valoração direta e não por contraposição a ações de outrem.

Se a técnica é, em última análise, a capacidade do homem de criar próteses, parece-me que, num desdobramento da prótese da memória, se desenha aqui uma *ciberprótese de presença e de identidade* – a prótese que pode mediar o contato humano com a dor e com a *realidade*. Principalmente porque essa identidade protética não é duradoura, mas uma em constante movimento, que se possa configurar e reconfigurar, à qual se possa subtrair rigidez ou aderência. É por meio dela que o indivíduo contemporâneo tenta se arquivar, trocando *passados vividos* por *passados presentes*; passados disponíveis, atualizáveis; passados, sobretudo, públicos – e, talvez assim, palpáveis.

### 1.7. Seduzidos por si mesmos

*“Dado que o crescimento explosivo da memória é história, como não resta dúvida de que será, terá alguém realmente se lembrado de alguma coisa?”*

Andreas Huyssen

Trata-se de um momento histórico que talvez, no futuro, seja visto como algo similar a “o período em que o homem voltou os olhos para o passado”. O consumo ostensivo do passado, hoje, é um movimento claro, estabelecido, inegável e global. Já a partir da “década de 1970, pode-se observar, na Europa e nos Estados Unidos, a restauração historicizante de velhos centros urbanos, cidades, museus e paisagens inteiras”<sup>89</sup>. É fácil, hoje, perceber as diversas manifestações dessa tendência:

“o *boom* das modas retrô e dos utensílios reprô, a comercialização em massa da nostalgia, a obsessiva automusealização através da câmera de vídeo, a literatura memorialística e confessional, o crescimento dos romances autobiográficos e históricos pós-modernos (*com as suas difíceis negociações entre fato e ficção*), a difusão das práticas memorialísticas nas artes visuais (geralmente usando a fotografia como suporte) e o aumento do número de documentários”<sup>90</sup>;

---

<sup>89</sup> HUYSSSEN, 2000, p 14

<sup>90</sup> HUYSSSEN, 2000, p 14

as releituras, os *remakes*, a busca por sonoridades e imagens *vintage*, e, mais recentemente, a febre das câmeras de fotografia digital – tudo busca arquivar, emular o passado ou nele buscar referências; seja no passado pessoal, seja em determinado estilo, personagem ou, até mesmo, novamente por meio da emulação tecnológica, em alguma limitação de outrora: a técnica pretende e pode até simular seu próprio passado.

Se o pensamento moderno foi movido por aquilo que poderia ser chamado de “*futuros presentes*”, agora, principalmente “a partir da década de 1980, o foco parece ter-se deslocado dos futuros presentes para os *passados presentes*; este deslocamento na experiência e na sensibilidade do tempo precisa ser explicado histórica e fenomenologicamente.”<sup>91</sup> Hoje,

“o excesso de lógicas presentistas segue em conformidade com a inflação proliferante da memória. [...] O batismo de ruas e o levantamento de estátuas são doravante suplantados por comemorações exploradas pelas indústrias editoriais e midiáticas, que inundam o mercado com dezenas de títulos novos, de reedições, de histórias em quadrinhos, de filmes e telefilmes.”<sup>92</sup>

Como fenômeno agregado e decorrente dessa busca pelo passado, iniciou-se um movimento, paradoxalmente por parte dos mais jovens, de *saudosismo precoce*, algo que procura, na própria história pessoal, como por exemplo nas reminiscências de infância, referências estéticas e, notadamente, de consumo. Tudo sempre de acordo com o padrão da forma-moda.

“Esse retorno revigorado ao passado constitui uma das facetas do cosmo do hiperconsumo experiencial: trata-se não mais de apenas ter acesso ao conforto material, mas sim de vender e comprar reminiscências, emoções, que evoquem o passado, lembranças de tempos considerados mais esplendorosos. [...] O passado não é mais socialmente instituidor nem estruturante; está renovado, reciclado, mas ao gosto de nossa época, explorado com fins comerciais.”<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> HUYSSSEN, 2000, p 9

<sup>92</sup> LIPOVETSKY, 2004, p 87

<sup>93</sup> LIPOVETSKY, 2004, p 89

Voltam à cena músicas infantis, há um *revival* de artistas que estavam no ostracismo, criam-se clubes onde se assistem a desenhos animados e filmes *trash* de décadas anteriores, e, de modo geral, há uma valorização indiscriminada e *a priori* daquilo que possa ligar os indivíduos ao seu passado – mesmo quando esse passado parece assustadoramente próximo. E vago. “Não há dúvida de que o mundo está sendo musealizado e de que todos nós representamos os nossos papéis nesse processo. É como se o objetivo fosse conseguir a recordação total.”<sup>94</sup>

É partindo de motivação paralela – ou da mesma – que enxergo não só o surgimento do sistema, mas a explosão e a curva contínua e ascendente do número de blogs.

Pelo ritmo frenético do dia-a-dia; pela enorme demanda de atenção – uma atenção multifocada e multifuncional; pela quantidade absurda de informação disponível – e pela que é preciso armazenar; pela quantidade de contatos interpessoais superficiais necessários ao simples trafegar pelo cotidiano; pela relação com o trabalho – este tanto mais absorvente quanto *imaterial*, na lógica dos serviços; pela lógica dos entretenimentos instantâneos e de curta validade; pelo consumismo total com seus valores mais-que-efêmeros – assim como a tecnologia, em constante obsolescência; pela combinação de todos esses fatores, cada vez mais o único tempo possível, estável, é a memória.

Mas há que haver terra firme alhures: a busca da memória é movida “subliminarmente, pelo desejo de nos ancorar em um mundo caracterizado por uma crescente instabilidade do tempo e pelo fraturamento do espaço vivido”.<sup>95</sup> O homem almeja uma expansão de seu tempo, um refrear da sucessão acelerada dos segundos

---

<sup>94</sup> HUYSSSEN, 2000, p 15

<sup>95</sup> HUYSSSEN, 2000, p 20

na qual, em meio ao mundo e suas obrigações, ele possa *viver* e não simplesmente existir – quando nem isso, por vezes, é possível; ele busca uma *expansão do presente*. Para tanto, é preciso estar em vários lugares ao mesmo tempo; é necessária uma contração ou, melhor ainda, uma abstração das distâncias. É preciso *expandir a presença*. E é também por meio do arquivamento de seu passado que o homem enxerga poder fazê-lo.

Contudo, sofrendo com a overdose de informação e estímulos, como pode o homem efetivamente usar a mente para *lembrar*? Se faz necessário um arquivamento que, por meio da técnica, é exterior ao seu corpo, exterior à sua mente – e mesmo à sua presença. E então, na mesma lógica, é preciso consumir o passado e as próprias memórias. Poder dispor deles para consulta. Aqui entram os CD-ROMs, DVDs, objetos retrôs e documentários que “arquivam a História” e, também, por outro viés, as câmeras digitais de foto e vídeo, os fotologs e os blogs, que “arquivam memórias individuais”. É, idealmente, a um só tempo, uma *segurança* e um *alívio* poder ter, “acessar e controlar o passado e a memória” sem risco de perdê-los. De certo modo, o homem, por dispor da prótese-memória, parece querer prescindir de lembrar.

Mas, e

“se o aumento explosivo da memória for inevitavelmente acompanhado de um aumento explosivo do esquecimento? E se as relações entre memória e esquecimento estiverem realmente sendo transformadas, sob pressões nas quais as novas tecnologias da informação, as políticas midiáticas e o consumismo desenfreado estiverem começando a cobrar seu preço?”<sup>96</sup>

Além desse questionamento, é preciso considerar que qualquer processo de rememoração é também um processo de interpretação e de representação – tanto quanto qualquer diário, que por mais fiel e sincero que se pretenda, não pode dar conta integralmente de um fato, visto que se baseia em uma compreensão subjetiva

---

<sup>96</sup> HUYSSSEN, 2000, p 18

dos acontecimentos. É nessa medida que a memória, como conceito, não registra dados, mas impressões e *afetos*.

De resto, devido à mesma dinâmica contemporânea, qualquer senso seguro do próprio passado está desestabilizado; até para o próprio sujeito, “a constituição de narrativas coerentes e significativas de vida se torna tarefa cada vez mais penosa”<sup>97</sup>. Assim, qualquer esforço de arquivamento de si num blog é, necessariamente, a delimitação de um recorte de si mesmo, uma narrativa interessada como qualquer outra ficção. Uma ficção, agora, constantemente disponível e voltada para um *oniespectador*.

“Qual a verdadeira importância de ter vivido e escrito sobre o passar dos dias sem que haja um verdadeiro interlocutor para isso? Essa vaidade de falar de si mesmo como um dos assuntos mais importantes era uma questão que o diarista sempre guardou de si para si. [...] O fato de [um blog] ser um diário íntimo escrito dentro de um meio de comunicação (a internet) e voltado para um público, transformou uma questão que, a princípio, seria literária numa questão relativa, também, à disciplina da comunicação. [...] Uma escrita que teria por finalidade a reserva passa a funcionar como uma mensagem entre um emissor e um receptor.”<sup>98</sup>

Mas essa narrativa tem, como vimos, que se mostrar singular, atraente para esse oni-espectador, um “espectador onipotente que exclui e elimina participantes, que o tempo todo é instigado a exercer uma intervenção baseada em valores, participar de lógicas de rivalidade, punir e premiar.”<sup>99</sup>

É nessa transformação que a prótese-memória evolui para a prótese-presença-identidade; a presença tangível de um público que comenta, um olho eletrônico que opina e funciona como um *ratificador* da versão que o autor apresenta da sua história, dando a ela uma *existência*. No entanto, como deixar traços da própria existência num meio de comunicação em que todas as existências parecem tão iguais? O grande desafio é sobressair num ambiente em que a mesma possibilidade é dada a todos. O

---

<sup>97</sup> SALEM, 2004, p 138

<sup>98</sup> SCHITTINE, 2004, p 12, 13

<sup>99</sup> BENTES, 2005, p 125

usuário, na sua luta por singularidade – promessa de mais público, de mais admiradores, de mais segurança, de mais movimento –, luta contra “sua insegurança [narcísica], a qual ele somente pode superar quando vê seu ‘eu grandioso’ refletido nas atenções das outras pessoas.”<sup>100</sup>

Outro aspecto da questão que, por falta do adjetivo certo a essa altura, é curioso, refere-se à forma como, com olhos de hoje, relê-se o passado e se constrói e se comercializa a memória histórica. Ao olhar, mesmo sem grandes esforços, para os filmes, séries, *best-sellers*, “históricos”, épicos ou adaptados de grandes obras de outras épocas, vê-se que eles tendem a representar todos os tempos e lugares de forma similar quanto à moral, aos costumes, relacionamentos e valores: tudo muito parecido com semana passada. Seja na Roma antiga, na Grécia homérica ou França do Romantismo, o mundo parece correr da mesma forma e o imperador romano discute Freud ou a *adolescente* do século XVIII discute com o pai em público, tudo com a maior naturalidade. O fenômeno em si não é uma novidade; os romances góticos oitocentistas também faziam uma leitura muito específica da vida na Idade Média, por exemplo. Talvez até seja um fenômeno tão “natural” para o homem quanto a consciência de que lembrar é interpretar – ou quanto o fato de que sempre se “esqueça” disso. De todo jeito, a ambição totalizante e relativista desse movimento como ele se dá hoje, em tempos de cultura de massa e de uma massa fragmentada, vai além de interpretar; de certo modo, por seu alcance, ao apresentar a História a grande parcela das pessoas, tal ambição a refunda. Assim, se do mesmo modo considerar-se que o blogueiro reinterpreta e conta sua vida da maneira que a percebe ou que a quer perceber, e se a isso aplicarmos a lógica-moda e sua fluidez constante, pode-se enxergar um paralelo incômodo entre construir História na indústria do

---

<sup>100</sup> LASCH, 1983, p 30

entretenimento e construir memória individual na rede. Como se uma relação mimetizasse a outra.

É interessante notar que os blogs também podem ter pretensões de permanência diacrônica. Antes, era imprescindível realizar um feito notável ou ser suficientemente dotado – ou, enfim, bem relacionado – para conseguir destaque bastante a ponto de estender-se além da duração da própria vida – e isso valia também para a escrita: era preciso escrever um bom livro ou diário para destacar-se entre os escritores. “A internet franqueou a qualquer indivíduo a possibilidade de escrever para o público e de tentar, de uma forma ou de outra, tornar-se único naquilo que opina e faz”<sup>101</sup>. Com isso, mesmo levando-se em consideração que o ciberespaço não assegura ainda a “eternização” dos escritos e imagens – pois a tecnologia ainda não assegura dispositivos de permanência virtual tão duradouros quanto um livro, mas, como em tudo, sugere que isso se dará com o tempo –, os blogs assumem também a função de um memorial de seu usuário. Hoje, já é possível encontrar na rede blogs de pessoas mortas; seus contadores continuam rodando, suas caixas, vez por outra, ainda recebem comentários de internautas desavisados que talvez esperem respostas para suas impressões; tais páginas continuam na rede, como fantasmas, identidades descarnadas mas, ainda assim, atualizáveis. E certamente ficarão no ar por mais tempo do que aquele pelo qual, depois que morrermos, nossos cabelos e unhas continuarão crescendo. Com o passar dos anos, esse será um fato cada vez mais corriqueiro.

Finalmente, tomando-se cada aspecto visto neste capítulo, conclui-se que blogs são dispositivos que, embora funcionalmente assumam, para seus usuários, o

---

<sup>101</sup> SCHITTINE, 2004, p 148

papel de *banco de dados*, são, antes, *bancos de afetos*, por meio dos quais o indivíduo estabelece e expande *ligações* na rede.

### 1.8. Presença, afeição e ligações

É essencial compreender que a forma final da validação da identidade construída na rede se cristaliza nas *ligações* que ela estabelece nesse meio; “o diário na tela cria ligações e catalisa a constituição de pequenas comunidades, de redes fundadas em torno de afinidades pessoais”<sup>102</sup>, comunidades e redes marcadas “pelo egocentrismo, porque a adesão é espontânea, flexível e segmentada, em todos os aspectos conforme a lógica da moda”.<sup>103</sup>

Inicialmente, o que determina a formação desses *links* – os links que de cada página levam a outras, mas também aqueles desenhados por cada leitor que passa a visitar alguma página específica, a fazer girar regularmente os dígitos do contador dela, a deixar nela suas impressões e opiniões e a compor uma *rede* – não é mais do que a identificação com aquela personagem que está, naquele blog, post a post, narrada e representada; não é mais, portanto, que *afeto*.

“O aspecto porventura mais perturbador de toda afetividade é o fato de ela implicar não apenas o ser agido, mas também, simultaneamente, o lançar-se em movimentos mais ou menos visíveis e invisíveis: inclinações, atrações, aversões. Movimentos de ligação em direção a algo ou de repúdio e afastamento. É por isso que os afetos adotaram também a designação de “emoções”, de forças que movem. Os afetos são, pois, *estados de potência* onde germina uma força vinculativa.”<sup>104</sup>

É por meio destes afetos e em busca deles que a *blogosfera* se sustenta e não pára de se expandir. É em busca deles, justamente por sua força vinculativa, que o

---

<sup>102</sup> SCHITTINE, 2004, p 62

<sup>103</sup> LIPOVETSKY, 2004, p 36

<sup>104</sup> CRUZ, 2002, p 40

indivíduo entediado, narcisista e carente de história e de identidade sólidas procura a internet com o intuito, senão de se reinventar, de se organizar. Tais afetos seriam o resultado concreto de seus esforços e a prova de que haveria algum sentido na narrativa que ele faz de si – pois ela teria sido aceita por seus pares.

Todavia, tais aproximações, conquanto atinjam seus objetivos e seu papel na vida do usuário de um blog, são ainda, na maioria das vezes, simulacrais – bem como o são, em certa medida, as identidades criadas na rede. Mesmo que as relações desse sujeito no mundo real não sejam descartadas – geralmente não o são –, dado o conforto e o aumento do amor-próprio que as ligações no ciberespaço podem ocasionar, algum nível de dependência desse mecanismo pode se estabelecer. Isso expõe o indivíduo perigosamente se entendermos que

“A racionalidade teórica e prática constitui-se, em grande medida, como sabemos, à custa da modelação da sensibilidade e dos afetos por um dispositivo que é, na sua origem, metafísico, e que foi, depois, moral, político, estético e, hoje, também, técnico. Uma das funções fundamentais deste dispositivo, e das suas variantes, foi a de *produzir figuras onde esta experiência da afeição*<sup>105</sup> *pudesse ser interpretada e controlada.* [...] Tal como há uma tecnologia da sensibilidade, há também uma tecnologia dos afetos [...]. Ambas exercitam os seus saberes *diretamente sobre a subjetividade*, sobre os seus estados e alterações, mostrando que esta é um terreno *aberto e vulnerável.* [...] Surgem assim ligações novas e perturbadoras, entre o homem e as máquinas (*que automatizam os seus comportamentos e também os seus modos de pensar*). [...] No geral, as ligações técnicas, nomeadamente no campo da comunicação, funcionam largamente como uma extensão da esfera da subjetividade (criando comunidades de novo tipo, até mesmo à distância, etc...), e também, muito significativamente, como um dispensador de vivências e afecções.”<sup>106</sup>

Soma-se a isso outra problemática delicada e sutil:

“A afeição tende para a criação de um espaço inclusivo e de contato, assente numa certa invasão de si. [...]. *A disponibilidade para a relação, que a própria redução ao indivíduo incentiva, não deve confundir-se com a tendência para a ligação que, na verdade, a contraria.* A ligação perturba a lógica da relação e da individuação analítica que a funda. O seu movimento é o da *síntese e dissolução das identidades num movimento expansivo que as avassala.* Ora, a possibilidade de operar sínteses,

---

<sup>105</sup> O termo “afeição”, originalmente utilizado nos excertos como significando “estado de alma; paixão; alteração moral ou física; enlevo, encanto, arroubo” – acepção que é mais comum no português falado em Portugal – foi substituído por “afeição” para melhor compreensão no Brasil.

<sup>106</sup> CRUZ, 2002, p 31

fusões, e ligações de todo gênero parece estar hoje a cargo da técnica. [...] Estar ligado (aos outros e à vida) supõe uma certa disponibilidade para se deixar afetar.”<sup>107</sup>

Por tudo isso, esse usuário está sujeito a uma maneira de atuação do *poder* tanto mais nociva quanto subliminar; uma ação que se pode chamar de sub-reptícia, pois que se engendra nos mecanismos mais íntimos de expressão da subjetividade, dissimulada na propalada idéia de liberdade em um sistema novo – que se pretende aberto e que lida com forças direcionadas diretamente às subjetividades tanto do emissor quanto do receptor. Esse funcionamento é parte do espectro de influências que pode estar infiltrado em tudo que, na *net*, se diz livre e interativo – novamente, vemos que “o problema da mimetologia tecnológica é que impõe uma figura única, aparentemente neutra, que é a da ‘interatividade’”.<sup>108</sup>

A própria idéia de interatividade, como está sedimentada hoje, é *uma figura mimetizada*, mais um simulacro. Esse tipo de figura pode ser particularmente perigosa porque, mesmo que alcance os mesmos fins que seus correspondentes na experiência real, não deixa claros os processos internos pelos quais o faz – aqui submetidos diretamente à técnica.

“A convergência da técnica com uma estética e uma patética dá assim uma consistência nova a um conjunto de ligações inquietantes que permaneciam mais ou menos ocultadas pela própria idéia de sujeito, tornando-as ativáveis, geríveis e produtíveis, no interior de uma economia onde *sensações e emoções se tornaram também um valor*. [...] Uma tal economia dependeria, em última análise, [...] ‘*da produção eficiente do simulacro*’, ou seja, [...] da possibilidade de ‘*estandardizar*’ os *instrumentos mecanizados da sugestão*’.”<sup>109</sup>

É nessa tensão da busca e manutenção de identidade e de presença e em sua expressão em imagem e texto que se dá o investimento individual que formata a idéia de “sujeito” na rede. Talvez, ao buscar uma identidade palpável e, ainda que mutável

---

<sup>107</sup> CRUZ, 2002, p 38

<sup>108</sup> MIRANDA, 1998, p 181

<sup>109</sup> CRUZ, 2002, p 32

e fluida, tornada “crível” por suas ligações na rede, o indivíduo possa, em determinadas condições, influenciar sua já tão fragilizada e fragmentada identidade no mundo real. Por mais que suas naturezas difiram e mesmo se oponham, as ligações no meio ciberespacial, hoje, se fazem entender por relações, e um movimento que se pretendia *multiplicador* pode acabar sendo *sintetizante* (pois “As fronteiras entre ‘autor’ e ‘leitor’ são cada vez menores, as funções se misturam, a linha divisória entre o público e o privado se enfraquece”, “o convencimento de que chegaram ao fim as divisões ‘irreconciliáveis’ da modernidade, entre sujeito e objeto, entre arte e vida, entre atividade e passividade, entre presente e ausente”); onde se buscava ampliação e diferença, pode-se encontrar nivelamento, indistinção e sincretismo.

A ameaça, depois de um movimento histórico de individuação – do sujeito, dos genes, do átomo, etc. –, de cisão e discernimento das partes diversas num conjunto, é a da *re-sintetização*, o amalgamar das identidades fraturadas em *funções*.

E a questão se desenha pelos dois lados; se falamos das ligações, não é outro o quadro quanto às relações – o revés da questão é, quiçá, ainda mais complexo.

Ao inaugurar seu blog ou no decorrer da existência deste, o indivíduo o apresenta às suas relações reais – amigos, parentes, etc.; algumas dessas pessoas passam a freqüentar aquela página; outras, que também mantêm blogs, a ligam às suas respectivas páginas. Assim, o círculo de ligações se alarga. Com o tempo, se, por algum motivo, algum dos integrantes da comunidade estabelecida se ausenta, os outros passam a recorrer à rede – representada por blogs, fotologs, *e-mails*, *instant messengers* e redes de relacionamento, como *Orkut*, *Gazzag*, *Friendster*, *Multiply*, entre outros –, e, não raro, o contato se restringe a esse suporte por um intervalo de tempo tão grande que as relações se reduzem à sua contraparte simulacral. E não se trata do movimento de distanciamento na relação que, talvez, já se desenhasse da

mesma forma sem a rede; a questão é a possível equivalência de valores entre relação e ligação fazendo com que o afastamento sequer se torne palpável ou tenha significado. Afinal, não estão todos os nomes em um banco de ligações, de afetos, prontos para ser *acessados*?

São, então, duas possibilidades particularmente nocivas: primeiro, o risco de as relações se reduzirem a ligações; segundo, no caso de ausências intermitentes, ou tão somente num esforço de maior integração, o sujeito pode passar, após um grande investimento no ciberespaço, a valorar ligações e relações de igual modo e, assim, a desenvolver a idéia de presença entre suas relações por meio de suas ligações.

Seria como se, ao manter-se, pelo blog e demais dispositivos na rede, em contato constante com seu grupo, ao informá-lo sobre seu cotidiano e informar-se sobre o dos amigos, o usuário estivesse investindo na permanência de sua presença/narrativa entre eles. Os assuntos são sempre atualizados; não faltam tópicos num encontro eventual mas, em algum nível, há um desinvestimento em intimidade e convivência – traços que fazem de uma relação um contato enriquecedor que não pode nem deve ser integralmente reproduzido apenas por tais meios. São as ligações funcionando como simulacros das relações; a técnica mimetizando a presença.

Há ainda a possibilidade de deslumbramento com alguma ligação na rede – talvez alguém em outro país, alguma personagem fascinante que, normalmente, não estaria acessível no contexto cotidiano – ou com as facilidades, o conforto, a menor quantidade de possíveis constrangimentos dos contatos virtuais.

É claro que o inverso – a transformação de ligações da rede em relações concretas – também ocorre, mas em menor grau e, muitas vezes, com indivíduos que têm dificuldades de estabelecer relações reais *a priori*; assim, mais uma vez, se poderia se reforçar um mecanismo de apoio e dependência das ciberpróteses. De

qualquer modo, ainda que essa fosse a regra, se há a possibilidade mais remota da concretização dos riscos citados, isso já seria motivo de atenção e estudo. Para usar as máquinas e os sistemas de maneira livre e, de alguma forma, subverter seu conjunto fechado de regras, é necessário estar alerta e consciente de suas ações, porque “começa a tornar-se evidente que a técnica moderna investe não apenas nos domínios da natureza, da produção e do trabalho, mas também nos da cultura e da sensibilidade.”<sup>110</sup>

De modo geral, é claro o risco de, como defende Baudrillard, *desreferencialização* do real por meio da hiperproliferação dos simulacros.<sup>111</sup>

Cito mais uma vez Maria Teresa Cruz, num trecho que me parece tão lúcido quanto sintético de tudo que foi dito até aqui; tão claro quanto alarmante:

“Enquanto potenciação e controle de forças e de intensidades que sempre é, a tecnologia moderna parece estar hoje mais apta a desvelar radicalmente as afecções e os movimentos subterrâneos da alma humana do que centenas de anos de tratados filosóficos sobre as paixões ou de páginas vibrantes de literatura.”<sup>112</sup>

## 1.9. Reflexos

Para a compreensão da autonarrativa na rede é importante a análise de uma nova relação imagem/espectador, ou, por outra, do surgimento de uma nova natureza de audiência, de um *novo olho*, um com especificidades e comportamentos próprios, por meio do qual as tais narrativas são consumidas e para o qual elas são formuladas.

“O primeiro fato que é preciso citar aqui é o revolucionário fenômeno da fotografia. [...] a partir dela não há acontecimento significativo que não seja retido por esse *olho artificial*. Aspira-se a ver, dessa forma, espaços que se acham fechados aos olhos

---

<sup>110</sup> CRUZ, 2002, p 32

<sup>111</sup> BAUDRILLARD, 1991

<sup>112</sup> CRUZ, 2002, p 39

humanos; o olho artificial atravessa [...] mais ainda, a resistência da própria matéria.”<sup>113</sup>

Todavia, no contexto da autodocumentação, não só as “imagens visuais”<sup>114</sup> têm tais poderes e cumprem tais aspirações. Uma narrativa nada mais é que produção interessada de imagens. Dessa forma, podemos considerar não só as imagens digitais, mas também as narrativas textuais, como geradores por meio dos quais o usuário produz e difunde as imagens que lhe devem conferir existência. Assim, temos uma interpretação mais ampla do fato de que “as tecnologias doméstico-industriais transformam cada um de nós em unidades móveis de produção de imagens e informação.”<sup>115</sup>

Ora, o ciberespaço é um meio naturalmente

“sensível à presença ou à imagem, um espaço vivo, capaz de se configurar e desconfigurar diante da presença de um olho-câmera virtual [...] que constrói o espaço à medida em que [seus movimentos] ocorrem, sem nunca nos dar as coordenadas necessárias para uma visão geral, funcionando como localizadores remotos de pontos míopes num espaço em construção e desconstrução contínuas.”<sup>116</sup>

Também,

“se o *olho* que se move não é mais travado por um corpo, pelas leis da matéria, pela dimensão temporal, se não há mais limites assinaláveis à mobilidade – condições preenchidas pelas possibilidades da ‘captura da imagem’ e da película – o mundo não se construirá mais apenas por ele, mas para ele. [...] Como se diz da consciência – e aliás não se trata de outra coisa – a imagem será sempre imagem de alguma coisa; ela responderá a um olhar intencional.”<sup>117</sup>

Então, mais que nunca, somos imagens em meio a imagens. Nesse novo espaço,

“Uma nova topologia também decorre dessa autoprodução da imagem digital e dos dispositivos, imagens que constituem o próprio espaço no qual vamos habitar. [...]

---

<sup>113</sup> JÜNGER, 1995, p 71

<sup>114</sup> O termo redundante foi empregado com fins de clareza.

<sup>115</sup> BENTES, 2005, p 127

<sup>116</sup> BENTES, 2005, p 124, 125

<sup>117</sup> BAUDRY, 1978, p 20

Sem direções privilegiadas, constitui-se um espaço onidirecional que deve ser configurado de acordo com as variações de suas coordenadas.”<sup>118</sup>

É com a produção de imagens que o usuário constrói seu lugar nesse meio. Mas, para ser visível nessa disposição topográfica, é necessário que a produção imagética desse usuário se saliente, se eleve no meio da superabundância de imagens na rede; para isso, para dar relevo às suas imagens – e assim ao seu “lugar topográfico”<sup>119</sup> –, é que o usuário busca singularizar-se, busca tornar interessante sua autonarrativa, produzindo para ela imagens atraentes e distintivas. Para isso, o usuário necessita não só de elementos que o possam colocar em evidência – como visto no caso da narrativa da dor, por exemplo –, mas da inserção num determinado círculo de ligações que o acolha e suporte. Esse círculo, tacitamente, concorda, ao aceitá-lo, em *dar-lhe visibilidade em troca de beneficiar-se da sua atenção*.

As regras de cada círculo podem variar; algumas normas, contudo, são imanentes ao seu funcionamento como sistema. Primeiro, o neófito deve atender, para entrar em um determinado círculo, a uma série de pré-requisitos estéticos e comportamentais. Como com as *cartes de visite* no século XIX, a presença em tal mecanismo precisa admitir, *a priori*, a lógica de *distinção sem dessemelhança*. É, em certa medida, a determinação de “santos” e “monstros” de acordo com um paradigma eleito.

Todas essas negociações são, obviamente, tácitas, subliminares e consentidas. Cumprem um contrato de troca de reconhecimento pelo estabelecimento de ligações – e sua validade estende-se enquanto houver manutenção das ligações – não à toa, *links*, elos, como numa corrente – e investimento no trato.

---

<sup>118</sup> BENTES, 2005, p 124

<sup>119</sup> O termo redundante foi empregado com fins de clareza.

O reconhecimento se calca no desprezo – que é, afinal, sua matéria; não pode haver o reconhecimento para todos.<sup>120</sup> O ingresso num círculo é uma escolha de *a quem* adorar e *por quem* ser adorado, e, ao mesmo tempo, uma escolha de a quem desprezar – aqueles exteriores aos paradigmas, sobretudo o estético, do grupo.

Com tudo isso, pensando na topologia constantemente atualizável do ciberespaço, os dispositivos de autodocumentação se sedimentam como instrumentos – que, como tal, são pretensamente interativos – de um processo ao mesmo tempo de espacialização e de determinação de um lugar para si nesse espaço.

Outra ação simulacral importante no que se refere às construções por meio de ciberpróteses é a do tempo. O *tempo-real*, vigente na rede, também simula – e por isso a escolha desse termo, que me parece perigoso – aspectos do “tempo real”. Todavia, ao contrário do que acontece em outras formas de telepresença – como, por exemplo, os videogames *em geral* –, a presença na internet se estende ao tempo de interação que o usuário lhe dedica; os simulacros, as imagens, na rede, estão constantemente presentes, numa *mimesis* do que acontece com a topografia e com as presenças no mundo real. Assim, a idéia de expansão do presente se torna ainda mais tangível, pois a ciberprótese permanece ativa, atualizável, disponível e interagindo com outras ciberpróteses. Elas, salvo por algum problema técnico maior, estão sempre *online*, independentes de o usuário também estar. Aliás, como visto antes, independentes até de o usuário estar *vivo*.

O tempo-real, portanto, alarga a noção de presença dada ao usuário pelos dispositivos de tele-expansão; multiplica o tempo e a presença do indivíduo; aperfeiçoa o simulacro de existência. *Estou onde não estou e lá permaneço, não importa onde eu for*. Uma presença num banco de dados ideal. Mas isso também

---

<sup>120</sup> SLOTERDIJK, 2002

torna o usuário mais suscetível aos investimentos do poder, porque o tempo-real é um “tempo produtor de experiências e imagens fluidas, que estão sempre passando, abertas ao acaso e ao acontecimento, mas também passíveis de controle e monitoramento.”<sup>121</sup>

O homem tem, então, participação constante num dispositivo que está num meio conceitual; uma prótese permanentemente ativa, ainda que fora do contato direto com seus sentidos. Passa, com isso, a ser parte de uma *construção orgânica* e “o pensamento subjacente a essa estranha construção orgânica faz avançar um pouco a essência do mundo técnico conquanto converte o ser humano – e, agora, num sentido mais literal do que nunca – em um dos componentes desse mundo.”<sup>122</sup> A afirmação foi feita por Jünger a respeito dos torpedos-humanos desenvolvidos e utilizados por um breve período da primeira Grande Guerra pelos japoneses – é desse dispositivo que se originou o termo *kamikaze*. E, no entanto, ela é perfeitamente aplicável à relação do homem com a técnica no uso de vários outros dispositivos, inclusive dos dispositivos de autodocumentação. Aliás, em muito se ampliou a abrangência do termo construção orgânica.

Fundamental também é considerar que os instrumentos de autodocumentação na rede são, ao mesmo tempo, dispositivo e prótese, quer dizer, regime e ferramenta, e que, muitas vezes, a convergência dessas duas naturezas distintas numa única figura obscurece funcionamentos e características de uma e outra partes num quadro geral.

E não encontramos aqui, mais um vez, uma relação que tende à ligação? Não é esse um movimento sintetizante, como o são os dos dispositivos de expansão sensorial, de expansão da comunicação e da memória, entre tantos?

---

<sup>121</sup> BENTES, 2005, p 125

<sup>122</sup> JÜNGER, 1995, p 73

John Batelle, fundador da *Wired*, a incensada revista sobre tendências tecnológicas, e colaborador do blog *Boing Boing*, o mais lido do mundo, defende que

“o aspecto mais importante no mundo é a atenção. O valor está nas coisas (para) às quais as pessoas dão atenção. E elas estão interessadas no que os outros estão fazendo *online*. Isso faz com que a *web* seja tão interessante quanto a vida. Como um espelho, mas um espelho com uma memória bem grande.”<sup>123</sup>

Num tempo em que, por meio de simulacros cada vez mais elaborados, mesmo movimentos íntimos e internos na subjetividade do homem são medidos, mediados e simulados pela técnica, “o acontecimento [e mesmo o sujeito] não se acha ligado nem a seu espaço particular nem a seu tempo particular, já que pode ser *refletido como em um espelho em todos os lugares e repetido tantas vezes quanto se queira.*”<sup>124</sup>

E, se esse reflexo é um construto ficcional, fluido e constantemente atualizável em qualquer sentido; se ele é passível de toda reformulação que se queira; se é criado, acessado e tem a relação entre si e o ‘objeto’ refletido mediada por um dispositivo técnico; se hoje todos os sentidos e valores são possíveis, concomitantes e não-excludentes; se é assim, será tal reflexo realmente relacionado a um duplo real fora desses espelhos?

Contudo, é nesse reflexo – e, por vezes, por meio dele –, que esse duplo, que se desespera já por não ter certeza de não ser um fantasma, procura provas de sua existência e de sua visibilidade.

Mais: se hoje não há, para que se “interaja” com esse reflexo, a necessidade de muitos espelhos – mas de um só, um que pode estar em todos os lugares e momentos –, não vive tal reflexo num espelho infinito? Um espelho infinito e, paradoxalmente, cada vez maior, mais abrangente?

---

<sup>123</sup> Revista Época, 31 de julho de 2006, p 101

<sup>124</sup> JÜNGER, 1995, p 73

Um espelho infinito em seu funcionamento e que se quer total em seu alcance, infinito em sua presença. Um espelho que quer ser infinito no tempo e no espaço.

No entanto, não é verdade que “*um espelho infinito não será mais um espelho*”?<sup>125</sup>

O blog, esse paradoxal espelho, é, no sentido proposto por Foucault<sup>126</sup>, uma técnica de si que reúne elementos dos *hypomnemata*, da correspondência pessoal, do diário íntimo e, em alguma medida, da literatura, tudo isso num âmbito público e devassado. Uma técnica de si que, hoje, não raro, precede ou complementa – ou cujo suporte abriga – outra técnica de si, a literatura.

Nesse contexto é que seus desdobramentos precisam ser observados, visto que

“a tarefa do pensamento ou de uma história do pensamento, diferente de uma história dos comportamentos ou das representações, é, certamente, a de definir as condições nas quais o ser humano problematiza o que ele é e o mundo onde vive; dizendo de outra maneira, as artes da existência e as técnicas de si que configuram práticas reflexivas e voluntárias através das quais os homens não somente se fixam regras de conduta, como também procuram se transformar, modificar-se em seu ser singular e fazer com que sua obra seja portadora de certos valores estéticos e responda a certos critérios de estilo.”<sup>127</sup>

A mirada do autor literário nesse complexo espelho sugere implicações sobre sua obra, sobre seu discurso, sobre sua relação com a sua obra, e sobre sua concepção de autoria. A partir do que foi visto até aqui, são essas implicações que o estudo procurará enxergar.

---

<sup>125</sup> BAUDRY, 1978, p 23

<sup>126</sup> FOUCAULT, 1992

<sup>127</sup> TUCHERMAN, 2005, p 11

## **Capítulo 2: A fábrica**

## 2.1. Purgatório

Em sua passagem pela Feira Literária Internacional de Parati (FLIP) de 2004, Margaret Atwood, escritora canadense autora de mais de vinte e cinco livros publicados em vinte e cinco países, mesmo com tão impressionante aposto, mostrou conhecer a situação de quem se encontra do outro lado da barreira da publicação e a confirmou como ponto médio de uma dicotomia decisiva para um escritor, ao delimitar precisamente o quadro com uma anedota.

Nela, um escritor morto chega ao purgatório e toma conhecimento de que haveria um paraíso e um inferno exclusivos para aqueles de seu ofício; enquanto não era resolvido que destino teria, ele pede ao responsável pelo caso para dar uma olhadinha em ambos, antes de ficar definitivamente preso a algum deles. Dirigem-se a uma porta. “Esse é o inferno dos escritores”, diz o encarregado abrindo-a e mostrando ao homem uma graaaande sala onde estão milhares de escrivaninhas com computadores; diante de cada uma delas está um escritor; enquanto escrevem, eles bebem, se drogam, fumam; alguns têm ataques de angústia ou ansiedade, alguns, de criatividade. Então dirigem-se a outra porta: “E agora, esse é o paraíso”. Vista a perplexidade do recém-chegado diante da mesmíssima cena, o outro explica: “Esses aqui foram publicados”.

A divertida ilustração, quer me parecer, se presta à análise de várias camadas do assunto. Primeiro porque, diegeticamente, explicita o papel definidor da publicação como meio de validação do trabalho do autor; depois porque, na própria *ação* de ser narrada, deixa também entrever o funcionamento e a *recondução* de vários expedientes de controle e rarefação de discurso – como dificuldade de acesso do discurso e a própria figura do autor que, como observa Foucault, é uma função

“característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade”.<sup>128</sup>

Por outro lado, faltaria à piada mostrar o quanto a questão da publicação pode ser atuante, não no processo de criação de um escritor, mas como possível formatadora ou norteadora do *produto* dessa criação.

Evidentemente, não há julgamento de valor *a priori* quanto ao reconhecimento como premissa da ação de tais rotinas; se digo que há recondução de elementos atuantes no discurso pela anedota ou que há um agente orientador do mesmo em sua formulação literária, os enxergo apenas como movimentos, linhas de força cujo vetor resultante precisa ser observado, pois

“tem-se o hábito de ver na fecundidade de um autor, na multiplicidade dos comentários, no desenvolvimento de uma disciplina, como que recursos infinitos para a criação dos discursos. Pode ser, mas não deixam de ser princípios de coerção; e é provável que não se possa explicar seu papel positivo e multiplicador sem levar em consideração sua função restritiva e coercitiva.”<sup>129</sup>

Fazendo um esforço para permanecer no universo de Atwood e levar adiante a ilustração, digamos que, em ambas as salas, todos os computadores estivessem conectados à internet; provavelmente, seguindo a lógica corrente agora, nada ou muito pouco mudaria: os já publicados, caso se interessassem, encontrariam ainda mais espaço para a afirmação de seu trabalho na rede, fazendo exatamente o mesmo que já faziam; os não-publicados talvez utilizassem a oportunidade para levar seus textos ao público, mas isso provavelmente mudaria muito pouco ou nada sua situação, pois eles continuariam à margem.

Aliás, caso algum novo escritor decidisse usar unicamente a rede como suporte para o que escreve, poderia ele vir a ser reconhecido como tal? É improvável. A publicação torna-se uma porta obrigatória para o reconhecimento do indivíduo que

---

<sup>128</sup> FOUCAULT, 1992 p 46

<sup>129</sup> FOUCAULT, 2004, p 36

escreve como *verdadeiro* escritor – é reforçada assim a noção de sociedade do discurso de Foucault. Talvez o problema seja mesmo a função de escritor, uma figura multiplicadora e restritiva.

A lógica dos mecanismos de rarefação e controle do discurso consiste em determinar as condições de seu funcionamento, em impor aos indivíduos que *falam* certo número de regras e assim em não permitir que todo mundo tenha acesso a ele. Mecanismos como a *disciplina* e o *ritual*. Esses dois conceitos, além daqueles de *sociedade de discurso*, entre outros, são imprescindíveis para o levantamento das hipóteses que essa pesquisa quer considerar. Mas, antes, é preciso delimitar uma forma de aproximação dos conceitos de autor e de discurso.

## 2.2. Esfinge

*“É que o saber não é feito para compreender, ele é feito para cortar.”*

Michel Foucault

A idéia de *autor* é tão plural e tão cheia de valor simbólico quanto a função que ela procura apreender. Há nela um sem-número de implicações de diversas naturezas; artística, política, econômica, religiosa, científica, jurídica. Tantas mais. Aproximar-se da idéia de autor é um trabalho de escultura, de delimitação contínua que procura sempre se expandir – até porque tal idéia se transforma com a história – e no qual, sem dúvida, a ordem dos fatores determina diferença.

Aqui, a ordem de apropriação dos aspectos delimitados do conceito de autor se desenha da forma que pareceu mais adequada ao tema desse trabalho, bem como da

forma que, daqui, foi possível divisar, pois que há pontos cuja própria consideração talvez obstrua, num primeiro momento, a visão de outros aspectos.

Inicialmente, é preciso tomar o autor como uma *função* determinada – e mesmo um dispositivo – de ação complexa em relação ao poder, ao saber e ao discurso.

Me parece claro que

“em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.”<sup>130</sup>

Nesse jogo, o autor é, ao mesmo tempo, um criador, recondutor, difusor e uma *barreira* do discurso como veículo e objeto de saber/poder; cria matéria-prima discursiva – ou a “traduz”, formaliza – e nela reveicula ou discute valores. Nesse sentido, é também uma instituição, é um dispositivo de transmissão do poder cuja força reside na multiplicidade de atributos e sentidos nele investidos – na mesma medida em que é também o resultado da ação desse dispositivo.

A função autor é um investimento de lugar específico na ordem do discurso. Dado o alcance potencial que tal função – seja em qualquer de suas manifestações – pode ter na difusão de valor simbólico, o acesso a ela é controlado.

Controlado porque, antes de mais nada, é imprescindível ter em mente que o discurso

“não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é *o objeto* do desejo; [...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo *por que, pelo que* se luta, o poder do qual queremos nos apoderar.”<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> FOUCAULT, 2004 p 8

<sup>131</sup> FOUCAULT, 2004 p 10

Dessa maneira, a ordem do discurso não é aberta a todos e, para ter lugar nela, é preciso passar por diversos mecanismos de controle e rarefação cuja função é atestar as “capacidades” de quem ali penetra e a conveniência dessa presença. Arriscando um paralelo grosseiro, pode-se pensar na estrutura militar; o soldado, mínimo divisor dessa ordem, requer um investimento de tempo, treinamento e recursos menor que aquele que requer um oficial. Dentro dessa lógica, como unidade, o soldado tem menos poder instituído e menos responsabilidade do que um oficial. Por conta disso, os pré-requisitos para se formar um soldado são menores.

Do mesmo modo, para que se justifique o investimento em sua pessoa, para que possa chegar a tal posto e assumir a responsabilidade a ele associada, é preciso que o futuro oficial “atesta” de alguma maneira suas “capacidades”; o oficial atende a uma série de demandas por parte do poder que não determinam necessariamente o valor intrínseco de um indivíduo, mas sim o número de rituais de validação ou sujeição ao poder por que ele foi capaz de passar. Com isso não quero dizer que exista uma hierarquia entre a função indivíduo – afinal, também um meio de transmissão de discurso – e a função autor, mas que, pelo lugar de discurso que pode chegar a assumir um autor de qualquer natureza, as premissas para que se possa preencher essa função são bastante específicas.

Aqui, a esquematicidade da ilustração se esgarça, pois se o alcance do poder do oficial é fixo e determinado de acordo com seu posto, o do autor é variável. Além disso, os rituais de validação por que tem que passar um autor são, embora rígidos, bastante abstratos, também variáveis e em constante atualização. Ainda assim, um último serviço nos pode ser prestado pelo exemplo; antes de mais nada, é preciso entender que *autor não é aquele que cria*, mas aquele que alcançou um *posto*.

Por que isso? Porque não é o ato de criar uma obra que determina o acesso à *função* autor, mas sim a possível e pertinente inserção do conteúdo simbólico daquilo que é criado dentro de uma determinada configuração do discurso. Essa função “não espontaneamente como atribuição de um discurso a um indivíduo. É antes o resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser racional a que chamamos o autor”.<sup>132</sup>

Por definição, pode-se considerar todo aquele que cria como um autor. Mas nem todo autor de uma obra vai preencher a função autor na ordem do discurso. Isso é um ponto fundamental. Até porque a própria carga semântica do termo autor – que designa aquele que cria, o ponto de origem, a causa de algo – é, ao mesmo tempo, insuficiente pra dar conta do papel funcional do autor e um valor que determina a forma como primeiro (se) enxerga aquele que preenche esse papel; a forma como daí se depreende *juízo*. Ou seja, antes de mais nada, o ponto é justamente que o autor não é visto como aquele que chegou a um posto, mas como aquele que cria; não como aquele que atendeu a certos pré-requisitos funcionais, mas como aquele que *é*; não como aquele que, de certa forma, foi aceito, mas como aquele que se impôs. Essa carga semântica atribui ao termo valor simbólico *a priori*, revestindo-o de uma determinada aura. Claro que essa aura – como, de resto, talvez a própria definição do termo – é variável e determinada pelas relações de saber e poder e, assim, pela forma e importância que a função de autor vá assumir em dado momento. Todavia, como exemplo de como essa ação é abrangente, podemos ver, pela íntima implicação da noção de autor com as de *origem* e *criação*, como o termo é revestido até mesmo de um caráter *místico* importante.

---

<sup>132</sup> FOUCAULT, 1992 p 50

Antes de prosseguir, é importante frisar que essa não é uma discussão sobre o valor daqueles que chegam a desempenhar a função autor. Nem sobre o valor daqueles que não chegam a desempenhá-la. Também não se discute a qualidade de suas obras. Não se trata de dizer que os que foram aceitos – ou *aproveitados* – como autores não discutiram o papel que assumiram, ou o poder, o saber; nem de dizer que aqueles que não foram aceitos são revolucionários, ameaças a uma ordem estabelecida. Trata-se de tentar “ver historicamente como se produzem efeitos de verdade no interior de discursos, que não são em si nem verdadeiros nem falsos.”<sup>133</sup>

É preciso ter em mente que *o discurso traz em si o que permite sua evolução*; que ele está em constante movimento de reatualização e, de acordo com sua lógica de ação, de aperfeiçoamento. O discurso traz em si, sempre em redelimitação, as possibilidades potenciais de seu próprio questionamento.

Portanto, o que determina inserção na ordem do discurso talvez seja menos o fato de questioná-lo ou não que a *natureza* de um questionamento ou até de uma ratificação dele. E essa natureza tampouco tem um valor imanente; é somente oportuna ou não. Antes de poder ser declarada verdadeira ou falsa, uma proposição, para existir no âmbito do discurso, deve encontrar-se em seu “verdadeiro”. Sem isso, talvez ela seja apenas absurda. Ou loucura. Ou impossível.

Além dessas observações mais gerais do conceito, cada uma das manifestações do autor tem funcionamentos, rituais e atributos diferentes e relacionados com a área do discurso em que atuam. Como essa pesquisa se interessa pelos autores no âmbito artístico, o próximo aspecto que é importante considerar é o autor como mão-de-obra artística, isto é, entendido como uma espécie de “trabalhador criativo” autônomo na lógica das indústrias culturais. Esse ponto já deixa entrever que

---

<sup>133</sup> FOUCAULT, 2002 p 7

muitos dos mecanismos de rarefação, controle e filtragem por que passa esse autor são mecanismos ligados à lógica de mercado e da cultura de massa – mecanismos a que voltarei adiante.

Esse papel de trabalhador criativo determina muito sobre a condição do autor no funcionamento das indústrias culturais. Primeiramente, é preciso entender o quanto essa condição é frágil; o trabalhador criativo é uma forma de mão-de-obra não proletarizada, pois vende um produto, e não sua força de trabalho; esse produto tem valor simbólico e indeterminado, não um valor objetivo, e, para ele, não existe demanda fixa e determinada. Assim, o vínculo do autor com a indústria é de natureza pouco sólida. Além disso, por conta da dificuldade de acesso à função autor, o trabalhador criativo, em sua empreitada rumo a um lugar de discurso, principalmente em economias subdesenvolvidas como a brasileira, dificilmente tira seu sustento daquilo que cria; muitas vezes, o lucro que o autor tem com sua obra é apenas a veiculação dela. Por tudo isso, ele faz parte de uma força de trabalho menos consistente e menos organizada que as outras em geral.

Sobretudo, é preciso ter em mente como a relação entre autor e indústria cultural se cristalizou até hoje. Ainda que, com a internet, essa relação esteja sendo, de algum modo, atualizada, o que acontece é que o autor está totalmente à mercê das indústrias culturais; usualmente, é ele quem tem que procurar a máquina da indústria cultural para apresentar seu trabalho e, por ela, ser aceito ou não; é por meio dessa indústria que o autor pode esperar chegar a um lugar de discurso. Mesmo quando inserido no funcionamento desse mecanismo, sua condição ainda é frágil; a permanência nesse lugar de discurso depende sempre do interesse do mercado pelo autor e por seu produto. Além disso, a própria divisão dos lucros advindos da obra é

absurda e, via de regra, favorece a indústria. Ao menos até que determinado autor alcance um certo patamar de exposição e aceitação.

A própria lógica jurídica no que tange à obra é a melhor tradução dessa relação. Enquanto o autor detém o direito autoral sobre a obra, ou seja, a certificação de propriedade intelectual, o *copyright*, ou os direitos de reprodução e negociação daquela obra como produto de consumo – que é o que gera receita –, pertence à indústria. E é mediante a cessão desses direitos de reprodução e o acordo de recebimento de uma percentagem irrisória sobre a circulação da obra que o autor entra na máquina cultural.

É claro que, dentro do universo artístico, há diferenças entre os muitos tipos de autores e sua relação com a indústria e discurso, entre seus comportamentos e entre os mecanismos de controle que agem sobre eles; por exemplo, a relação dos músicos e dos autores teatrais com a indústria cultural é, principalmente quando se trata de apresentações, diversa da que foi exposta. Contudo, o foco da pesquisa concentra-se na função de um tipo específico de autor, o escritor.

O papel e a importância de cada tipo de autor varia muito em cada momento da história. Enquanto certos autores parecem ter hoje importância menor do que outrora tiveram – me ocorre o caso do autor na medicina, cujo nome serve mais pra batizar uma descoberta que para avaliar enunciados –, o autor literário tem hoje um nome que fazer circular, pois

“todas as narrativas, todos os poemas, todos os dramas ou comédias que se deixava circular na Idade Média no anonimato ao menos relativo, eis que, agora, se lhes pergunta (e exige que respondam) de onde vêm, quem os escreveu; pede-se que o autor preste contas da unidade do texto posta sob seu nome”.<sup>134</sup>

---

<sup>134</sup> FOUCAULT, 2004, p 27

O nome, aliás, não só circula com o texto, ele circula além do texto por que responde, numa lógica de consumo e culto à personalidade e aos postos de visibilidade. O nome de um autor literário, qual um carimbo,

“exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegura uma função *classificativa*; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos. Além disso, o nome do autor faz com que os textos se relacionem entre si”.<sup>135</sup>

Sua assinatura é, nesse contexto, algo que confere características, prerrogativas, qualidade e valores ao que escreve e faz circular. Isso sem perder de vista que o livro, como ferramenta palpável de saber, “sempre visou instaurar uma *ordem*, fosse a de sua decifração, o âmbito no interior do qual deveria ser compreendido ou os interesses das autoridades que o encomendaram ou permitiram sua publicação”.<sup>136</sup> E o autor, bem como sua assinatura, estão atrelados a essa ordem. Também há, segundo a relação com os mecanismos de validação do papel do escritor na ordem do discurso, uma ordem de grandeza e alcance dessa assinatura e dos textos que elas aferem.

Também não entro aqui na discussão do papel do *ghost-writer*, que acaba sendo um autor cuja profissão consiste em criar e abdicar do estatuto de autor em favor de outrem – prova maior, aliás, de que criar e ser autor são coisas distintas.

O posto de autor é um lugar específico de poder, de produção e transmissão de saber em que um nome

“serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter um nome de autor, o fato de se poder dizer ‘isto foi escrito por fulano ‘ou ‘tal indivíduo é o autor’, indica que esse discurso não é um discurso cotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um novo estatuto”.<sup>137</sup>

---

<sup>135</sup> FOUCAULT, 1992 p 44

<sup>136</sup> VILLAÇA, 2002, p 32

<sup>137</sup> FOUCAULT, 1992 p 45

É a função particular de autor literário que se procurou observar, seu comportamento, sua dinâmica, seus rituais, seus mecanismos de validação, seus lugares de discurso; onde nela atuam mecanismos de rarefação e controle; o que nela pode ser restritivo ou multiplicador; sua relação com a indústria cultural da literatura e com o discurso literário – assim como as configurações desse discurso e, no próximo capítulo, do conceito de obra literária. Depois de tentar desenhar, em tópicos, todo esse conjunto, tentarei relacioná-lo com a prática da literatura e da publicação na internet.

### **2.3. Disciplina e monstros verdadeiros**

Foucault propõe que “uma disciplina se define por um domínio de objetos, um conjunto de métodos, um *corpus* de proposições consideradas verdadeiras, um jogo de regras e definições, de técnicas e instrumentos”<sup>138</sup>, tudo isso atuando sobre uma área determinada do discurso.

Assim, podemos enxergar, por exemplo, em traços rápidos, a medicina – ao menos a curativa – como uma disciplina cujos objetos são as doenças e males do corpo; cujos métodos são as terapias, as consultas, os exames, as intervenções; cujas verdades provisórias são as experiências e que sugerem e comprovam a ministração dessas terapias e seus efeitos; cujas regras são passadas nos livros e aulas e procuram estabelecer o que são e como funcionam a medicina e a função de médico; cujas técnicas e instrumentos são os remédios, os hospitais, as universidades e manuais de

---

<sup>138</sup> FOUCAULT, 2004 p 30

medicina, os procedimentos médicos, as receitas, o próprio instrumental físico de consulta e cirurgia e tanto mais.

Com esse simplificado paralelo, é fácil entender que são disciplinas a matemática, a física, o jornalismo, a pintura, a política, a engenharia civil, a vida militar – enfim, a lista é praticamente interminável, mas, é claro, inclui também a literatura. A partir dessas compreensões, torna-se mais fácil discernir o funcionamento de uma disciplina como algo que determina “aquilo que é requerido para a construção de novos enunciados”.<sup>139</sup>

O conceito de disciplina (na ciência, na arte, em um meio profissional, onde seja) é um princípio de controle da *produção* do discurso e “Ihe fixa os limites pelo jogo de uma identidade que tem a forma de uma reatualização permanente das regras”.<sup>140</sup> É assim que uma disciplina muda seus paradigmas no tempo, sempre redefinindo seus métodos, suas verdades, regras, instrumentos e, por vezes, mesmo seus objetos. É assim também que ela se compartimenta e se subdivide dando origem a novas disciplinas.

Uma disciplina funciona, a um só tempo, como meio de acesso ao discurso e mecanismo de triagem do poder para determinar as proposições às quais esse acesso se fará possível. E se, “para pertencer a uma disciplina uma proposição deve poder inscrever-se em certo horizonte teórico”<sup>141</sup>, torna-se evidente que “no interior de seus limites, cada disciplina reconhece proposições verdadeiras e falsas; mas ela repele, para fora de suas margens, toda uma teratologia<sup>142</sup> do saber”.<sup>143</sup> Repele aquilo que não se conforma em suas possibilidades de acertos e erros.

---

<sup>139</sup> (FOUCAULT, 2004 p 30)

<sup>140</sup> (FOUCAULT, 2004 p 34)

<sup>141</sup> (FOUCAULT, 2004 p 33)

<sup>142</sup> Ciência biológica que se ocupa dos defeitos de conformação e monstruosidade ou anomalia dos seres vivos.

<sup>143</sup> (FOUCAULT, 2004 p 33)

Assim, nessa nomeação de santos e monstros, fica explícita a proeminência do valor de adaptação em detrimento daqueles de qualidade e mesmo de “realidade”; mais vale ser um santo falso – e, portanto, possível – que um quimérico monstro verdadeiro.

Para continuar a ilustração com a medicina, um exemplo histórico bastante pertinente desse funcionamento me parece o de Ignác Fülöp Semmelweis, médico húngaro que, em meados do século XIX, propôs, como cura para a febre puerperal, que matava grande percentagem das parturientes nos hospitais, a simples esterilização das mãos – e, posteriormente, também de instrumentos cirúrgicos e de roupa de cama. Hoje, a mera possibilidade de um obstetra ou de um cirurgião não usar luvas e não passar por um processo meticuloso de profilaxia é absurda e mesmo cômica – ao menos em condições ideais. Contudo, à época, não só a idéia foi hostilmente rechaçada como os médicos não viam problemas em dissecar cadáveres antes de conduzirem partos. Como a microbiologia ainda demoraria várias décadas para ser observada por Pasteur, a idéia pareceu descabida às normas da disciplina da medicina correntes à altura e, portanto, foi impossível. Tal dinâmica fica óbvia nos excertos da tese de Céline sobre a vida de Semmelweis:

“Imagina ordenar a prática de lavagem de mãos a todos os estudantes antes que toquem nas mulheres grávidas. Perguntamo-nos o ‘porquê’ dessa medida, ela não correspondia a nada do espírito científico da época. Era uma pura criação.”<sup>144</sup>

“‘A Cidade se recusa terminantemente a pagar os cem pares de lençóis encomendados por ele em nome de seu hospital’. ‘Compra inútil’, declara o conselheiro, ‘já que vários partos seguidos podem muito bem ser feitos nos mesmos lençóis.’”<sup>145</sup>

“Que fazer diante de tal contraditor? [...] Tentou conseguir que se fizessem algumas experiências nos hospitais parisienses no modelo das que haviam sido feitas em Viena [...], mas ao fim de certo tempo teve de desistir, só encontrando a hostilidade de uns, a timidez de outros, e em todos uma submissão cega ao veredito de Dubois, mestre da obstetrícia na França, indiscutível e soberano.”<sup>146</sup>

---

<sup>144</sup> CÉLINE, 1998 p 93

<sup>145</sup> CÉLINE, 1998 p 131

<sup>146</sup> CÉLINE, 1998 p 134

As idéias de Semmelweis foram descartadas e a febre puerperal continuou matando, em média, um terço das parturientes até que a microbiologia viesse reformular o discurso médico e biológico e que, com isso, a disciplina médica tivesse suas normas e limites reatualizados. Outros expedientes concorreram para que tais descobertas fossem ignoradas, notadamente o gênio difícil de Semmelweis e a mesquinha e os ciúmes de seus superiores imediatos; porém, visto o descrédito de suas teorias nos mais diversos círculos pela Europa, é claro que o que tornou seu discurso impossível foi mesmo o conjunto de normas que balizava a medicina naquele tempo e que determinava o que era ou não um enunciado médico. Semmelweis morreu louco e, curiosamente, de uma infecção generalizada.

Como eu disse há pouco, antes de poder ser declarada verdadeira ou falsa, uma proposição, para existir num âmbito específico do discurso, deve encontrar-se em seu *verdadeiro*, que é circunscrito e determinado pelo funcionamento de uma disciplina. Analogamente, antes de poder ser declarado bom ou ruim como literatura, antes sequer de existir como tal, um texto deve encontrar-se inscrito *no verdadeiro* literário, que, até hoje, foi determinado pela chancela da publicação.

Recorrendo a Foucault – “penso na maneira como a literatura teve que buscar apoio, durante séculos, no natural, no verossímil, na sinceridade, na ciência também – em suma, no discurso verdadeiro”<sup>147</sup> –, é possível compreender que as próprias regras que determinam o que é *publicável* não são estáticas, embora certamente sejam rígidas; elas são a tradução de demandas mercadológicas, culturais e sociais (e, portanto, históricas e discursivas), por sua vez conduzidas e reconduzidas por instâncias específicas na rede *saber-poder* e, conseqüentemente, de controle do discurso.

---

<sup>147</sup> FOUCAULT, 2004, p 18

Mas como se configura a disciplina da literatura hoje? Seus objetos continuam sendo o escritor e as obras literárias – principalmente, ainda hoje, as veiculadas por meio impresso. Ela se sedimenta como um grande dispositivo de poder por meio do qual

“o autor, o livreiro-editor, o comentador, o censor, todos pensam em controlar mais de perto a produção do sentido, fazendo com que os textos escritos, publicados, glossados ou autorizados por eles sejam compreendidos. Sem qualquer variação possível, à luz de sua vontade prescritiva.”<sup>148</sup>

Seus métodos – me refiro aos métodos para a criação das obras literárias – variam muito, mas, como veremos no próximo capítulo, também há valores associados a opções de desenvolvimento como pesquisa, apuração, entrevista, o apoio em histórias e personagens reais ou a simples invenção. Também podemos propor como método o mecanismo de triagem, por parte das editoras, do material a elas submetido e a própria publicação.

Suas verdades são as obras e autores que se enquadram nos – ou que podem funcionar como atualizadores “previstos” dos – paradigmas discursivos da literatura de hoje, aos quais, novamente, volto no próximo capítulo; mas também são verdades determinadas por como esses paradigmas viram vendas e lucro.

Suas regras são as da indústria cultural editorial, o autor como mão-de-obra autônoma e produtor de uma mercadoria com valor simbólico não-específico a princípio; o mecanismo da busca de publicação por parte do autor ou do agente; a condição de dependência do autor em relação às editoras, ao menos até certo nível de popularidade; a lei do *best-seller*, que prega que cada título deve gerar o máximo de receita possível dando ao público o que “ele quer ler”; o *copyright*; a chancela da crítica e assim por diante.

---

<sup>148</sup> VILLAÇA, 2002, 32

Suas técnicas e instrumentos são os livros, as editoras, os agentes, os atacadistas, as distribuidoras, as livrarias, os livreiros, os contratos, a propaganda, as normas de distribuição, desconto e tempo de exposição nos pontos de venda, os suplementos literários, os críticos, as resenhas, os prêmios literários, enfim.

## 2.4. Rituais

Os próximos mecanismos de controle do discurso que serão observados trabalham de acordo com uma lógica diversa da que movimenta os conceitos de autor e disciplina. Em vez de serem sistemas de atuação sobre sua produção, os rituais, as sociedades de discurso e as doutrinas agem sobre as condições de funcionamento e difusão do discurso; agem sobre os indivíduos que “falam”, impondo a eles normas para, com isso, regular o acesso ao discurso.

Tratam-se de ações de rarefação

“dos sujeitos que falam; ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo. Mais precisamente: nem todas as regiões do discurso são igualmente abertas e penetráveis; algumas são altamente proibidas (diferenciadas e diferenciantes)”.<sup>149</sup>

Antes de mais nada, é o mecanismo do ritual que especifica a qualificação que devem possuir os indivíduos que podem falar e a posição determinada que, no fazer do discurso, eles devem ocupar para poder concretizá-lo. É ele que “define os gestos, os comportamentos, as circunstâncias e todo o conjunto de signos que devem acompanhar o discurso”.<sup>150</sup>

---

<sup>149</sup> FOUCAULT, 2004, p 37

<sup>150</sup> FOUCAULT, 2004, p 39

Voltando ao exemplo do oficial, são, então, necessidades rituais de poder na ordem militar as provas e exames que ele precisará prestar, os títulos e atestados que deverá apresentar e o treinamento por que terá de passar para que se justifique o investimento de poder em sua pessoa e ele possa chegar a tal posto.

Da mesma forma, todo o comportamento que um oficial deve ter e todo o gestual que deve executar diariamente no trato com seus superiores e subordinados; toda a programação de seu cotidiano; o treinamento que ministra; todos os trâmites burocráticos por que ele precisa passar para fazer ou atender certas solicitações; todas as relações hierárquicas que estabelecem seu lugar na cadeia de importâncias do exército; e, por fim, o próprio posto que ele ocupa, todas essas coisas são também rituais que determinam sua capacidade de gerar ou veicular discurso e de ser ouvido, sua capacidade de transmitir e exercer poder.

Os discursos religiosos, judiciários, terapêuticos, políticos, militares e, decerto, também artísticos “não podem ser dissociados dessa prática de um ritual que determina para os sujeitos que falam, ao mesmo tempo, propriedades singulares e papéis preestabelecidos.”<sup>151</sup>

E quais são os rituais concernentes ao discurso da literatura hoje? O primeiro deles, sem dúvida, é o processo de publicação. Trata-se de fato de um processo complexo, geralmente longo e cheio de mecanismos agregados de ação sobre o discurso – mesmo que por inércia, e, talvez aí, mais do que nunca. Os movimentos de restrição e estímulo impressos por esses mecanismos ou estágios, já significativos individualmente, têm os efeitos potencializados em sua ação em cadeia, cujo alcance se estende do envio da primeira versão dos originais às primeiras editoras, passando pela expectativa a respeito do crivo de cada casa, por tentativas com mais editoras,

---

<sup>151</sup> FOUCAULT, 2004, p 39

por possíveis modificações no texto de acordo com as demandas dos editores para a aprovação, pela preparação de originais<sup>152</sup>, pelas revisões, pela determinação de tiragem e expectativas de vendas, pela escolha da capa, até finalmente chegar a um consenso, que é o que é mandado para a gráfica.

Isso para não falar na ação que se dá paralelamente, na busca do autor pela opinião de amigos, parentes e outros escritores, que é muito menos fixa e mensurável e tem papel bastante incerto, mas que não se pode negar.

Por isso tudo, todo o exame e toda sabatina, a publicação se configura como uma necessidade ritual, espécie de *rito de passagem* por meio do qual ganha-se entrada para o ofício de escritor.

Mas, no domínio da informação, a publicação em si não basta; é necessário um segundo estágio do processo que é o reconhecimento dessa publicação. Isso usualmente se dá pela divulgação do livro recém-publicado: lançamento, noite de autógrafos, propaganda, entrevistas e matérias na imprensa, resenhas. É a partir daí, e não ao sair da gráfica ou mesmo ao chegar às livrarias, que um livro existe e começa a concorrer para que venham outros rituais.

A partir de então, uma vez penetrada a estrutura da literatura-indústria editorial, o posto e o status de cada escritor em sua lógica vai ser definida por um sistema de verificação de sua real pertinência ao discurso, sistema cujo principal aferidor é o mercado. Quanto mais um escritor encontrar eco e quanto maior for a demanda por seu discurso, mais ele gerará lucro para sua editora, maior será o potencial de exploração comercial de sua imagem e persona, maior sua importância na ordem do discurso. Mais “verdadeiro” será o que diz e maior será sua força como paradigma.

---

<sup>152</sup> **Tarefa de um** profissional que organiza, formata, e se necessário, até reescreve o texto original para que, após a aprovação da editora, esse seja publicado.

Aí então será o momento também de outros rituais de importância para o escritor, como as palestras, as oficinas, as colunas e, finalmente, os prêmios literários.

Essa estrutura da literatura, essa área específica da ordem do discurso onde entra o escritor no ato da publicação e seu reconhecimento tem regras de funcionamento em que a validação conferida pelos rituais determina lugares em uma sociedade de discurso.

## **2.5. Sociedade de discurso**

Uma sociedade de discurso é um mecanismo “cuja função é conservar ou produzir discursos, mas para fazê-los circular em um espaço fechado, distribuí-los somente segundo regras estritas, sem que seus detentores sejam despossuídos por essa distribuição”.<sup>153</sup>

A organização de tal dispositivo discursivo lembra, de muitas formas, uma atualização do funcionamento de guildas ou de corporações de ofício. Com isso, não quero dizer que há propriamente um segredo profissional a ser protegido e passado adiante no tempo, mas que esse sistema funciona como uma ordem, na qual se deve entrar, seguir normas de conduta, galgar posições, operar uma economia de contatos e influências e mesmo esperar condecorações.

Pensando na literatura, acredito que “o ato de escrever tal como está hoje institucionalizado no livro, no sistema de edição e no personagem do escritor tenha lugar em uma ‘sociedade de discurso’, difusa talvez, mas certamente coercitiva.”<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> FOUCAULT, 2004, p 39

<sup>154</sup> FOUCAULT, 2004, p 40

Assim, o número de rituais por que cada escritor passa e a resposta que tem deles é que determina importâncias e, com isso, uma estrutura de postos e poderes, de exames, examinadores e examinados; uma rede ligada por uma disciplina e organizada em um *ranking* de lugares de discurso e de concessionários e medidores desses lugares.

Nessa ordem se estabelecem as diferenças entre escritores de maior e menor prestígio, de maior e menor vendagem, editoras maiores e menores, críticos e publicações especializadas mais e menos importantes, agentes mais e menos influentes; nela figuram ainda, cada qual com seu valor e seu lugar, editores, livrarias e livreiros, estudiosos, premiações e, entre outros, claro, a Academia Brasileira de Letras. Acredito até que, dentro de uma sociedade de discurso e sedimentado sobre rituais e êxitos comerciais e/ou de crítica, se esboça, à maneira de *Hollywood*, uma espécie de *star system*<sup>155</sup> da literatura. Voltarei a esse ponto mais adiante.

É a sociedade de discurso da literatura de cada cultura que reconhece e requisita os rituais por que têm que passar seus membros, que dita as regras do ofício, e que define, atualiza e veicula os valores do discurso possível da disciplina da literatura num dado momento, seus santos e monstros. A sociedade de discurso é a própria carne, o corpo palpável, a voz de uma disciplina e de seus juízos.

---

<sup>155</sup> O *star system* foi, originalmente, o método de criar e promover estrelas de cinema na *Hollywood* na primeira metade do século XX. Os estúdios selecionavam novos e promissores atores e criavam personas para eles. Hoje, *star system* se refere menos ao processo que ao lugar e à função que, baseados no peso e natureza de sua imagem junto ao público e à mídia, cada ator tem na economia da indústria cinematográfica.

## 2.6. Doutrina?

Apesar de parecidas enquanto estruturas regulamentadas de acesso ao discurso, com suas hierarquias de postos e rituais de “ordenação”, é o próprio Foucault que defende que “à primeira vista, as ‘doutrinas’ (religiosas, políticas, filosóficas) constituem o inverso de uma ‘sociedade do discurso’”.<sup>156</sup> Essa oposição se daria por conta do círculo de indivíduos que cada uma abrangeria; enquanto as sociedades de discurso tendem a ter um número limitado de indivíduos que falam, as doutrinas estariam interessadas em expandir seu discurso da maneira mais ampla possível, arregimentando assim, tomando uma doutrina religiosa como ilustração, mais e mais fiéis e tornando-se um ponto de vista difundido e forte.

Contudo, quero propor aqui que ambos os conceitos podem agir em concordância em alguns mecanismos, coincidir em certos expedientes.

Ainda considerando uma doutrina religiosa, sabe-se que o principal em sua lógica é o reconhecimento de certas regras e verdades, mas que a aceitação ou a rejeição desses enunciados também confere ao indivíduo certo caráter; no caso, fiel ou herege. E se não há que ouvir o que um herege diz, mas antes, em certos contextos, que queimá-lo, fica claro que “a pertença doutrinária questiona ao mesmo tempo o enunciado e o sujeito que fala, e um através do outro.”<sup>157</sup> Um a partir do outro.

Agora vale considerar a sociedade de discurso da literatura; não é verdade que, não no contato direto com outro indivíduo ou na difusão de texto por blog, mas do ponto de vista da validação, o sujeito que pretende falar tem seu discurso questionado caso ele seja considerado inapropriado ou comercialmente desinteressante para publicação, mesmo *online*? E, assim, também não é verdade que aquele que não

---

<sup>156</sup> FOUCAULT, 2004, p 41

<sup>157</sup> FOUCAULT, 2004, p 42

publica tem seu acesso muito restringido – além de também não receber o título e não alcançar o posto de autor literário, de escritor?

Não há, então, ao menos no caso específico da literatura, um certo caráter doutrinário por parte da sociedade de discurso? Claro, de forma mais difusa, menos rígida, menos unitária e constantemente atualizável. Trata-se não do questionamento dos enunciados pelo que eles dizem, por sua relação com dogmas doutrinários, mas pela adequação a um paradigma discursivo-comercial, qualquer que seja ele. Trata-se do questionamento do sujeito não pelo que ele prega ou pensa, mas pelo fato de seu trabalho não ter podido, até o momento, levá-lo a poder assumir responsabilidade sobre a unidade de uma obra e a assumir a função-autor.

Por isso, no fim das contas, quer me parecer, o que sobra como ação tanto no mecanismo das disciplinas quanto no da sociedade de discurso da literatura é “uma dupla sujeição: dos sujeitos que falam aos discursos e dos discursos ao grupo, ao menos virtual, dos indivíduos que falam”.<sup>158</sup>

## 2.7. Mercados

Em cada um dos mecanismos vistos até aqui pode-se ver com maior ou menor clareza a influência do mercado sobre o processo de validação do discurso literário. Chegamos ao ponto, então, onde é preciso tentar enxergar o mercado editorial como campo de interseção, ou mesmo como amálgama de toda a lógica de controle discursivo na literatura hoje; mais do que um norte, *o mercado é, ele mesmo, discurso.*

---

<sup>158</sup> FOUCAULT, 2004, p 43

Fica clara a necessidade intrínseca que o discurso literário tem de circular e, portanto, de se validar; o fazer, no caso da literatura, precisa vencer mecanismos para existir. Mas se o autor é mão-de-obra criativa atrelada à lógica industrial editorial e, ao mesmo tempo, uma mercadoria com valor de circulação; se os próprios limites do que é obra podem ser afetados por demandas de consumo; se a preocupação de potencial de vendagem acaba orientando a disciplina da literatura, determinando os seus rituais e estabelecendo os lugares dentro de sua sociedade de discurso; se tudo funciona assim, não é o mercado mesmo o que vai validar um discurso permitindo que ele seja aceito e difundido?

Por isso, a lógica de mercado é hoje, cada vez mais, não um modo de funcionamento e distribuição de saber, mas *uma instância de produção e conformação do saber*.

Contudo, isso nem sempre foi dessa forma. Se, por um lado, sempre existiram, em diversas configurações, mecanismos de cerceamento do discurso como prática de poder, esses mecanismos, como disciplina, sociedade de discurso, rituais, doutrinas, autor e obra eram mais atrelados à natureza do discurso e do “orador” que a mecanismos extrínsecos ao âmbito discursivo. Então, a partir de certo momento, o mercado passou a orientar a ação desses mecanismos. E como isso se deu? Acredito que olhar o que se passou com o mercado editorial na segunda metade do último século pode ilustrar bem a situação.

André Schiffrin, editor francês radicado nos Estados Unidos, narra, em *O negócio dos livros*, um ponto de vista íntimo sobre essa história. É com seu depoimento fundamental sobre o sistema editorial que pretendo começar a observar as transformações ocorridas no mercado dos livros nesse período.

O que torna o relato de Schiffrin interessante e proveitoso para o estudo é, além da grande intimidade com o mercado editorial, com grandes e pequenas editoras, além do histórico familiar, além de ter apostado e levado aos Estados Unidos nomes como Edgar Morin, Michel Foucault, Eduardo Galeano, Günther Grass, Julio Cortázar, Margerite Duras e de ter publicado autores que em dado momento estavam sendo relegados por outras editoras, como Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, ele conheceu muitos autores, editores e mercados por toda a Europa e sua visão é bastante ampla, não se restringindo à realidade americana.

André é filho de Jacques Schiffrin que, a partir de edições de clássicos franceses e de traduções para o francês de clássicos russos feitas em parceria com o amigo e escritor André Gide, criou a famosa editora *Éditions de La Pléiade*. Quando veio a Segunda Grande Guerra, Jacques mudou-se para Nova Iorque com a família e lá fundou a *Pantheon Books*.

Pouco depois da morte de Jacques, a *Pantheon* acabou sendo vendida para a *Random House*, àquela época já um gigante do ramo editorial. Por motivos alheios a qualquer laço com a editora – que, já depois da morte de seu pai, não existiam –, alguns anos depois André acabou sendo contratado para ser editor da *Pantheon*. Lá ele ficou por trinta anos até o começo da década de 1990, quando decidiu pedir demissão do cargo e criar uma pequena editora.

Schiffrin começou cedo no mercado editorial e, em 1961, à época do convite da *Pantheon*, ele já trabalhava na *New American Library*, outra editora de porte nos Estados Unidos. O primeiro ponto que me parece significativo de um outro raciocínio empresarial e digno de nota é o fato de André ter sido contratado para um cargo de tamanha importância com apenas vinte e seis anos e sem grande experiência profissional. Além disso, ele conta que, após sua compra, a *Pantheon* fora dirigida

durante um breve período por encarregados das áreas de produção e vendas, mas que, querendo manter o nível do catálogo da recém-adquirida editora, a *Random* achava imprescindível contratar alguém que pudesse zelar pela manutenção do patamar de qualidade do conteúdo que seria publicado. De fato, ele diz ter tido carta branca para trabalhar, escolher o que publicar e formar um grupo de editores também jovens e, já no seu primeiro ano ali, André foi promovido a gerente editorial.

De modo geral, o mais impressionante no testemunho de Schiffrin é a mudança de paradigma empresarial que ele relata não só na *Pantheon* e na *Random*, mas no mercado editorial como um todo nos Estados Unidos e Europa – mudança essa que ele acredita definidora do que começa a acontecer agora nos mercados mais periféricos, como é o caso do Brasil.

No começo de sua carreira, conta, a ideologia editorial pregava que livros com grandes margens de lucro custeariam livros de menor potencial comercial, como livros teóricos ou de poesia e ficção de novos autores.

“Claro que a maioria dos editores nos Estados Unidos e na Europa estava interessada tanto no lucro quanto na literatura”<sup>159</sup> – o que já me parece bastante quimérico visto pela ótica de hoje –,

“mas compreendia-se que certas categorias de livros, particularmente a nova ficção e a nova poesia, estavam fadadas a fazer perder dinheiro. Acreditava-se que apostar em novos autores era um investimento para o futuro [...]. No conjunto, os editores reconheciam que iriam perder dinheiro ou, na melhor das hipóteses, equilibrar o investimento com seus livros comerciais”.<sup>160</sup>

Durante seus mais de quarenta anos à frente de editoras, a economia do primeiro mundo, segundo André, passou por duas ondas de grandes fusões empresariais. As expectativas de retorno financeiro da indústria editorial mudaram tanto quando a própria configuração do mercado. Com a tomada das editoras por

---

<sup>159</sup> SCHIFFRIN, 2006, p 28

<sup>160</sup> SCHIFFRIN, 2006, p 28

grandes conglomerados da indústria do entretenimento e mesmo de outras áreas, novas regras vieram e “esperava-se que cada livro contribuísse tanto para pagar as despesas gerais quanto para a ampliação dos lucros”.<sup>161</sup> Na *Pantheon*, essa passagem se tornou definitiva quando, bem no final da década de 1980, o editor-chefe da *Random House* – nessa altura, já parte de um grande conglomerado da comunicação – foi demitido e seu cargo, o mais importante do mercado editorial norte-americano, foi dado a um administrador, alguém especializado em gestão e vendas mas que, como André observa, confessou ser “ocupado demais para ler um livro”<sup>162</sup> e em cujo escritório “não podia ser visto nenhum livro nas prateleiras; as fotografias não eram de autores, mas de seu iate”.<sup>163</sup>

Ainda que levando-se em conta o quão restritivo, pelo funcionamento dos mecanismos vistos, pode já ser o acesso ao discurso mesmo sem que fosse o mercado o valor orientador e avalizador de sua ação como cadeia, a prevalência da ideologia de mercado torna os limites do que *servirá* para publicação muito mais estreitos.

Mesmo na lógica de uma sociedade de discurso, dentre aqueles que já romperam a barreira da publicação,

“novas idéias e novos autores demoram tempo para se firmar. Pode levar anos antes que um autor encontre um público grande o suficiente para justificar o custo de publicação de seu livro. Mesmo a bastante longo prazo, o mercado não pode ser considerado juiz adequado do valor de uma idéia, como fica óbvio com as centenas ou mesmo milhares de grandes livros que nunca geraram dinheiro. Assim, a nova abordagem – decidir publicar apenas aqueles livros que podem ser imediatamente lucrativos – automaticamente elimina dos catálogos um enorme número de obras importantes.”<sup>164</sup>

Em seu relato, André conta que, como editor, sempre procurou dar vez a vozes dissidentes, enxergando na diferença um valor maior que o próprio gosto; conta que

---

<sup>161</sup> SCHIFFRIN, 2006, p 85

<sup>162</sup> SCHIFFRIN, 2006, p 99

<sup>163</sup> SCHIFFRIN, 2006, p 99

<sup>164</sup> SCHIFFRIN, 2006, p 114

chegou a publicar livros com os quais não concordava porque achava importante trazer ao público pontos de vista diversos, no que imaginava um processo de valor político, fomentador de diálogo e movimento no cenário literário e intelectual americano. Citando muitos nomes, ele conta que tal comportamento não era exceção e que, tanto nos Estados Unidos como na Europa, essa era a posição usual de um editor.

Contudo, as mudanças de paradigma que o alcançaram foram um fenômeno igualmente não limitado à sua editora e, de forma geral, muitos dos editores de sua geração e linha de pensamento estavam sendo substituídos ou pedindo demissão. Analisando a situação de hoje, o autor explica que, nos grandes grupos editoriais das economias mais desenvolvidas, “a decisão sobre o que publicar não é tomada por editores, mas pelos chamados conselhos editoriais, nos quais as equipes financeira e de *marketing* desempenham um papel fundamental.”<sup>165</sup>

Por conta disso, Schiffrin defende que

“o mercado editorial mudou mais nos últimos dez anos do que em todo século anterior. Essas mudanças são mais óbvias nos países de língua inglesa, que, sob muitos aspectos, são modelos indicadores do que provavelmente irá acontecer no resto do mundo nos anos seguintes. Até pouco tempo atrás, as editoras eram em sua maioria pequenas e familiares, satisfeitas com os lucros modestos de um negócio que ainda se considerava ligado à vida intelectual e cultural. Recentemente, os editores foram colocados em um leito de Procusto e obrigados a se ajustar a um desses dois padrões: ou fornecedores de entretenimento ou produtores de informação. Isso deixou pouco espaço para livros com idéias novas e controvertidas ou com estilos literários questionadores.”<sup>166</sup>

O que torna a situação ainda mais grave é a tendência atual à fusão de grandes marcas ou a absorção de pequenas marcas pelos gigantes. O mais comum é que grandes grupos comprem editoras menores e, a exemplo do que acontece no mercado fonográfico, automobilístico, de bebidas e tantos outros, as transformem em selos, submarcas, grifes. Assim, cada vez mais há uma uniformidade de comportamentos e

---

<sup>165</sup> SCHIFFRIN, 2006, p 115

<sup>166</sup> SCHIFFRIN, 2006, p 24

pontos de vista no mundo editorial; tanto dentro das grandes empresas como no mercado como um todo, pois é difícil para as pequenas editoras concorrerem com tamanho poder financeiro e, se elas não são absorvidas, muitas vezes acabam fechando.

Mas o que aconteceu nos mercados desses países tem desdobramentos econômicos muito mais amplos que a indústria cultural editorial; não só grandes editoras absorvem as pequenas; grandes conglomerados de outras áreas compram editoras e transformam-nas em segmentos de um grande conjunto empresarial. Com isso, por exemplo, a *Random House*, um gigante que já havia incorporado diversas editoras, como a *Pantheon* e *Knopf*, foi comprada pela *RCA*, depois pela *Newhouse* e, finalmente pela alemã *Bertelsmann*, que, entre outras ao redor do mundo, possui a *Dell*, famosa marca de microcomputadores. Ou, ainda outro exemplo chocante, a *Flammarion*, importante e conhecida editora francesa que data do século XIX, foi comprada pela *Fiat* (!) em 2000.

André Schiffrin mostra em seu livro como esse tipo de movimento empresarial levou a um quadro estarrecedor: hoje, nos Estados Unidos, oitenta por cento de todos os títulos publicados pertencem a apenas cinco grandes corporações – corporações inicialmente distantes do mundo dos livros, como *AOL Time Warner* e *Disney*. O mesmo acontece na França, na Itália, na Inglaterra e na Alemanha, entre outros países.

O que me pergunto é se o próprio modelo de editora – pura e simplesmente uma casa que publique livros – como empreendimento não atravessa uma crise, visto que as maiores e mais tradicionais editoras do globo hoje não passam de braços no ramo editorial de grandes empresas que, a rigor, nada têm a ver com livros.

Mesmo que o livro de Schiffrin não trate diretamente da realidade editorial brasileira, a tendência de assimilação desses paradigmas empresariais pelos mercados

mais periféricos é o mais provável, mesmo porque essas corporações são multinacionais e sua expansão requer novos mercados ainda não monopolizados onde o mecanismo possa se repetir. Da mesma maneira, é preciso ter em mente que, ainda que a indústria editorial do país seja inexpressiva em termos de geração de receita se comparada àquelas dos países que mais vendem livros no mundo, se tomado pela quantidade de exemplares que vende anualmente, o Brasil é o sétimo mercado do mundo.<sup>167</sup> Além disso, há o mercado com os outros países de língua portuguesa.

E o Brasil já interessa a grupos editoriais estrangeiros. A *Planeta*, grande editora espanhola, chegou ao país em 2003, e a *Objetiva*, tradicional editora, foi comprada pelo grupo *Prisa-Santilla*, também espanhol. Além disso, a *Agir*, outro nome tradicional no mercado nacional, foi recentemente comprada pela *Ediouro*, uma editora brasileira de muito maior porte – devido principalmente à venda de palavras cruzadas. A *Ediouro* também adquiriu metade da *Nova Fronteira*. Ainda este ano a *Ediouro* deverá se associar à *Thomas Nelson*, maior editora norte-americana no segmento evangélico; as duas criarão a *Thomas Nelson Brasil*. “Já a canadense *Thomson Learning*, especializada em livros técnicos e científicos, planeja investir US\$ 50 milhões no Brasil nos próximos cinco anos. Parte do dinheiro será usada para comprar uma editora”.<sup>168</sup>

O poder dos grandes conglomerados fica explícito quando comparamos as maiores firmas do mundo presentes no mercado editorial com a indústria brasileira: consideradas as dezessete maiores, “treze delas têm uma receita maior do que todas as editoras brasileiras juntas, sendo que seis são pelo menos quatro vezes maiores, o que

---

<sup>167</sup> EARP, KORNIS, 2005.

<sup>168</sup> Jornal O Estado de São Paulo, em 14 de julho de 2006

mostra que *nenhuma editora brasileira tem porte para resistir a um assédio desses gigantes*”.<sup>169</sup>

Além do poder que tem um conglomerado multinacional que pode possuir jornais, editoras, canais de tevê e rádio, revistas, produtoras de cinema e ainda muitos outros negócios não ligados diretamente à comunicação; além do óbvio monopólio discursivo e do favorecimento dos próprios produtos por uma cadeia de meios de comunicação, o risco é de, mesmo com grande número de títulos, haver pouca diversidade. Saturação de discursos e, inversamente, menos enunciados; “o tamanho do mercado em si não garante diversidade de conteúdo. Pelo contrário: os livros publicados se repetem cada vez mais.”<sup>170</sup> Trata-se de reafirmar as fórmulas de grande sucesso, não importando diversidade ou qualidade.

“No cinema e na indústria fonográfica, um pequeno número de títulos continua capturando uma grande proporção dos mercados, tanto em nível nacional como global. [...] Em certo nível, o auge global de produtos mediáticos, serviços e conglomerados produtores não é mais que um aprofundamento do conceito de massificação. [...] De fato, é muito ilustrativo que as novas tecnologias de distribuição audiovisual via cabo e satélite não estejam diversificando seus produtos, mas que estejam lutando por obter aqueles que atraem audiências globais massivas”.<sup>171</sup>

“Hoje se acredita amplamente que as abordagens que geram lucro para a indústria do entretenimento irão produzir resultados semelhantes quando aplicadas ao mercado editorial. A adoção dos padrões da indústria de entretenimento também fica evidente no conteúdo das listas de mais vendidos, que arrolam um leque cada vez maior de livros relacionados às celebridades do momento e aos novos estilos de vida, com pouco valor intelectual ou artístico.”<sup>172</sup>

Todo esse funcionamento é movimentado e reforçado de forma muito concreta por questões que concernem ao livro como mercadoria. O que acontece é que há uma dicotomia central quanto à comercialização do *bem* livro; os mercados que adotam a política do preço único e os que adotam aquela do preço sugerido – caso dos Estados Unidos e do Brasil, por exemplo.

---

<sup>169</sup> EARP, KORNIS, 2005, p 77

<sup>170</sup> SCHIFFRIN, 2006, p 25

<sup>171</sup> GARNHAM, 2000, p 26

<sup>172</sup> SCHIFFRIN, 2006, p 23

O preço único é uma iniciativa do governo em sentido de regulamentar não só o valor de capa das publicações mas o valor dos descontos dados por editoras a distribuidoras, atacadistas e livrarias. Com isso, esse sistema diminui drasticamente os efeitos benéficos de economia de escala<sup>173</sup>, fazendo com que as grandes redes de livrarias concorram em condições mais equilibradas com as livrarias independentes ou de menor porte. Com a manutenção de um patamar de concorrência saudável, também se mantém a diversidade de nichos de público atendidos pela maior gama de livrarias e, conseqüentemente, a diversidade de títulos.

Já o sistema de preço sugerido, corrente na maioria dos países, afeta não só a diversidade de pontos de vendas e de títulos, como a de editoras. Isso se dá porque as grandes cadeias de venda, como maiores compradores das editoras, distribuidoras e atacadistas, têm grande poder de barganha e forçam as editoras a darem um desconto maior por exemplar de cada título; com isso, funcionando na lógica de economia de escala, elas têm seus lucros maximizados e ainda podem oferecer preços substancialmente menores ao consumidor final. Assim,

“a prática do desconto levaria a uma concentração das vendas de *best-sellers* nessas lojas [das grandes redes de livrarias], em prejuízo das livrarias independentes, resultando em falência das mais fracas. Os editores iriam sendo progressivamente submetidos à vontade do oligopsônio<sup>174</sup> de grandes varejistas, inclusive com redução da importância das livrarias frente a supermercados e lojas de departamentos. Com isso, os vendedores seriam levados a concentrar seus estoques nos livros de grande vendagem [...]. Além disso, haveria uma redução de tiragem da maioria dos livros, resultando em deseconomias de escala e, conseqüentemente, preços mais elevados para uma oferta de títulos menos diversificada. O resultado final seria a falência de editoras e concentração da propriedade no setor”.<sup>175</sup>

---

<sup>173</sup> Economia de escala ocorre quando a expansão da capacidade de produção de uma firma ou indústria causa um aumento dos custos totais de produção menos que proporcional ao aumento da quantidade produzida. Como resultado, quanto mais a firma produz, mais o custo médio de produção cai.

<sup>174</sup> Situação de mercado em que há um numero pequeno de compradores de um fator de determinada produção.

<sup>175</sup> EARP, KORNIS, 2005, p 95

O raciocínio de maior margem de lucros aplicado ao mecanismo de venda e ao mecanismo de publicação reconduziria a si mesmo nas duas frentes, se potencializando indefinidamente. No meu entender, o maior e mais claro índice dessa cadeia, que transforma o mercado em força discursiva fundamental, é o expediente comum entre editoras, ao menos no Brasil, de, quando há o interesse em publicar algum original, enviar um *release* sobre ele para o departamento de compras de algumas redes de livrarias; com isso, o interesse das livrarias em adquirir e comercializar o livro pode acabar sendo fator determinante para sua publicação, na medida em que a editora já garante uma demanda *a priori* para o título.

É devido a essa equação lógica de aglomeração de público, máximo lucro por título publicado, segurança de investimento e entretenimento de massa que se pode tomar como uma máxima um postulado tão simples quanto verdadeiro: *o mercado não inova*. Os títulos são escolhidos por editores de formação e pensamento administrativos; as tiragens, determinadas pelo departamento de vendas:

“no passado, pedia-se a um editor que estimasse as vendas do título que estava propondo. [...] Hoje em dia, a tiragem normalmente é decidida de acordo com as vendas do livro anterior do mesmo autor. Isso necessariamente leva a um conservadorismo do mercado, tanto estético quanto político, com relação ao que é escolhido: *uma nova idéia, por definição, não tem registro de vendas.*”<sup>176</sup>

Desse modo, afirma-se mais uma vez o papel do mercado como índice avalizador final do discurso literário. O que acontece é que “aquilo que o [jornal espanhol] *El País* chamou de ‘*censura de mercado*’ tem cada vez mais força no processo de tomada de decisões, baseado na exigência de *preexistência de um público para qualquer livro.*”<sup>177</sup>

---

<sup>176</sup> SCHIFFRIN, 2006, p 116

<sup>177</sup> SCHIFFRIN, 2006, p 115

Chegamos então à idéia do *mercado do esperado* e de seus paradigmas previstos, apresentada por Deleuze<sup>178</sup>. O ofício literário contemporâneo é uma disciplina de estatutos ampla e permanentemente reatualizados não por um conjunto teórico, mas por uma lógica comercial, onde

“a alta rotatividade constitui necessariamente um mercado do esperado: mesmo o ‘audacioso’, o ‘escandaloso’, o estranho, etc., são moldados segundo as formas previstas do mercado. As condições da criação literária, que só podem se liberar no inesperado, na rotação lenta e na difusão progressiva, são frágeis.”<sup>179</sup>

Essas “formas previstas do mercado”, a necessidade de “preexistência de um público”, os registros de vendas anteriores, tudo isso é diametralmente oposto ao aparecimento do novo; e se esse novo talvez já estivesse submetido a mecanismos de rarefação do discurso, agora os paradigmas parecem caminhar em sentido ainda mais restritivo conforme sobem as expectativas de lucro por publicação. Dos editores aos contadores.

“A história mostra que a experimentação e a descoberta têm mais chance de acontecer em pequena escala, quando se pode correr risco e há entusiasmo. Como escreveu recentemente Klaus Wagenbach, destacado editor alemão e estudioso de Kafka: as editoras estão mais uma vez desaparecendo nos braços dos mesmos dois conglomerados. [...] Vamos imaginar o futuro. E, se nesse admirável futuro novo, tiverem restado apenas um punhado de editoras, como, digamos, na antiga Alemanha Oriental. O que – não pensando em termos de comunismo e capitalismo – há de atraente nisso? Os livros serão mais baratos? Talvez. Mas no máximo 1/10 deles será publicado. Na Alemanha Oriental, isso acontecia por causa da censura do Partido. Em nosso futuro hipotético, será por causa da *censura imposta pelos gostos do mercado de massa*. Grandes editoras pensam em grandes números. [...] O primeiro livro de Kafka foi publicado com uma tiragem de oitocentos exemplares. A primeira obra de Brecht mereceu seiscentos. O que teria acontecido se alguém tivesse decidido que não valia a pena?”<sup>180</sup>

Apesar do tom apocalíptico do editor alemão, a questão que ele levanta é muito importante. Mesmo que no Brasil, nos últimos anos, venha ocorrendo um aumento significativo no número de pequenas editoras, caso se confirmem as

---

<sup>178</sup> DELEUZE, 1992, p 160

<sup>179</sup> DELEUZE, 1992, p 160

<sup>180</sup> SCHIFFRIN, 2006, p 152

tendências apontadas pelos mercados desenvolvidos, essas editoras podem não agüentar a concorrência pesada dos grandes grupos e das multinacionais e serem compradas ou apenas fecharem as portas.

E, me parece, o risco é ainda maior do que não se querer apostar no novo; mais que isso, o novo pode simplesmente *não ser reconhecido*. Pode não ser possível por meio das vias tradicionais. O gosto de massa engrossaria os números dos monstros verdadeiros vagando fora dos muros da disciplina da literatura. É justo pensar que “os Beckett ou os Kafka do futuro, que justamente não se assemelham nem a Beckett nem a Kafka, correm o risco de não encontrar editor, sem que ninguém o *perceba* por definição.”<sup>181</sup>

Ninguém – talvez nem mesmo os escritores.

## **2.8. O funil**

Ainda resta examinar o outro lado desse mercado: o leitor e a venda de livros. Pareceu-me importante, nesse ponto, observar rapidamente alguns dados sobre o consumo de livros no Brasil e em que medida ele pode funcionar como facilitador ou dificultador desse mercado específico e como essa influência reverbera nos mecanismos por que passa o autor na publicação e veiculação de seu trabalho.

Antes de mais nada é preciso observar que o número de leitores no país é muito reduzido. Independentemente de quaisquer tendências mundiais de aumento ou decréscimo do hábito da leitura, por questões econômico-sociais, o Brasil é um país com pouca capacidade de leitura. E isso apesar de ter uma grande população e de ser

---

<sup>181</sup> DELEUZE, 1992, p 160

o décimo mercado editorial<sup>182</sup> e sétimo maior vendedor de livros por quantidade de exemplares<sup>183</sup> do mundo (ambas as coisas em grande parte graças ao livro didático).

Contudo, além do alto índice de analfabetismo, por volta da casa dos 12%<sup>184</sup>, o quadro piora

“quando se leva em conta um grupo mais amplo: o de analfabetos funcionais, conceito usado pela Unesco para medir de forma quantitativa a educação em todo o mundo. O INAF (Indicador Nacional de Analfabetismo Funcional) indica que, entre os brasileiros que têm entre quatro e sete anos de estudo, só a metade atinge o nível básico de domínio da língua necessário para a leitura de um texto de jornal. Nada menos do que um terço dos que estudaram de um a três anos continuam analfabetos absolutos. Pela pesquisa, 30% dos alfabetizados lêem apenas frases soltas, como as dos *outdoors*. E outros 37% conseguem apenas ler textos curtos.”<sup>185</sup>

No fim das contas, o balanço estarrecedor indica que “apenas um em cada quatro habitantes é leitor potencial de literatura ou jornal. Os outros 75% da população estariam excluídos do mundo letrado.”<sup>186</sup> Algo que beira o fantástico.

Soma-se a essa situação o fato de que o Brasil é um país pobre em que a maciça maioria dos habitantes tem muito pouco poder aquisitivo. No ano de 2000, por exemplo, “50% dos 44,7 milhões de chefes de família recebiam até 350 reais.”<sup>187</sup> Dessa forma, o livro é um bem de consumo bastante dispensável na atual realidade brasileira.

Há ainda que observar o baixo grau de instrução geral da população – mesmo da parcela de leitores potenciais. Segundo o Censo 2000, apenas 3,43% (5,8 milhões) dos brasileiros têm curso superior, determinando o topo de uma pirâmide em que, daqueles que, na base, ingressam nas instituições de instrução formal quando crianças, somente essa percentagem ridícula chega ao fim do processo de formação.

---

<sup>182</sup> COSTA, 2005

<sup>183</sup> EARP, KORNIS, 2005, p 61 (dado do ano de 2002)

<sup>184</sup> COSTA, 2005, p 338 (dado do ano de 2004)

<sup>185</sup> COSTA, 2005, p 338 (dado do ano de 2004)

<sup>186</sup> COSTA, 2005, p 338

<sup>187</sup> COSTA, 2005, p 339

Isso para não entrar na questão da pós-graduação – a que só 0,4% (304 mil) brasileiros chegam.<sup>188</sup>

Para tornar tudo ainda mais difícil, apesar de, em termos absolutos, produzir livros com preço médio entre os mais baixos do mundo, o país tem, em relação à sua renda *per capita*, livros caríssimos – mesmo quando se toma por objeto de comparação países onde o preço absoluto de um livro é muito maior. É um problema de proporção. Dado o que recebe, o brasileiro de renda média tem pequena capacidade de compra no mercado editorial.

Finalmente, além de diminuta e claramente insuficiente se comparada ao que precisaria ser se tomarmos por base nosso território e nossa população, a rede de livrarias no Brasil é extremamente mal distribuída, se concentrando basicamente no eixo sul-sudeste e deixando descoberta a maior parte do país, quer em termos de área, quer em termos do número de municípios.<sup>189</sup>

Isso autoriza a dizer que o mercado editorial nacional funciona como um funil em que as chances de circulação e permanência de um novo autor são bastante pequenas.

No outro funcionamento ativo desse lado da questão, o da venda do livro, a questão tampouco é fácil. Haja vista que a estratégia

“das editoras, em todo o mundo, tem sido a multiplicação dos lançamentos, numa tentativa de atrair a atenção dos leitores para algum tema ou autor e, assim, compensar as perdas com a queda do número médio de exemplares vendidos. [...] Só que, quanto mais títulos publicados, maior a competitividade nos pontos de venda. Para dar vazão a uma quantidade tão grande de lançamentos, as livrarias têm que promover uma alta rotatividade em suas prateleiras. Como boa parte dos livros é vendida pelas editoras em sistema de consignação, é comum que, após pouco tempo de exposição, mesmo antes de começarem a pingar as primeiras críticas, os livros de autores nacionais ainda não consagrados sejam simplesmente devolvidos pelas livrarias e sumam das vistas dos leitores.”<sup>190</sup>

---

<sup>188</sup> COSTA, 2005, p 339

<sup>189</sup> EARP, KORNIS, 2005

<sup>190</sup> COSTA, 2005, p 342

Mesmo nem tão novo, esse tipo de comportamento por parte da ponta de lança da indústria cultural editorial – as livrarias –, viria se intensificando mais e mais. É tal procedimento que André Schiffrin quis descrever ao dizer, ironicamente, que um colega seu

“certa vez descreveu a vida útil de um livro numa prateleira como algo entre a validade do leite e do iogurte, e nós brincamos dizendo que uma data de validade deveria ser impressa nas capas de todos os livros. Hoje as livrarias fazem isso por nós, devolvendo os livros cada vez mais cedo.”<sup>191</sup>

Existem ainda outros pontos de venda de livros, como supermercados, bancas de jornais, lojas de departamentos, livreiros e livrarias ou lojas na internet. Entretanto, as vendas por esses meios são muito menores que as realizadas via livrarias. Além disso, no caso dos estabelecimentos não especializados, a oferta se restringe aos títulos que alcançam maior vendagem, os *best-sellers*.

Apesar de não passar pelas mãos dos estabelecimentos de venda, no que se refere ao que é escrito e veiculado na internet, a situação nacional não é muito diferente. Se considerarmos que “no Brasil, dos quase 20 milhões de internautas, estima-se que algo como 25% vasculhem blogs todo dia em busca de informação ou entretenimento”<sup>192</sup>, ainda assim, esses cinco milhões de leitores diários representam uma percentagem ínfima de nossa população total. E, de igual maneira, as restrições econômicas e as ocasionadas pelo analfabetismo, visto que também se aplicam ao acesso da população à rede e à leitura nesse meio, não indicam que essas estatísticas estejam para mudar muito no país em um intervalo considerável de tempo futuro. De maneira geral, a proporção de leitores na internet é ainda menor que aquela de leitores de livros. E, provavelmente, ambas devem se referir aos mesmos leitores potenciais e às mesmas parcelas da população, tanto econômica quanto culturalmente. A figura do

---

<sup>191</sup> SCHIFFRIN, 2006, p 121

<sup>192</sup> Revista Época, 31 de julho de 2006, p 99

funil se intensifica; se porventura não se intensificasse, na melhor das estimativas, permaneceria.

De modo que não é de estranhar que a tiragem média inicial para autores não consagrados ou sem grande potencial comercial no Brasil se tenha mantido estagnada ou mudado muito pouco em mais de um século (!), ou que, apesar de ter aumentado bastante o número total de livros produzidos entre 1999 e 2000, por exemplo, o consumo *per capita* de livros se tenha mantido estável e tampouco tenha crescido significativamente a proporção de novos leitores no país.<sup>193</sup>

Com isso, não é difícil entender que o contexto editorial no país é bem mais duro que aquele que se desenha nos mercados desenvolvidos, pois, enquanto num grande mercado editorial, mesmo um autor sem grandes vendas ou promessas de lucros pode ter a esperança não só de publicar, mas de encontrar público consumidor – ainda que reduzido – interessado em seu trabalho e, assim, de ser visto como um negócio interessante para alguma editora e continuar publicando e divulgando seus livros, no Brasil, essa perspectiva é quase quimérica.

O resultado que se insinua é o de que, no país, tendo em conta o funil do consumo e do público leitor, a pressão sobre o autor por um texto de potencial comercial é ainda mais forte e as possibilidades de sua manutenção ativa no mercado se (lhe) afiguram bem pequenas. O funil do consumo da literatura potencializa a ação dos mecanismos de rarefação e controle do discurso na cadeia editorial. E, na internet, da mesma forma, dificilmente as expectativas podem ser outras.

---

<sup>193</sup> COSTA, 2005, p 341

## 2.9. Internet, saturação e autocensura

O aspecto porventura mais perturbador de toda essa cadeia, me parece, é justamente a figura da validação do discurso do autor e, assim, de seu papel funcional. Ora, sabemos que “o poder seria sem dúvida agradável e fácil de dismantelar, se se limitasse a vigiar, espiar, surpreender, proibir e punir; mas incita, suscita, produz; não é apenas olho e ouvido; faz agir e falar”.<sup>194</sup>

A ação do poder é, idealmente, uma ação de *estímulo*, só por reflexo restritiva. “Se o poder só tivesse a função de reprimir [...] ele seria muito frágil. Se ele é forte, é porque produz efeitos positivos no nível do desejo [...] e também no nível do saber. O poder, longe de impedir o saber, o produz.”<sup>195</sup> Uma validação sem dúvida equivale à expulsão de tudo aquilo que não pode ser aceito e acomodado em determinado ambiente, mas, em primeiro plano, é um estender de mãos, um movimento acolhedor, que aquiesce ao mesmo tempo em que integra, concede voz e existência. O homem deseja segurança, ratificação, deseja que lhe seja apontado um caminho. E se for possível, deseja ainda um cafuné.

No caso da literatura, o fato de ter os escritos publicados e a necessidade ritual da publicação são considerados como avalizadores da responsabilidade ou capacidade de um indivíduo de responder por um texto, do reconhecimento de sua unidade autoral, para ele mesmo, para a disciplina da literatura e para o público.

E se essa validação é tanto uma necessidade quanto um *anseio* do escritor, se ele se movimenta em direção a essa ação positiva do poder, se seu objetivo primeiro é tomar parte nessa sociedade de discurso, o mais provável é que ele comece já no ato do escrever autoral – um ato anti-natural que gera um tipo de discurso diferente do

---

<sup>194</sup> FOUCAULT, 1992 p 123

<sup>195</sup> FOUCAULT, 2002 p 148

banal e espera recepção – a formatar seu texto de acordo com o que percebe como verdade literária do seu tempo; ou seja, que o mecanismo da validação comece a agir mesmo antes de seu julgamento de fato e por meio do próprio autor. Uma autocensura, mesmo que não funcione apenas como restrição, mas como estímulo ou orientação.

Muitas vezes, por meio de figuras de linguagem, por meio de estereótipos, mesmo por meio de críticas ou ironias – como, por exemplo, ocorre na piada de Margaret Atwood citada no começo desse capítulo –, valores acerca do que é ser um escritor são reconduzidos e reafirmados sutilmente. Nesse movimento, o ofício, por vezes, pode ganhar contornos quase “míticos” – e, decerto, bem restritivos.

O que acontece então é que

“a diferença do escritor, sem cessar oposta por ele mesmo à atividade de qualquer outro sujeito que fala ou escreve, o caráter intransitivo que empresta a seu discurso, a singularidade fundamental que atribui há muito tempo à ‘escritura’, a dissimetria afirmada entre a ‘criação’ e qualquer outra prática do sistema lingüístico; tudo isso manifesta na formulação (e tende, aliás, a reconduzir no jogo das práticas) a existência de certa ‘sociedade do discurso’.”<sup>196</sup>

Com isso, se é o autor – ele mesmo um mecanismo de poder – que reifica a importância e a especificidade de sua função na ordem do discurso sem discuti-la; se é ele que acredita que o acesso a essa função é mérito seu e fruto de sua obra, um atributo de sua função de criador e não um posto conquistado por aceitação de mecanismos exteriores a ele, tanto mais influente é, *a priori*, a necessidade de validação. Mais ele se encaixa à função de autor e à disciplina da literatura. Mais ele reforça, também num movimento de estímulo, a concretude de uma sociedade de discurso.

O desejo de sobrepujar o tempo, de tornar-se mais duradouro que a vida, de ganhar dinheiro ou de simplesmente chegar ao posto reconhecido de escritor ou a um

---

<sup>196</sup> FOUCAULT, 2004, p 41

lugar no *star system* literário, leva o autor a uma necessidade de validação e à conseqüente aceitação de um *sistema de sujeição*.

“O que é afinal um sistema de ensino senão uma ritualização da palavra; senão uma qualificação e uma fixação dos papéis para os sujeitos que falam; senão a constituição de um grupo doutrinário, mesmo difuso; senão uma distribuição e uma apropriação do discurso com seus poderes e seus saberes? Que é uma ‘escritura’ (a dos ‘escritores’) senão um sistema semelhante de sujeição, que toma formas um pouco diferentes, mas cujos grandes planos são análogos?”<sup>197</sup>

Quanto mais se quiser fazer parte de um sistema, mais esse sistema será capaz de produzir verdade; tanto mais se, antes mesmo de integrá-lo, suas regras já foram, talvez inconscientemente, assimiladas e aceitas. Desse modo, se desenha um ciclo onde o mecanismo autor concede mais validade aos mecanismos disciplina, rituais, mercado e sociedade de discurso, para que esse último, tendo em si encarnados e representados os outros, também lhe conceda validade. Um mecanismo alimenta o outro e já não se pode precisar quem precede quem. É aqui que a internet como suporte literário pode oferecer uma alternativa ou aumentar ainda mais esse ciclo de poder.

Há uma diferença primordial, hoje, entre a net e o meio impresso no que tange à difusão de idéias. André Schiffrin a expõe da seguinte maneira:

“Como podemos saber se o que está sendo oferecido [na rede] é confiável? É exatamente essa pergunta que mostra a vantagem do mercado editorial. Os editores, acima de tudo, são pessoas que fazem uma seleção, que escolhem e editam o material que será distribuído de acordo com certos critérios, e então o comercializam e anunciam. Colocando seus nomes nas obras dos escritores, eles oferecem ao leitor uma garantia e uma orientação.”<sup>198</sup>

Discordo diametralmente, mas esse trecho levanta pontos interessantes. Bem, justamente onde o autor enxerga uma vantagem no meio de difusão de discurso impresso, quer me parecer, é que se encontra o ponto que faz da net um meio cujos

---

<sup>197</sup> FOUCAULT, 2004, p 45

<sup>198</sup> SCHIFFRIN, 2006, p 154

mecanismos de controle discursivos ainda estão se sedimentando. O que é apontado pelo editor Schiffrin como sendo um ponto positivo é, como visto até aqui, um mecanismo de rarefação do discurso e seu papel não pode ser visto sem que seu caráter negativo seja também considerado.

Vemos que o nome de um editor ou de uma casa editorial é, em certa medida como o do autor, um carimbo que atestaria qualidade do que é veiculado. Todo esse trabalho de seleção, edição, comercialização, publicidade é, como defende Schiffrin, sem dúvida, uma orientação. Mas esse processo todo, a essa altura, depois de considerados disciplina, rituais, doutrina, mercado e sociedade de discurso, não pode ser visto de maneira neutra; toda orientação é, por definição, *interessada*. O editor não é senão outra figura de poder na ordem do discurso.

Apesar de existirem editores e editores e de isso ficar claro na exposição de André Schiffrin, as maiores provas do papel complexo que os editores exercem são justamente as mudanças descritas no mercado editorial – pelas quais ele foi levado a deixar seu cargo na *Pantheon*; apesar da mudança de paradigmas, da chegada dos novos editores-contadores, o processo de seleção, edição e orientação ainda é o mesmo, ainda que com novos pontos cardeais impostos pela lógica de mercado e entretenimento. Se, dentro do sistema editorial, André talvez pudesse ser apontado como alguém que exercia seu posto de controle do discurso de maneira positiva, a maior prova de que o mesmo posto e o mesmo poder podem ser nocivos é justamente o que o levou a escrever seu *O negócio dos livros* – cujo subtítulo é, aliás, “como as grandes corporações decidem o que você lê”. E que bem poderia ser também “como as grandes corporações decidem o que você *escreve*”.

Preocupante também é o fato de que, mesmo que editores no *métier* há mais tempo possam estar cientes de como as coisas já foram, aqueles que começam agora na profissão podem se adaptar às regras correntes e as tomar como únicos valores.

Essa figura, o editor, bem como todas as outras nessa cadeia de mecanismos, tem seu significado e seu funcionamento tão assimilados que, de modo geral, o ponto de vista do público reconhece efetivamente sua seleção de material como garantia de qualidade e interesse.

Na rede, isso ainda não acontece de forma tão cristalizada. Esse fato pode fazer surgir realmente a tal pergunta “como podemos saber se o que está sendo oferecido na rede é confiável?”. Isso é decorrência do reconhecimento por parte do leitor do sistema editorial como produtor de verdade – o que é algo bastante pernicioso. Por outro lado, é também isso que faz da rede um lugar mais maleável na divulgação de discurso. Mesmo sob a ação do preconceito inscrito na pergunta sugerida, o usuário acaba entrando em contato com conteúdo muitas vezes sem valor prescrito.

Claro que enxergar na rede uma instância livre de dispositivos de controle do discurso é ingenuidade. Como visto no primeiro capítulo desse estudo, a própria natureza do discurso sugere o controle que gerencia o fluxo de visibilidade *online*. Contudo, essa dinâmica ainda não foi inteiramente institucionalizada ou sistematizada mercadologicamente.

Ainda assim,

“há muitos motivos para supor que as maiores empresas, com maior poder comercial, irão dominar a internet da mesma forma como se instalaram no mercado editorial mais convencional. Elas também podem acabar controlando nosso acesso a esse meio. [...] Pelo que sabemos sobre os gigantescos orçamentos publicitários de empresas de *e-commerce*, é necessário muito mais dinheiro para criar um *site* de sucesso que para bancar as despesas de um ano com a publicação de livros em uma

pequena editora. As maravilhas tecnológicas da internet podem não ser suficientes para ameaçar as estruturas de geração de lucros que foram criadas.”<sup>199</sup>

De mais a mais, a questão toda do discurso na rede é bastante paradoxal. O argumento de que a rede permite a divulgação de qualquer conteúdo e de que qualquer um pode tornar seu trabalho disponível para o público, por menor que esse seja, parece não levar em conta que o mesmo acontece no mundo “real”. Ora, não é verdade que qualquer escritor pode mimeografar seu trabalho e distribuí-lo na rua? Certamente, por menor que seja a atenção que esse autor conseguisse, decerto ele haveria de angariar algum público.

Mas no mundo “real” existem o sistema editorial, o autor, a editora, a publicidade, as resenhas e o caráter de verdade que tudo isso atribui aos seus produtos. Essa lógica cede uma espécie de relevo aos discursos e à recepção que dificilmente pode ser suplantado por esforço individual.

No entanto, o que faz a internet menos controlada – o fato de ainda não ter sido encampada pelo similar virtual do sistema editorial – é o que faz com que haja a grande indistinção na profusão de discursos presentes ali. “Claramente, o volume de material hoje disponível *online* é tanto um problema quanto uma oportunidade”.<sup>200</sup>

Atualmente, no mundo todo, são publicados por volta de um milhão de títulos por ano, o que significa um novo título a cada trinta segundos<sup>201</sup>. Enquanto isso, em média, um blog é criado por segundo no mundo.<sup>202</sup> Isso dá uma idéia da saturação de informação na rede. Claro que pode-se argumentar que os blogs não são em sua maioria literários. Mas a maioria dos livros tampouco é.

---

<sup>199</sup> SCHIFFRIN, 2006, p 155, 156

<sup>200</sup> SCHIFFRIN, 2006, p 154

<sup>201</sup> EARP, KORNIS, 2005, p 13

<sup>202</sup> Revista Época, 31 de julho de 2006, p 99

Voltando então ao exposto sobre os blogs e sobre as lógicas que se desenham na tentativa de estabelecer diferença num meio saturado, é possível que o autor literário comece já aí seu processo de sujeição aos paradigmas do discurso, aos gostos do mercado de massa. Seria, na verdade, um processo bastante concreto e similar à lógica moderna de interiorização do olhar do outro, da vigilância, da norma, como acontece no projeto da sociedade de disciplina.<sup>203</sup>

É nessa medida que a internet pode funcionar não como uma opção à lógica de controle de discurso, mas como sua extensão. Ou antecipação, no caso de um autor que comece a escrever na rede e aí comece também a conformar seu texto e que depois passe para o suporte impresso.

Poderá a obra de um escritor sobreviver ao tempo e ter contato com o público à margem desses sistemas e de quaisquer paradigmatizações generalizantes e tendo como suporte a internet? O panorama é promissor e, ao mesmo tempo, inspira cuidado. Tudo dependerá de como se der a configuração da ordem do discurso na rede, de como nela forem criados e driblados mecanismos de controle e de como o mercado instalará seus mecanismos sobre a produção e circulação literária *online*. E, paralelamente, depende do que acontecerá com o mercado editorial, com as editoras e com os livros enquanto isso.

---

<sup>203</sup> FOUCAULT, 2001

## **Capítulo 3: Eixo e foco**

### 3.1. Quando eu contar, Iaiá

Depois de ter-se considerado o panorama de certas configurações da comunicação hoje, observado o surgimento, funcionamento e papel do dispositivo blog no contexto por elas apontado, tentado discernir a ação de cada peça do mecanismo discursivo que age sobre e por meio do autor, é o momento de tentar “paralelizar” e cruzar todas essas atuações para formar um quadro único e complexo que, sem o aporte de tudo que foi visto até agora, talvez não pudesse ser visto como quadro.

A intromissão da técnica na relação direta entre o homem e seu texto nunca foi tão grande quanto a que encontramos na dinâmica dos blogs. Nunca antes, mesmo que pensemos nos processadores de texto, um suporte ou uma tecnologia foi tão formatadora – ou, ao menos, tamanho veículo de uma ação formatadora – e tão atuante no texto que é produzido por meio dela, pelo simples fato de que é a primeira vez em que os atos de escrever, publicar e colher impressões dos leitores estão reunidos num só – e instantâneo.

Como em qualquer proposta de interatividade no ciberespaço, a utilização dos blogs, a escrita e a leitura neles são regidas por um conjunto determinado de regras.

Como visto, trata-se de

“um diário, paradoxalmente, público [...]. Pela primeira vez, pressupõe-se que o escrito íntimo é algo feito com o intuito de ser desvendado e comentado. [...] A história dos diários íntimos está cheia de casos em que o autor, por decisão própria, resolveu que os seus escritos seriam publicados. [...] A novidade agora é que há um público que interfere durante a própria criação da escrita. Com a entrada concreta desse ‘público leitor’, antes apenas sugerido no diário escrito no papel, cria-se uma dupla tensão. Por um lado, encontra-se a oportunidade de uma *mise-en-scène* de novos papéis que o diarista gostaria de desempenhar na vida real mas só consegue fazê-lo em sua experiência virtual. Por outro lado, o anonimato garante a possibilidade de uma sinceridade nunca antes experimentada.”<sup>204</sup>

---

<sup>204</sup> SCHITTINE, 2004, p 61

O poder, agindo por meio de e na figura do autor, tem influências diversas de acordo com o caso de autoria considerado – por certo, sua ação não é a mesma na escrita de um texto literário dirigido à publicação e na de um diário de fins primeiramente pessoais; há autores e expectativas em graus diversos. Contudo, nessa ação de síntese dos blogs, vê-se que, operando por meio da técnica, o controle, representado imediatamente pela interface, pela lógica dos *links* determinando visibilidade, pela forma de publicação fragmentada e pela reduzida tolerância de leitura na rede<sup>205</sup>, tende a ser onipresente, mesmo que não homogêneo – e não atua apenas sobre um segmento específico de blogueiros, mas sobre todos os usuários desse sistema, inclusive aqueles que são apenas leitores. Em certa medida, essa ação tende a normalizar alguns aspectos do que é escrito nesse suporte e da relação do autor com o texto ali desenvolvido, submetendo o tráfego de discurso a determinadas regras de emissão e recepção de mensagem. Pode-se enxergar essa ação, por exemplo, no fato de que

“o diarista virtual precisa escrever *posts* frequentemente, daí o texto rápido e em cápsulas que, de certa forma, serve também para prender a atenção do leitor. [...] O próprio meio de comunicação, com suas ferramentas e facilidades, instaura uma escrita mais rápida, informal e direta, na forma de *posts*, pequenos fragmentos, opiniões e comentários. Essas mudanças, que aparentemente parecem objetivar o diário íntimo e afastá-lo de sua função confessional, são na verdade as marcas de uma nova maneira de escrever sobre si próprio, mas, ao mesmo tempo, *comunicando ao outro*.”<sup>206</sup>

Os blogueiros são usuários de um sistema determinado de saber, de transmissão de discurso, e sofrem ações diversas por parte dele. Um sistema influente não só no produto, mas até na mirada da subjetividade apoiada naquele suporte.

---

<sup>205</sup> “Reading from computer screens is about 25% slower than reading from paper. [...] As a result, people don't want to read a lot of text from computer screens [...]”

“We have derived three main content-oriented conclusions from our four years of Web usability studies: users do not read on the Web; instead they scan the pages, trying to pick out a few sentences or even parts of sentences to get the information they want; users do not like long, scrolling pages: they prefer the text to be short and to the point; users detest anything that seems like marketing fluff or overly hyped language and prefer factual information.” (NIELSEN, 2000)

<sup>206</sup> SCHITTINE, 2004, p 155

Quaisquer que sejam suas pretensões em relação aos seus escritos, literárias ou *diarísticas*.

Não creio que, objetivamente, possam ser separadas as influências de caráter técnico e discursivo agentes em um blog; ambas estão de tal maneira imiscuídas uma na outra que essa tentativa negligenciaria aspectos de sua ação conjunta, decerto mais ampla que aquela de suas partes separadamente – talvez fosse como considerar separadamente forma e conteúdo. Essa ação conjunta poderia ser sintetizada e entendida ao se perceber como é consensual e verdadeiro o entendimento tão propalado de que a “interatividade é a chave do sucesso dos blogs. O retorno quase imediato dos leitores ajuda o blogueiro a *publicar exatamente o que o internauta quer ler, ver e ouvir*”.<sup>207</sup> Em verdade, essa ação conjunta poderia ser sintetizada e entendida, sobretudo, ao se notar a facilidade e a paz, o tom positivista, afirmativo, deslumbrado e sem reverso com que se *chega* a tal entendimento.

Contudo, apenas como esforço de sistematização, acredito que, num nível imediato, primário, pode-se entender que a configuração técnica do dispositivo blog teria sua ação encarnada em facetas formais do texto, enquanto aquela da configuração do tráfego de informação e da sedimentação do uso desse dispositivo se manifestariam na construção da natureza do discurso. No fim das contas, de todo jeito, o resultado é apenas “exatamente o que o internauta quer”.

Não que se trate de alguma espécie de tecnodeterminismo. Antes cabe enxergar que uma tecnologia não determina um uso – quando muito, o sugere – e que, em lugar disso, vai se adaptando ao uso que o homem faz dela, uso esse que pode se modificar largamente e que, por sua vez, aponta a direção em que, provavelmente, seja por contraste ou por afirmação, tentará se desenvolver a tecnologia. Mais que

---

<sup>207</sup> Revista Época, 31 de julho de 2006, p 100

isso, “toda a história de uma ‘coisa’, um órgão, um uso, pode desse modo ser uma ininterrupta cadeia de signos de sempre novas interpretações e ajustes, cujas causas nem precisam estar relacionadas entre si, antes podendo se suceder e se substituir de maneira meramente casual”.<sup>208</sup>

Claro, dizer isso não implica dizer que não há recondução e intensificação de hábitos por parte do aparato tecnológico; há. Mas esse aparato diz mais sobre o que se espera da técnica ou das demandas a que vem “responder” do que é, sozinho, norte do desenvolvimento humano. Mais importante que qualquer contexto tecnológico isolado é o papel do operador técnico na formação do discurso de nossa era, esse sim bastante influente como mediador das expectativas do homem.

Sem querer começar, como alguns acreditam ser essa questão, uma discussão sobre a precedência do ovo ou da galinha, o que precisa ficar claro é que o blog como sistema técnico não é determinante do seu papel como prótese de identidade e presença, nem do tipo de discurso de que usualmente é veículo ou tampouco das modificações que, em seu uso, podem ocorrer com o texto. Ainda que possibilite e mesmo facilite esses desdobramentos, o certo é compreender seu surgimento como *espelho* daquilo que é o mundo hoje e seu uso como *modelo* das metas, expectativas, carências e valores desse mesmo mundo.

Aqui vale citar John Batelle, professor em *Berkeley*, fundador da incensada publicação sobre tendências tecnológicas, a revista *Wired*, e colaborador do *Boing Boing*, o blog mais visitado do mundo. Embora se aproxime da questão por outro viés – um, aliás, bastante distinto do adotado aqui –, enxergando as próprias colocações como essencialmente tranquilizadoras, ele acaba corroborando (com) o que se traçou

---

<sup>208</sup> NIETZSCHE, 2005 p 67

até agora sobre a importância e a mecânica do desprezo nas relações sociais e (com) a alegoria da rede como espelho:

“resumindo, o aspecto mais importante do mundo (dos humanos) é a atenção. O valor está nas coisas para as quais as pessoas dão atenção. E elas estão interessadas no que os outros estão fazendo *online*. Isso faz com que a *web* seja tão interessante quanto a vida. Como um espelho, mas um espelho com uma memória [em termos de informática] bem grande.”<sup>209</sup>

Espelho e modelo. Assim, um caminho para a tomada do tema principal. Pois pensar “o homem contemporâneo é pensar seu imaginário, os processos de subjetivação, suas representações do tempo e do espaço”.<sup>210</sup> O que importa é e sempre foi o homem e seu tempo.

O homem como criador do mundo e do homem.

### **3.2. *Genius, go home!***

Ainda ecoando a pequena opereta que inicia o capítulo um e que com suas personagens, o desprezo, a massa e sua célula – o homem comum –, a performance, a moda, a segurança – que traz a tiracolo a dor numa gaiola cenográfica –, a norma e o poder, canta, não sem justa ingenuidade, a fábula em que a mudança de eixo da escala da diferença faz as notas desta soarem todas muito parecidas; ainda ecoando aquela opereta, poder-se-ia dizer que o *reality-show* é uma metáfora adequada do mundo hoje. Se é esse o caso, poder-se-ia até mesmo dizer que é uma síntese adequada.

Assim, é acreditando então que ainda reverbera a história contada sobre esse *homo aequalis*, que tento entender por que nossos dias podem ser representados dessa

---

<sup>209</sup> Revista Época, 31 de julho de 2006, p 103

<sup>210</sup> VILLAÇA, 1995, p 193

maneira, como isso é possível. Para isso, volto ainda a um momento determinado que me parece de grande relevância na trama.

Além dos fatos da abolição da diferença e do estabelecimento do homem e da vida comuns como paradigma discursivo, é importante observar com que “estratagemas” essas operações foram realizadas. E a arte, bem como os artistas, tiveram um grande papel aqui. Como?

“Desde o Renascimento até o Romantismo, houve um esforço impressionante e muitas vezes sublime para reduzir a arte ao gênio, a poesia ao subjetivo, e dar a entender que aquilo que o poeta exprime é ele mesmo, sua mais genuína intimidade, a profundidade escondida de sua pessoa, seu ‘Eu’ longínquo, informulado, informulável.”<sup>211</sup>

Não há, óbvio, que considerar esse movimento como algo meticulosamente programado, algo maquiavélico, maquinado em conselho numa sala escura; trata-se de um lento deslocamento do poder, do pensamento, na história. Contudo, é preciso enxergar e é justo dizer que

“com certeza, quando a campanha contra a nobreza e o indignante superior estava no início, a mais importante estratégia da burguesia ofensiva foi deslegitimar a nobreza feudal, na medida em que se reportou a uma nobreza mais válida, à aristocracia natural do talento e do gênio”.<sup>212</sup>

O valor inato de um homem – e como isso hoje parece distante! – foi elevado como, mais que apenas as condições de nascimento, aquilo que realmente poderia conferir nobreza a alguém – a nobreza de espírito, que possuiriam os verdadeiros criadores, os artistas. Com isso, “os grandes autores e artistas da era burguesa atuaram como condutores numa revolta contra a nobreza hereditária então obsoleta.”<sup>213</sup>

Novos tempos precisam de novos valores – e de um novo poder. Mas eis que, a vitória conquistada, as coisas começam a mudar; findo o combate, os participantes

---

<sup>211</sup> BLANCHOT, 2005, p 42

<sup>212</sup> SLOTERDIJK, 2002, p 100

<sup>213</sup> SLOTERDIJK, 2002, p 101

da “batalha não são mais os mesmos depois dela; justamente o sucesso total faz com que se cansem dos próprios estandartes do *front*. Após duzentos vitoriosos anos da religião do talento, para os agressores o mundo parece mudado”.<sup>214</sup>

Assim, novamente é necessário que se ajuste o discurso e os valores. Há um incômodo que precisa ser resolvido. Como concessionários desses dons, a natureza e o acaso seriam senhores muito injustos; se os homens devem ser iguais e assim julgados, como pode ser que um homem insulte seus semelhantes dessa maneira? Pode uma pessoa ser melhor que seus semelhantes? Por certo que não. Não são afinal, *semelhantes*? Apurada a situação, finalmente concebe-se

“também a natureza, essa grande aliada do levante burguês, como uma corte na qual existem protegidos e papéis favoritos. Portanto, observada à luz do dia, a natureza é tão injusta e caprichosa quanto o príncipe absolutista, mais ainda: ela é o absolutismo do acaso em sua mais pura forma. Com essa observação, talento e gênio tornam-se indecentes para todos os que também devem viver de aparecer. [...] O lema a partir de então é: primazia da democracia diante da arte!”<sup>215</sup>

Os conceitos, assim como as coisas, também têm um uso e ele é tão móvel e relativo quanto qualquer outro. Relativiza-se o artista, o fazer artístico e, em última instância, dá-se o primeiro passo para a relativização da própria arte. Ora, se, afinal, talento não existe, se aquele que cria algo que se convencionou chamar arte, é somente uma pessoa como outra qualquer, logo qualquer um pode fazer o que ele faz. Logo, talvez o que ele faz não seja, enfim, nada de excepcional. Qual a diferença?

Ironicamente, mais adiante, foram justamente os artistas, que, por via inversa – questionando a arte –, acabaram sendo determinantes na relativização absoluta do artista. A “autoliquidação do gênio nas formas da própria arte”.<sup>216</sup> Como ilustração disso, basta que se pense em Duchamp, “sem concorrentes como o artista do sintoma do século [XX], porque emancipou do talento no ateliê a arte [...], forneceu a prova de

---

<sup>214</sup> SLOTERDIJK, 2002, p 101

<sup>215</sup> SLOTERDIJK, 2002, p 102

<sup>216</sup> SLOTERDIJK, 2002, p 102

que aquilo que agora importa se alcança melhor quando não nos deixamos iludir pelo fetiche do talento”.<sup>217</sup> Como se seu enorme talento não fosse talento. Por uma ação reflexa, vinda talvez das infinitas possibilidades de interpretação que a arte ganha a partir dessa ruptura, o silogismo simplório descrito no último parágrafo se reforça. Tem-se a absurda impressão de que, ao separar-se a arte do talento, qualquer um pode ser um Duchamp.

### 3.3. Qual deles sou eu

E para que olha essa massa a quem foram dadas todas as possibilidades? A que deseja assistir, com o quê quer ocupar seu tempo e seu pensamento, ou, no mínimo seu entretenimento? E se, como quer me parecer, é acertado concordar que logrou-se sucesso em reduzir “a poesia ao subjetivo, e dar a entender que aquilo que o poeta exprime é ele mesmo, sua mais genuína intimidade”, que matéria elege para barro de sua arte a multidão? O quê consome, a quê dá atenção?

“A cultura de massa estará sempre ligada à tentativa de desenvolver o desinteressante como o mais perceptível. Ela permanece presa às estratégias de forçar a atenção porque tem a intenção de colocar objetos triviais e pessoas em primeiro plano. Portanto, objetos sobre os quais Spinoza notou que neles nada notamos que antes não tivéssemos também visto em outros objetos.”<sup>218</sup>

Com a ascensão do indivíduo vulgar ao posto de modelo e de centro de interesse do poder e do discurso, e depois de compreendidos os mecanismos de exame, auto-exame e sanção normalizadora; com a democracia e a adoção irrestrita do preconceito democrático, ou, por outra, da noção de que o paradigma democrático é um valor positivo *a priori* e, não apenas na política, mas em qualquer esfera; com a

---

<sup>217</sup> SLOTERDIJK, 2002, p 103

<sup>218</sup> SLOTERDIJK, 2002, p 57

dinâmica do culto da performance; com tudo isso, a própria vida torna-se também um foco privilegiado de atenção e escrutínio. A vida ordinária, o cotidiano. A intimidade. Os dias parecidos de vidas parecidas. Em que mesmo os dias raros são sempre tão comuns em meio a seis bilhões de outras vidas. A vida, apenas. O que há de ordinário mesmo nas vidas excepcionais, o que há de semelhante, de *auto-reconhecível por todos* – apesar da aparente contradição do termo. Pois que todas as vidas se cruzam em alguma medida; senão na regra hobbesiana, que é tão verdadeira, inclusive pelo que torna tão belas suas exceções, ao menos no fato de que em toda vida se estabelece alguma rotina, ainda que biológica, alguma vilania, algum ordinário. Porque de acordo com o conceito geral de que todos morremos, sofremos e sonhamos, todos podem ser interessantes – nova contradição em termos.

Esse mecanismo é particularmente agradável no que permite ao homem comum, quer quanto às raras diferenças verticais, quer quanto à performance, enxergar, nas vidas que lhe parecem admiráveis, a sua. Bem ali no que elas têm em comum, e, assim, de mais baixo. Talvez com isso, se aquele que é tido como digno de atenção tem em sua vida algo igual ao que há na vida daquele que o admira, esse último sinta que também pode alcançar uma performance digna de atenção. Mais: ao mesmo tempo, permite que aquele que olha tenha o conforto de achar no seu ídolo algo que o avilta – algo que é exatamente o que o avilta também. De novo, espelho e modelo.

E, depois de relativizada, o que era mesmo a arte? Não seria então a própria vida – aquela que podia fazer de todos artistas?

Aqui entram então a espetacularidade, a autonarrativa, a construção da memória, o consumo, o narcisismo e o tédio. A partir disso se torna claro por que enxergar o padrão *reality-show* como metáfora do mundo hoje.

Num tempo em que o termo “artista” tem abrangência quase irrestrita e que, assim, para ser “artista” não é necessário criar, pensar, propor, questionar mas, pura e simplesmente, *aparecer* na televisão, o que pode ser mais reconfortante, o que pode transmitir mais segurança do que ver-se como principal atração do horário nobre? O que pode ser maior validador de uma normalidade considerada saudável e, de um só golpe, ser mais útil como exemplo de como essa normalidade deve ser? Que mecanismo mais perfeito da norma. Que coisa: ainda espelho, modelo.

E com isso não me refiro ao fenômeno *reality-show*, mas ao *reality-show* como padrão, como mecanismo, discurso; como pensamento, a forma *reality-show*. É graças a ela que basta olhar o jornal, ver uma novela ou qualquer coisa na tevê, pensar na publicidade e na política, ir ao cinema, ao teatro, ler um livro, olhar para as personalidades campeãs de audiência, para poder enxergar-se refletido. Aquilo que, como era mesmo?, que se “quer ler, ver e ouvir”.

Um nivelamento por afetos. E dos afetos. Ação em que “o indivíduo perde a sua história, sua profundidade, para dar lugar à persona, que vai participar de vários grupos em espaços que suscitam não mais a procura de identidades, mas processos de identificação”.<sup>219</sup> Como observa Peter Sloterdijk, esse é um funcionamento já amplamente disseminado desde o período moderno. Ele defende que

“o segredo do *führer* de antes e dos astros de hoje consiste no fato de que são tão semelhantes aos seus mais apáticos admiradores como não o ousaria supor qualquer envolvido. [...] O narcisismo vulgar tornou-se próprio para os palcos. O sonho do grande sucesso sem mérito tornou-se verdadeiro.”<sup>220</sup>

Dessa maneira, a intensificação e a universalidade desse complexo de valores hoje é um aspecto hipermoderno do Contemporâneo. Parece ser o coroar do movimento que Nietzsche aponta e que, desde as tragédias de Eurípedes, traz o

---

<sup>219</sup> VILLAÇA, 1996, p 51

<sup>220</sup> SLOTERDIJK, 2002, p 30

homem comum para o palco, para, depois, ali ter muita dificuldade de aceitar outro senão ele.<sup>221</sup>

E a opereta é mais e mais pitoresca. Volto a John Batelle no que ele diz que blogs ocupam um importante lugar de atenção “porque os blogs são feitos por pessoas, e as pessoas adoram falar umas sobre as outras”.<sup>222</sup> Ele está absolutamente certo. Independente do que se pense a respeito disso, trata-se de um fato explícito. Assim, o blog, cujo funcionamento padrão é expressão tão palpável da *reality-forma*, pontencializa-se como um instrumento e tanto de sanção normalizadora.

Lugar de exame e auto-exame, de construção de memória, de narrativa da performance, de criação de ligações e, em certa medida, expressão criativa, o blog, visto como prótese de identidade e memória, pode ser um fato comunicacional muito pernicioso. Uma prótese normalizadora. Mas, como colocado há pouco, uma tecnologia não determina um uso; em lugar disso, vai-se adaptando ao uso que o homem faz dela.

E às expectativas dele.

“A vida apenas, sem mistificação”.<sup>223?</sup>

### **3.4. A língua e as letras**

Talvez não pudesse ser diferente. Provavelmente; no meio – e também agente – de uma mudança tão profunda no discurso e em sua ordem, de igual modo, a literatura passa por mudanças de paradigma e de discurso.

---

<sup>221</sup> NIETZSCHE, 2003

<sup>222</sup> Revista Época, 31 de julho de 2006, p 103

<sup>223</sup> DRUMMOND DE ANDRADE, 2002, p 80

Todo o complexo de transformações que se tentou apontar até esse momento, toda

“esta maquinaria foi sem dúvida importante para a constituição de novos saberes. Também não é alheia a todo um novo regime da literatura. [...] Na (viragem) virada dos séculos XVII e XVIII, as relações entre o discurso, o poder, a vida cotidiana e a verdade se estabeleceram de um modo novo, no qual a literatura se encontrava também ela comprometida.”<sup>224</sup>

Nem poderia ser diferente. Afinal, como sistema artístico, sistema de saber, veículo e receptáculo de discurso, a literatura foi, por ação e reflexo, uma peça poderosa na concretização dessas metamorfoses do poder. Mas como, então, elas incidiram ou se encarnaram na literatura? Como se corporificou ali historicamente a relativização do artista e a tomada da vida ordinária como foco de atenção?

No discurso, de modo geral,

“durante muito tempo, não mereceram ser ditos sem escárnio senão os feitos dos grandes; o sangue, o nascimento e a façanha, e só eles, davam direito à história. E se alguma vez acontecia aos mais humildes serem guindados a uma espécie de glória, era por qualquer fato extraordinário – o fulgor da santidade ou a desmedida de um delito.”<sup>225</sup>

O cotidiano, o mínimo, permanecia atrelado à esfera particular, e só vinha à tona como narrativa para ser expiado pois, até então,

“a tomada do poder sobre o ordinário da vida, tinha-a o cristianismo organizado, em grande parte, à volta da confissão: obrigação de fazer passar pelo fio da linguagem o minúsculo mundo de todos os dias, os pecadilhos, as faltas, mesmo que imperceptíveis, até os turvos jogos do pensamento, das intenções e dos desejos; ritual de confiança no qual aquele que fala é ao mesmo tempo aquele de quem se fala; apagamento da coisa dita pelo seu próprio enunciado, mas igualmente anulação da própria confiança, que deve permanecer secreta.”<sup>226</sup>

A confissão, no Ocidente, de certo modo foi o início do procedimento generalizado da organização da vida numa narrativa a ser apresentada como valor de exame ao poder. Para a expiação das faltas, cada uma delas devia ser lembrada,

---

<sup>224</sup> FOUCAULT, 1992, p 124

<sup>225</sup> FOUCAULT, 1992, p 117

<sup>226</sup> FOUCAULT, 1992, p 110

interpretada, confessada; só então perdoada e esquecida, libertando o fiel do “peso de seus pecados”. É um esquadrihar dos dias reles, do cotidiano mais comezinho, até porque eram tantas as modalidades e intensidades de pecado, que como alguém certamente já disse, viver era pecar. Crenças à parte, pode-se dizer que começa aí o hábito de colher em cada fresta da vida toda infâmia, o que de mais vulgar ela tivesse, e a esses frutos ressequidos dar valor; vilania quer pelo viés religioso, nas faltas diante do juízo divino, quer fora dele, como aquilo que é ordinário; não errado ou certo, mas apenas comum, prolífero demais. E é a isso então que deve atentar o homem para almejar perdão, e por fim, livrar-se de toda vileza. Que espantosa coação se “impôs a toda gente, de tudo dizer para tudo apagar”.<sup>227</sup>

Todavia, com as mutações por que passou o poder no período final do absolutismo, as novas necessidades que viriam a se desenhar, os novos pontos de vista sobre o indivíduo, num contexto que se pode relacionar com o pensamento de Hobbes<sup>228</sup>, essa lógica se modificou;

“a partir de um momento que podemos situar em finais de século XVII, este mecanismo passou a ser enquadrado e excedido por um outro, cujo funcionamento era muito diferente. Agenciamento administrativo e já não religioso; mecanismo de registro e já não de perdão. E o objetivo visado era, porém, o mesmo. Em parte, pelo menos: discursificação do cotidiano, revista do universo ínfimo, das irregularidades e das desordens sem importância.”<sup>229</sup>

Por meio desse mecanismo próprio da alta modernidade, de que tanto já se falou aqui, em que o poder traz a vida do indivíduo para primeiro plano para observá-lo e, com isso, normalizá-lo e controlá-lo, é como se a confissão se regulamentasse de outra maneira; é algo, agora, devido às instituições disciplinares como um todo.

---

<sup>227</sup> FOUCAULT, 1992, p 111

<sup>228</sup> No que ele entendia que a Igreja cristã e o Estado formavam um mesmo corpo, encabeçado pelo monarca, e que tal sociedade necessitava de uma autoridade à qual todos os seus membros deviam render o suficiente da sua liberdade natural, de forma a que a autoridade pudesse assegurar a paz interna e a defesa comum.

<sup>229</sup> FOUCAULT, 1992, p 111

Ganha ainda mais valor, já não é mais secreta. Não é mais a igreja o principal conferidor de juízo à narrativa da vida. Além disso, diferentemente de antes, não se pleiteia mais o perdão como no ritual religioso – ou antes: se pleiteia outra forma de perdão; a não exclusão, a não monstruosidade: a normalidade. Não se trata mais de confessar para apagar o que de vilania se encontra, mas de registrar, medir, comparar; troca-se a figura da penitência pela do relatório, do arquivo. Que espantosa coação se impôs a toda gente, de tudo dizer para tudo controlar.

Indo muito além de propósitos administrativos, esse foi com certeza um “momento importante: aquele em que uma sociedade atribuiu palavras, maneirismos e grandes frases, rituais de linguagem, à massa anônima do povo para que se possa falar de si mesmo – falar publicamente.”<sup>230</sup>

E essa nova língua ganha corpo, pulsão, paixão de dignidade. Uma língua que, uma vez madura, esclarece “o argumento geral contra o achar diferenças na natureza até o ponto em que cada um pode empregá-lo após pouco treino: não importando o que seja apresentado como encontrado e existente na natureza, pode ser desvendado como algo feito”.<sup>231</sup>

“É um tipo completamente diferente de relações que se estabelecem entre o poder, o discurso e o cotidiano, uma maneira completamente diferente de gerir este último e de o formular. Nasce, para a vida ordinária, uma nova encenação.”<sup>232</sup> Um tal teatro, falado em tão belo idioma, faz

“com que os maltrapilhos, os desgraçados ou os simples medíocres se dêem a ver num estranho teatro em que adquirem portes, ressonâncias de voz, grandiloquências, em que se ataviam com as roupagens de que necessitam se querem que se lhes preste atenção no palco do poder. [...] Salvo que é a sua própria vida que representam, e diante de poderosos que sobre ela podem decidir. Personagens de Céline a quererem fazer-se ouvir em Versalhes.”<sup>233</sup>

---

<sup>230</sup> FOUCAULT, 1992, p 123

<sup>231</sup> SLOTERDIJK, 2002, 94

<sup>232</sup> FOUCAULT, 1992, p 112

<sup>233</sup> FOUCAULT, 1992, p 121

Finalmente, não existem mais outras línguas. Assim como não há aplicação específica para essa; tudo é seu objeto, cada lugar é seu, todo filho. Dessa feita, o ordinário da vida, o que na confissão era um valor negativo, e que ao longo do século XVIII se torna substância de medição, desabrocha, enfim, como valor positivo; mais: o valor maior. Aquele que se deve narrar.

Nesse processo, conforme a nova língua se estabelece universalmente, não só por meio de deveres mas também de direitos, penetra todos os campos discursivos. Inclusive a literatura. E eis que, ainda que lentamente, “todas aquelas coisas que constituem o ordinário, o pormenor, o insignificante, a obscuridade, os dias sem glória, a vida comum, podem e devem ser ditas – mais, escritas.”<sup>234</sup>

Segundo Foucault<sup>235</sup>, a partir já do fim do século XVII, começa a se esboçar o movimento que torna o trivial um ponto central do discurso literário do Ocidente. Nasce então a literatura do ínfimo, ou, como aquilo a que não se dedica glória, do infame.

A apropriação – ou a intromissão – do infame, da vida vulgar e do homem vulgar na literatura é, no entanto, um gesto fecundo. Apesar de fazer parte de um grande sistema de poder que fez o cotidiano se colocar em discurso, a literatura se aproxima da questão de muitas formas; foi crítica, transgressora e escandalosa ao dizer o que não se diz e ao desvendar os dias por baixo dos dias, os movimentos sutis, o subterrâneo. O olhar literário pôde descortinar até mesmo os esplendores escondidos no ínfimo, no cotidiano, ao mesmo tempo em que lutava contra a alienação. Conseguiu fundar um lugar de descoberta de belezas perdidas e também de reflexão.

---

<sup>234</sup> FOUCAULT, 1992, p 117

<sup>235</sup> FOUCAULT, 1992

A tomada da vida comum, dos pequenos fatos, do homem comum como assunto e a relativização do artista, do autor, quer na arte como um todo, quer na literatura especificamente, tiveram muitos desdobramentos libertadores e positivos; contudo, são gestos discursivos muito complexos e que possibilitaram também muitas dobras nocivas do poder, principalmente sobre seus méritos. Mais uma vez, Duchamp se faz boa ilustração.

Quando esses novos valores se tornam, mais que questionamentos, sistemas por si mesmos e, novamente num mimetismo burocrático, acabam sobrepondo as premissas aos fins, as regras aos objetivos, eles levam a seu próprio esvaziamento. No entanto, quanto mais se esgotam, tanto mais se tornam sólidos e difusos; se antes à administração, à ciência, ao jornalismo é que cabiam a análise funcional, o registro sistemático do homem e da vida comuns, e, à literatura, cabia ter um olhar vivo, fazer arte com o ínfimo, chega um momento em que os *rappports* começam a se confundir. O tema se superpõe ao olhar. Transforma o olhar. E então o planifica.

“No tempo de Balzac, aprendia-se a vida de um médico rural em Balzac; no tempo de Flaubert, a vida do adultério em Bovary, etc, etc... Hoje, estamos enfronhados nesses tópicos, mais que enfronhados: graças à imprensa, aos tribunais de justiça, à televisão e às enquetes sócio-sanitárias”.<sup>236</sup>

É o olhar o que pode encontrar – ou forjar – no ordinário o extraordinário. O problema não é olhar a vida comum de homens comuns, ou a vida incomum de homens incomuns ou qualquer uma das combinações possíveis entre esses quatro termos: é olhar com olhos comuns. O olhar precisa instituir diferença. Uma diferença que ganha forma quando o olhar atravessa a lente de uma busca artística e que não é apenas o fruto de uma subjetividade. A busca submete o artista e o mundo visto por seus olhos a uma tensão extraordinária; e quando se trata de literatura, é preciso,

---

<sup>236</sup> CÉLINE, Louis-Ferdinand in Folha de São Paulo, 18 de março de 1984.

assim como manter o contato com a vida, não se desvincilhar do extraordinário, mas trazê-lo a cada coisa – que a descrição e o relato, já há muitos que os façam. Mas, se os objetos observados foram normalizados, num prolongamento do movimento, os olhares também acabaram o sendo. Assim como suas implicações. Não basta mais determinar um ponto de partida, valores *a priori*, pretende-se também levar a um mesmo lugar. Meta e espelho.

### 3.5. *Souvenir*

“A arte é para nós coisa do passado.”  
Hegel

Como a fábula se relaciona com a realidade? O ato da fábula estabelece na narrativa um sistema que só deve coerência a si mesmo; a mínima aceitação desse sistema, dispor-se a ouvi-lo, já pressupõe um acordo que prescinde das categorias verdadeiro e falso quanto à narrativa que ali vai se instaurar. Ou, mais precisamente, as torna difusas, porque, como veículo de moral, alegoria que propõe um exemplo, precisa dessa indistinção para estar em ambos os lugares a um tempo.

Mas com a substituição da fábula pela ficção – sedimentada na prevalência do romance como forma –, “desde o século XVIII, o Ocidente viu nascer toda uma ‘fábula’ da vida obscura de onde o fabuloso se achou proscrito”<sup>237</sup>.

Como explica Foucault, enquanto “o fabuloso só pode funcionar no terreno indeciso entre verdadeiro e falso, a literatura, no que lhe toca, instaura-se numa

---

<sup>237</sup> FOUCAULT, 1992, p 125

decisão de não-verdade: dá-se explicitamente como artifício, comprometendo-se porém a produzir efeitos de verdade como tal reconhecíveis.”<sup>238</sup>

A ficção, ou o “ato ou efeito de fingir”, como nos ensina o Aurélio, apesar do estatuto de artifício, que por princípio é algo que está num lugar de não-verdade, paradoxalmente, é aquilo que vem olhar o verdadeiro, representá-lo, seja criticamente, seja poeticamente, como for. Nesse sentido, não há dicotomia nenhuma entre a ficção literária e a dita realidade; os termos estão claros, os estatutos, pressupostos – um artifício que tem por objeto a realidade. Cada parte da fórmula está num plano diferente.

Com a decadência do Romantismo, de seus heróis valorosos e paixões sobre-humanas, o romance e a ficção se afastam ainda mais do fabuloso, do extraordinário: o Realismo e, um pouco depois, o Naturalismo mergulham ainda mais fundo o olhar da literatura no real. E, com isso, também no ínfimo.

Entretanto, o valor que se institui não é a descrição hiper-realista do mundo, mas o choque que a crueza do infame pode trazer, a crítica que pode ser o escândalo, a transgressão que pode ser dar voz ao que estava calado. Assim, fazer falar a vida não é transcrever a vida, olhar o banal não é mapeá-lo ou mimetizá-lo. O valor de um autor ainda é *criar o artifício* e fazê-lo servir à sua busca; não representar apuradamente uma informação ou fazer artesanato da sua vontade de auto-expressão, mas criar sistemas expressivos de sua busca artística. É dar voz à “verdadeira vocação da literatura: ser simplesmente compensação da impossibilidade de dizer”<sup>239</sup>. E, para tanto, é preciso ter algo, uma busca, a dizer.

Mas, em alguma curva, as coisas se confundem; o artista, que primeiro havia sido igualado à arte – no que o discurso passa a considerá-la a expressão da

---

<sup>238</sup> FOUCAULT, 1992, p 126

<sup>239</sup> VILLAÇA, 1995, p 170

subjetividade daquele indivíduo –, é relativizado, relegado ao posto de homem comum, e, com isso, acaba se descolando da obra – pois se o que importa na arte é a subjetividade, e a de qualquer um, a obra é pura decorrência, quase só um registro do sujeito que se expressa. O que, numa ação cíclica, é o que faz com que não raro se tenha a impressão de que hoje se acredita que tudo pode ser arte – ou, como acredito que seja equivalente, por outra, que nada é arte. “Ou então, desgraça ainda mais grave, ela decai em nós até tornar-se simples *prazer estético* ou auxiliar da cultura.”<sup>240</sup>

Curiosamente, esse rebaixamento do artista atinge só o indivíduo, cujas diferenças verticais, como o talento, são abolidas sem que a função autor, ainda que não permaneça estática, seja desvalorizada. Voltando à ilustração do oficial do exército usada no segundo capítulo, ser artista agora é mais uma questão técnica, no que pode se entender que se reduz aos rituais implícitos em uma *formação* – e, assim, da ordem da *performance* – que possibilitaria a exteriorização da subjetividade pelo exercício das necessidades auto-expressivas de determinado indivíduo.

Mas, se o valor da função autor se mantém,

“o que é então glorificado não é a arte, é o artista criador, a individualidade poderosa, e cada vez que o artista é preferido à obra, essa preferência, essa exaltação do gênio significa a degradação da arte, o recuo diante da sua própria potência, a busca de sonhos compensadores.”<sup>241</sup>

O autor, essa grande interrogação, permanece desvencilhado da obra e mais importante que ela. E esse quadro se desdobra de maneiras ainda mais problemáticas.

Por tudo que se disse aqui até agora, ninguém há de se espantar se eu disser que a tendência de se observar, admirar e consumir o autor em lugar da obra vem de encontro à lógica hoje já tão geral e reciclada do *culto da personalidade*<sup>242</sup>. A

---

<sup>240</sup> BLANCHOT, 2005, p 286

<sup>241</sup> BLANCHOT, 2005, p 286

<sup>242</sup> O *culto da personalidade* é uma estratégia de propaganda política comum em regimes autoritários baseada na exaltação das virtudes – reais e/ou supostas – do governante, bem como na divulgação

separação do autor em relação à obra e sua banalização, o valor da função autor, a idéia de arte como expressão de subjetividade, o valor da vida e homens comuns, o processo de identificação generalizada, a cultura de massa, o culto da performance, a *reality-forma* e, finalmente, o culto da personalidade – não são todos elementos tão complementares na dinâmica que vem se observando? Todos parecem apontar na mesma direção.

### 3.6. A *reality-forma*

Hoje, sendo a performance o índice que determina reconhecimento e sendo a personalidade o principal produto de consumo cultural, a vida, que já era tema de observação e narrativa, ganha muito mais importância porque é nela que se inscrevem os registros do desenvolvimento da performance e porque por meio da superexposição da intimidade mais banal das celebridades é que a mídia constrói para o público as personas que consumir. Tudo precisa ser visto, registrado, distribuído: a vida, nos seus mínimos detalhes. O objetivo parece ser o consumo total da vida. Tanto que a vida já prescinde mesmo de autores e obra; ela se basta como tema; a vida de qualquer um, que, por sua vez, vai virar artista e ter seus quinze minutos de fama justamente porque deixou que se lhe observasse obscenamente a vida. Não é esse o coração da *reality-forma*?

No caso do autor, a coisa não é muito diferente; apesar de responder a essa função, gozar de seu *status* e mesmo responder por seus reveses, o autor precisa da

---

mitificante e inventiva de sua figura. Cartazes gigantescos com a imagem do líder, sua constante bajulação por parte dos meios de comunicação e perseguição aos seus dissidentes são expedientes triviais nessa estratégia.

obra como índice da performance que o faz artista; para tanto, ter uma obra é mais importante do que a obra.

Já que tudo pode ser arte, já que a vida já era tema e agora é o que expõe a performance, já que a obra não é determinante, já que o artista é só o trabalho de auto-expressão de sua subjetividade, que é a vida senão arte também?

Se, ainda por cima, hoje, todas as opções estão disponíveis para a estetização da vida de que falei ao fim do primeiro capítulo, e se a arte não raro se reduz à fruição estética, o que tornaria vida assim tão distinta de arte?

No Contemporâneo, os limites foram borrados. Não só esses, mas o de tantas dicotomias modernas que, em vez de se tornarem mais complexas, foram relativizadas, diluídas como se não existissem, ou como se, por terem entrado em crise, fossem não imperfeitas mas falsas. Não resisto a voltar a citar José Bragança de Miranda quando ele diz que a fala do pós-moderno é a do “convencimento de que chegaram ao fim as divisões ‘irreconciliáveis’ da modernidade, entre sujeito e objeto, entre arte e vida, entre atividade e passividade, entre presente e ausente”<sup>243</sup>.

O artifício é abolido. Arte = vida, concluiu-se.

Curioso tempo, esse em que vivemos, quando o principal valor de uma obra narrativa, para o espectador médio, não é mais o de encantamento com as façanhas de heróis e deuses ou o de arrebatamento no ato de olhar a própria narrativa que, distante dele e de sua realidade, seduz-lhe por ser extraordinária – mas o de *identificação*. Se ele não vir a si mesmo em cena, as chances de que se interesse por aquela narrativa são débeis. Outra vez, parece o último estágio do movimento de subida do homem

---

<sup>243</sup> MIRANDA, 1998, p 182

comum ao palco, como apontado por Nietzsche na mudança da tragédia na Grécia clássica.<sup>244</sup>

Assim como a fábula, embora de forma diferente – por não ter, ao menos em primeiro plano, a função de lição –, o que sustenta a ficção é a crença, que é sempre onde a arte, qualquer que seja, começa. Além desse passo, sem o qual não pode existir experiência artística, contato com uma obra determinada, sua plausibilidade só precisa existir dentro da realidade que ela produz.

Mas o que acontece quando a vida é igualada à arte é que há um rearranjo dos valores de verdadeiro e ficcional; o artifício que representa a vida é negado e sobra apenas vida que não se vende como representação. Há, com isso, uma volta à lógica da fábula, pois, em lugar de ter um contrato claro onde não importa se há ou não verdade desde que se instaure uma verdade da obra, voltam a ser necessários os dois espaços, real e não-real, para que haja a indistinção quanto aos limites entre eles.

Esse procedimento é claro na *reality-forma*. Apesar do nome, que a vende e valoriza como realidade, nada é mais artificial do que sua lógica – seja conceitualmente, no que ela se propõe a escrutinar e expor uma realidade que o próprio procedimento de registro e transcrição já modifica, seja praticamente, no que há intromissão direta e representação naquilo que se observa.

O pior é que, de forma geral, o conceito de *reality-forma* não se baseia na exposição da dubiedade desse estatuto, mas na sua tomada como real. Desse jeito, descarta sua própria natureza de artifício, levando, de certo modo, à impressão de que a “vida real” que ela observa já é a própria arte, não precisando sequer de transcrição, mas apenas dos olhos do espectador – como se filmar, registrar, já não fosse transcrever. Para a pura fruição da *reality-forma*, a realidade é irrelevante como é para

---

<sup>244</sup> NIETZSCHE, 2003

a ficção; não haveria sequer necessidade de se questionar isso; mas, ainda assim, é necessário se perguntar: quantas pessoas, se levadas a pensar nisso, não a apontariam como realidade?

Antes: por que então a necessidade desse discurso massivo de realidade e sua importância? A *reality-forma* estabelece um funcionamento muito similar ao da fábula; também necessita da crença, mas, em lugar de levar, como a fábula, à narrativa que tende ao irreal, ao fantástico, leva à narrativa que tende ao real pelo vulgar do que conta e de como conta. A fábula sobrepõe o fabuloso à vida; a *reality-forma*, a vida ordinária à ficção – daí que suas superfícies sejam tão distintas. Mas, depois de tudo, talvez o funcionamento similar quanto à sobreposição de real-falso, a despeito da ordem em que se dá, seja bastante lógico: funcionando como espelho e meta, a *reality-forma*, assim como a fábula, tem função de exemplo, de lição, e por isso, também como ela, carrega uma doutrina moral. Ela pretende conduzir a uma cadeia de valores horizontais e a um modelo de performance.

Desculpem se insisto, mas, meta e espelho.

Mas arte não é igual a vida. Muito menos igual à narração da vida daquele que se quer artista. Arte é a criação do artifício pela busca que o engendra.

Concordo que a obra seja índice, mas não de performance, e sim dessa busca e, por isso, é fundamental, pois é a sua natureza que fala da busca e é através dela que a busca fala, tenta se realizar, sabe até onde foi, quais os passos que deu e que entende que precisa dar.

E tampouco a arte é expressão da subjetividade ou a narração de si. Nenhuma conclusão pode ser mais narcísica e mais ligada à idéia de performance e de transcrição da vida como arte do que acreditar nessa igualdade. Também não é

autoexpressão, a arte; necessidades expressivas, necessidade criativa, vontade de desenvolver uma habilidade, o prazer da concretização de um objeto por meio dos próprios esforços, isso todo mundo tem; mas isso é artesanato, ou terapia, entretenimento, *hobby*, quem sabe. Arte não é descoberta de si, pois isso é psicologia; não é instrumento de florescimento pessoal, pois isso é cultura – ou, em outros casos, auto-ajuda. Arte não é, finalmente, estetização, apenas prazer estético ou composição estética, equilíbrio entre forma e funcionalidade – isso é *design*.

Ou, se a arte fosse alguma dessas coisas – subjetividade, auto-expressão, criação, história pessoal, composição, florescimento, cultura, coisas que até estão envolvidas no processo do fazer artístico, mas que de forma alguma o resumem ou o justificam individualmente ou mesmo em conjunto –, se fosse esse o caso, não seria o mesmo que crer que

“podemos contentar-nos em acreditar que a paixão taciturna, obstinada e casmurra, que obriga Cézanne a morrer com um pincel na mão e a não perder um dia para enterrar sua mãe, não tenha outra fonte senão a necessidade de se exprimir? Mais do que a ele mesmo, é ao quadro que ele busca que o segredo diz respeito, e esse quadro, ao que tudo indica, não teria nenhum interesse para Cézanne se ele só lhe falasse de Cézanne, e não da pintura, da essência da pintura cuja aproximação é para ele inacessível”.<sup>245</sup>

Não, mais profunda que a vida, “mais profunda do que a diversidade dos temperamentos, dos humores, e mesmo das existências, é a tensão de uma busca que coloca tudo em questão”<sup>246</sup>: a arte. É por isso que “o que importa, para Cézanne, é a ‘realização’, não os estados de alma de Cézanne”.<sup>247</sup>

A busca. Isso é que é a arte. A literatura. Não algo que pode ser reproduzido por uma formação, não a vida, mesmo se a vida pode ser matéria para a arte; a busca,

---

<sup>245</sup> BLANCHOT, 2005, p 43

<sup>246</sup> BLANCHOT, 2005, p 300

<sup>247</sup> BLANCHOT, 2005, p 288

essa que é, tantas e tantas vezes, muito maior que a vida que a suporta, ou que a subjetividade que a conduz; algo que, a cada passo, a cada obra,

“exige que o homem que escreve se sacrifique por ela, se torne outro, se torne não um outro com relação ao vivente que ele era, o escritor com seus deveres, suas satisfações e seus interesses, mas que se torne ninguém, o lugar vazio e animado onde ressoa o apelo da obra”.<sup>248</sup>

A arte, a busca que ela impõe, é uma experiência essencialmente arriscada. E é a própria tensão contida no risco que, ao longo da busca, se acentua, enquanto tampouco por isso a interrompe; antes a intensifica, a torna mais urgente; faz da busca a própria arte.

Dessa maneira, ao contrário do que parecem sugerir as relações apontadas nos nossos dias, é a arte o início, o que faz de alguém um artista, jamais o inverso. Uma diferença vertical – o direito a um *a priori*. Não se é artista, o verdadeiro, esse veículo da arte, apenas por ser um artista, por uma função. Ser artista é antes decorrência, não propósito, como soa na lógica da performance. Não é meta e sequer espelho. Não a arte. Como precisamente observa Sartre a respeito de Jean Genet,

“no tempo de *Nossa Senhora das Flores*, o poema era a saída. Mas hoje, desperto, racionalizado, sem angústia pelo amanhã, sem horror, por que ele escreveria? Para se tornar um homem de letras? [...] Um autor cuja obra resulta de uma necessidade tão profunda, cujo estilo é uma arma forjada com uma intenção tão precisa, do qual cada imagem, cada raciocínio resume tão claramente a vida toda, não pode de repente começar a falar de outra coisa...”<sup>249</sup>

Por que alguém se submeteria a isso se fosse apenas por um prêmio – como um posto, por exemplo? Principalmente hoje em dia, com esse afã por segurança, conforto, prazer e distância da dor. Essa sujeição só faria sentido se não impusesse tal angústia, se não cobrasse um preço tão descabido. Se a busca não existisse. E é nisso que faz acreditar o discurso contemporâneo, dissolvendo essa diferença vertical e

---

<sup>248</sup> BLANCHOT, 2005, p 316

<sup>249</sup> SARTRE, Jean-Paul in BLANCHOT, 2005, p 315

levando, desse modo, o homem a crer que qualquer um pode ser artista, pois que a arte não imporia pré-requisitos. Faz crer que é um posto que basta querer alcançar, sendo suficiente para isso a passagem por certos rituais aferidores.

Mas não. Crer nisso é crer que tudo pode ser arte e, por conseguinte, que arte é nada. Isso é niilismo. E assim como uma degeneração que ataca nossos tecidos, como um mal de nosso corpo, o niilismo também sitia um de nossos órgãos, um dos mais vitais: o niilismo é uma doença da paixão.

### **3.7. Obra**

Mas o que é, então, a obra? Onde começa e onde termina? Certamente, assim como o conceito de autor, não tem um valor estático mas determinações de acordo com o discurso de cada época. Em nosso tempo, momento de indistinção de vida e arte, autor e obra, descrição e representação, me parece que o termo “obra” ganhou uma amplitude muito peculiar.

Se na proposição de vida como obra de arte talvez se pudesse encontrar área similar à da estetização da vida, a diferença fica por conta dos contornos da noção de obra em cada caso; no primeiro, cada escolha, cada afirmação e cada negação, cada dobra ou linha de fuga deveria ser bem sulcada, estar delimitada tanto quanto àquilo que é quanto ao que não quer ser; no segundo, não há forma, limite, silhueta; tudo é possível ao mesmo tempo: a figura é a dispersão.

Além disso, a vida como obra de arte se refere a fazer de uma determinada existência e de seu trajeto específico e mapeado uma obra de arte. Já a estetização da vida se desdobra no sentido da totalização, de enxergar toda e cada vida como

potencial obra simultaneamente; o próprio fenômeno da vida como obra, sem que seja necessária uma ação sobre ela.

Essa valoração da obra se dá por um caminho tortuoso. “No que diz respeito à veneração burguesa diante da obra, no auge dos Estados nacionais ela foi responsável pela capacidade do público – hoje tão surpreendente para nós – de cuidar de seus clássicos dando o melhor de si”<sup>250</sup>. Esse grande poder de que a obra desfrutava foi um dos atalhos por onde se atribuiu importância à subjetividade e ao autor em detrimento da própria obra, na medida em que ela foi entendida como prova não da busca artística, mas do gênio do artista e da singularidade de sua subjetividade e já não podia ser recebida sem que se soubesse a que subjetividade ela se referia, que gênio ela expressava. Aí ganhou vulto, no âmbito discursivo artístico, a função autor. Depois, os valores subjetividade e gênio foram igualados e o artista foi relativizado; com isso, a obra, entendida como a própria arte, foi também relativizada e dada como uma possibilidade ao alcance de todos; mas como a função autor manteve-se central independente de quem a encarnasse, finalmente a obra se sedimenta como marca da performance, algo que, sem autor, não tem vida própria.

As atenções estão voltadas para as vidas dos autores e, por sua vez, estes entendem a própria vida, sem artifício nenhum, como arcabouço de suas obras. Talvez a literatura seja um dos espaços em que mais se pode notar isso, pois que, há muito,

“os discursos ‘literários’ já não podem ser recebidos se não forem dotados da função autor: perguntar-se-á a qualquer texto de poesia ou de ficção de onde é que veio, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projetos. O sentido que lhe conferirmos, o estatuto ou o valor que lhe reconhecermos dependem da forma como respondermos a essas questões.”<sup>251</sup>

Para não falar em biografias e obras jornalísticas – cuja pertinência ou não ao que hoje se entende por literatura não é o que pretendo discutir aqui –, pode-se notar

---

<sup>250</sup> SLOTERDIJK, 2002, p 101

<sup>251</sup> FOUCAULT, 1992, p 49

um raciocínio corrente em que “a explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a entregar ‘sua confiança’.”<sup>252</sup>

Mais que isso: o que ocorre é a tomada da vida do autor não apenas como explicação e contextualização de sua produção mas como parte de sua obra. Esgarça-se assim o que pode ser entendido como obra e até os artistas mortos podem ter sua produção ampliada e reinterpretada. E

“se o indivíduo não fosse um autor, o que ele escreveu ou disse, o que ele deixou nos seus papéis, o que dele se herdou, poderia chamar-se uma ‘obra’? [...] Mas suponhamos que nos ocupamos de um autor: será que tudo o que ele escreveu ou disse, tudo o que ele deixou atrás de si, faz parte de sua obra? É um problema simultaneamente teórico e técnico. Quando se empreende, por exemplo, a publicação das obras de Nietzsche, onde é que se deve parar? Será com certeza preciso publicar tudo, mas o que quer dizer esse ‘tudo’? Tudo o que o próprio Nietzsche publicou? Sem dúvida. Os rascunhos de suas obras? Evidentemente. Os projetos de aforismos? Sim. As emendas? As notas de rodapé? Também. Mas quando, no interior de um caderno cheio de aforismos, se encontra uma referência, uma indicação de um encontro ou de um endereço, um recibo de lavanderia: obra ou não? Mas por que não? E isto indefinidamente. Como definir uma obra entre os milhões de vestígios deixados por alguém depois da morte?”<sup>253</sup>

Assim, há um lugar em que a obra é mais importante que o artista e essa importância, paradoxalmente, advém de sua menor importância em relação a ele: como a vida do artista deve aparecer, a obra é mais importante que a vontade do artista na delimitação daquilo que ele entendia que devia ou não ser levado a público e se tornar, em última análise, sua obra. Como índice de performance – mesmo retroativo, já que tanto se relê o passado – e, dessa feita, índice de vida, e sendo a vida maior que o próprio autor no que explica sua subjetividade e expõe a matéria com a qual imagina-se que ele trabalhou, a obra ganha importância como aquilo por meio de

---

<sup>252</sup> BARTHES, Roland in COSTA, 2005, p 308

<sup>253</sup> FOUCAULT, 1992, p 38

que se realiza o culto da personalidade. Assim, tudo deve ser obra para melhor se enxergar a pessoa por trás dela. Outra vez, o conceito de obra, alargado, se banaliza.

A obra acaba sendo o inverso do que deveria ser, porque, “em rigor, ela deveria permitir não apenas que se dispensasse a referência ao autor mas também que se desse estatuto à sua nova ausência.”<sup>254</sup> Deveria bastar em si e no sistema que, em conjunto com as outras obras de um autor – aquelas eleitas por ele para ir a público –, constitui a expressão de sua busca. Os limites da obra, “tal como os limites de qualquer fato humano, definem-se pelo ato de a obra constituir uma estrutura significativa fundada na existência de uma estrutura mental coerente elaborada por um sujeito coletivo”<sup>255</sup>. E isso, de modo algum, é equivalente a esmiuçar uma vida ou desrespeitar os contornos impostos pelo artista à sua própria produção.

O conjunto de valores que colocam a vida e a personagem do autor em primeiro lugar são bem explicitados por Maurice Blanchot, quando, em seu *O livro por vir*, ele narra as tentativas que Artaud empreendeu para publicar suas poesias: ao enviá-las para uma revista literária e tê-las recusadas, ele escreve ao editor da publicação para tentar entender o porquê da recusa; na correspondência com Artaud, o editor, Jacques Rivière, interessa-se muito pelo jovem autor e, depois de algum tempo, publica as cartas que trocaram. Só uma e outra poesia aparecem – para ilustrar aquilo de que eles falam. Talvez as poesias não fossem mesmo grande coisa e não deveriam ser publicadas; mas a discussão é outra; “a correspondência com Jacques Rivière, o pouco interesse deste pelas poesias e seu interesse pela perturbação central que Artaud está disposto a descrever deslocam o centro da escrita”<sup>256</sup>. Da obra em direção ao autor e à sua vida.

---

<sup>254</sup> FOUCAULT, 1992, p 38

<sup>255</sup> FOUCAULT, 1992, p 76

<sup>256</sup> BLANCHOT, 2005, p 54

Contudo, segundo aquilo em que acredito e que tentei expor até agora, “só importa a obra, a afirmação que está na obra, o poema em sua singularidade compacta, o quadro em seu espaço próprio. Só importa a obra, mas finalmente a obra só está ali para conduzir a busca da obra”<sup>257</sup>.

Falta agora, então, ver a questão pelo outro lado, quer dizer, tentar entender como o autor literário lida com a relação entre literatura, obra e vida.

### 3.8. Sujeito-objeto

“Não são sequer malvados, são somente fracos.  
Não são artistas, são somente cobiçosos. (...)  
Não têm dignidade, são unicamente vaidosos.”

George Bernard Shaw

Recorrer a essa ilustração já não é novidade, mas é outro o viés por que volto ao *La reproduction interdite*, de René Magritte, quadro de 1937 em que um homem de costas observa a si mesmo de costas num espelho; é dessa forma que vejo a fusão narrativa entre sujeito e objeto – sintetização estranha, que arranha os limites da compulsão –, entre as idéias de autor e obra; como se quem escreve estivesse preocupado com a criação de um sistema de construção e expressão não de um discurso artístico, mas de si, de sua figura de autor e do *status* desta. O autor observa-se observando, num *loop*<sup>258</sup> infinito cuja pulsão original não é mais investigar uma questão, empreender uma busca, fazer literatura, mas apenas o ato da autonarração. Investigação de si pura e só, prescindindo até de um porquê, de quaisquer conclusões, da descoberta da força

---

<sup>257</sup> BLANCHOT, 2005, p 293

<sup>258</sup> Termo em inglês que corresponde literalmente ao português *laço*. Tem vasto emprego – na informática, na música, no vídeo, na internet, por exemplo – como determinação de algo cuja saída ou término está ligado à própria entrada ou início; repetição de algo em um ciclo. Para ilustração, vale observar tal conceito empregado à música, eletrônica principalmente, onde ele designa um trecho sonoro em forma de círculo que se repete indefinidamente sem que o ouvinte perceba em que ponto o trecho recomeça.

motriz que a impulsionou; apenas como afirmação da figura do autor. Meta e espelho. Uma curva de perspectiva – uma *elipse* – que faz com que o autor nada mais veja que a si mesmo procurando algo que ele, por cima dos próprios ombros, não consegue enxergar o que é.

Resultado das ações do tédio, do narcisismo, da busca de uma identidade, da relação consumo/obsolescência instantâneos, da auto-invenção retroativa, da necessidade de singularização em meio à massificação, e da *reality-forma*, tal moto-contínuo não alcança a figura do autor só num sentido artístico. Antes, me parece que não só os aspirantes a escritores que começam seu trabalho na rede são influenciados por esse *loop*, tendo seus escritos traços dele na forma e no discurso, mas que tal mecanismo se exerce de igual maneira no blogueiro de modo generalizado. Seria, assim, uma força atuante em determinada dimensão da construção de subjetividade e da expressão de individualidade contemporâneas.

Mas as mutações que trouxeram até esse ponto não são tão recentes; se há muitos novos desdobramentos, muitas novas manifestações e decorrências suas – inclusive as possibilitadas pela tecnologia –, os movimentos dessas mutações foram largos, complexos, entremeados uns pelos outros, e o quadro, mesmo em constante mudança, já é, nas questões observadas, conceitualmente próximo ao nosso há mais de um século.

Por isso, vem a calhar toda uma série de observações de Maurice Blanchot e de Erich Auerbach a respeito dos duzentos últimos anos na literatura; estudando certos casos comentados por eles, vêem-se vários momentos das transformações nas relações que até aqui tentou-se acompanhar.

Inicialmente, vale observar o caso de Stendhal e como Auerbach descreve seu processo de encontro com a literatura. Henry Beyle, nome verdadeiro do escritor, é

funcionário da administração napoleônica, e um cuja carreira é ascendente. Com a queda do imperador, Beyle vê-se, num estalo, jogado em uma situação com a qual não sabe conviver. “Quando a queda de Napoleão o fez cair do cavalo estava no trigésimo segundo ano de sua vida. A primeira parte de sua carreira ativa, bem-sucedida e brilhante, tinha passado. Desse momento em diante não tem mais qualquer profissão nem qualquer lugar ao qual pertencer.”<sup>259</sup>

Como ex-funcionário do governo napoleônico, a nova ordem política não lhe é promissora; é nesse momento, vivendo de suas economias, que começa a escrever. Primeiro “sobre música, sobre a Itália e sobre a arte italiana, sobre o amor; só em Paris, aos quarenta e três anos, em meio ao florescimento do movimento romântico [...], Stendhal publica seu primeiro romance”<sup>260</sup>. Filho da burguesia abastada de Grenoble, Beyle, pela primeira vez, depara-se com o meio social de um momento histórico de grandes mudanças, meio de que, até ali, ficara separado pelo êxito em seu cargo e pelas campanhas de expansão de Bonaparte, as quais acompanhara; em suma, pela excepcionalidade da própria vida. É nesse momento, para Auerbach, que, deparado com um mundo que não o recebe bem, Stendhal toma consciência de si e do próprio desterro.

“Só então o mundo social que o circundava tornou-se para ele um problema; o sentimento de ser diferente dos demais, que até então carregara leve e orgulhosamente, transformou-se em seu interesse predominante e, finalmente, no tema recorrente de sua atividade artística. A literatura realista de Stendhal brotou de seu mal-estar no mundo pós-napoleônico, assim como da consciência de não pertencer ao mesmo e de não ter nele um lugar certo”.<sup>261</sup>

---

<sup>259</sup> AUERBACH, 2004, p 411

<sup>260</sup> AUERBACH, 2004, p 411

<sup>261</sup> AUERBACH, 2004, p 411

E que tormento é para Stendhal esse novo mundo: “A meu ver, falta o gênio<sup>262</sup>, cada um reserva todas as suas forças para um ofício que lhe dê uma posição no mundo’. Já não é o nascimento, ou tampouco o espírito ou a autoformação como *honnête homme*<sup>263</sup>, que é decisivo: é a destreza no ofício.”<sup>264</sup> E como, se lembramos do culto da performance, isso nos parece atual, não?

Penso que o encontro com o fenômeno literário vai-se dando então conforme Henry Beyle convive e se aprofunda num meio de que não gosta e no qual lhe fica patente seu desconforto; quanto mais seu entorno o incomoda, mais importante é para ele escrever sobre tal realidade. Tempo literário (do qual fala-se melhor logo adiante, com Proust) que, chegando aos soluços, se inaugura algo que já lá estava, o faz destruindo algo que lá não estava – e, quem sabe?, talvez sejam dois lados da mesma ação sempre. De todo modo, é aí que Stendhal atinge sua maturidade literária, inaugurando um novo patamar de inserção da trama e das personagens no contexto sócio-histórico. Para Auerbach, desperta já no autor, com isso, o Realismo moderno. Ainda assim, “na luta entre as fronteiras estilísticas entre o realista e o trágico”, Stendhal está em consonância com seus contemporâneos românticos.

“Já com Flaubert o realismo torna-se apertado, impessoal e objetivo”<sup>265</sup>. Cerca de vinte anos depois de Stendhal publicar *O vermelho e o negro*, Gustave Flaubert publica *Madame Bovary*, livro que se tornaria, para muitos autores, o início do Realismo. No romance é narrada a história de Emma Bovary, leitora de rasos romances sentimentalistas, que, casada com um homem medíocre e desinteressante, desespera-se, ela mesma também medíocre e desinteressante, com a superficialidade,

---

<sup>262</sup> Tradução aproximada para o termo francês *esprit*, que abrange diversas significações, tais como espírito, gênio, inteligência, presença, consciência. Não esquecer também que, naquele momento, *esprit* também era usado para falar do *espírito romântico*.

<sup>263</sup> O *honnête homme* representava o ideal da boa sociedade no século XVII. Era um homem cultivado mas que não ostentava sua cultura, moderado em tudo e bastante sociável.

<sup>264</sup> AUERBACH, 2004, p 415

<sup>265</sup> AUERBACH, 2004, p 432

o vazio e a falta de perspectivas de sua vida enfadonha, e acaba buscando saída em tolos romances extra-conjugais. Nesse trabalho,

“embora ouçamos o autor falar, ele não exprime qualquer opinião e não comenta. Seu papel limita-se a escolher os acontecimentos e a traduzi-los em linguagem, e isto ocorre com a convicção de que qualquer acontecimento, se for possível exprimi-lo limpa e integralmente, interpretaria inteiramente a si próprio e aos seres humanos que dele participassem; muito melhor e mais inteiramente do que o poderia fazer qualquer opinião ou juízo que lhe fosse acrescentado”.<sup>266</sup>

Devido a essa escolha de Flaubert, ainda que ele depois viesse a dizer “*Emma Bovary c’est moi*”<sup>267</sup>, o que acontece durante a narrativa é que

“os objetos preenchem inteiramente o escritor, ele se esquece de si próprio, o seu coração serve-lhe tão somente para sentir o dos outros. [...] Não é de modo algum a existência de Flaubert, mas a de Emma a única que se apresenta nestas palavras; Flaubert não faz senão tornar lingüisticamente maduro o material que ela oferece.”<sup>268</sup>

Embora seu livro tenha tanto de si e de sua vida a ponto de Flaubert dizer ser sua protagonista, não é sobre si que ele fala nem é sua vida a que narra. Ainda que Gustave seja Emma, essa existência é realizada e projetada por meio de um complexo artifício que institui uma verdade na obra e que é autônomo, tem existência própria. Tanto que, se Bovary soubesse colocar o mundo e os próprios sentimentos e pensamentos da maneira que o faz Flaubert, ela estaria livre. Assim como, ainda que relativa e provisoriamente, ele está livre ao colocar para fora aquela obra que urgia (por) existir.

Além disso, em toda a construção do livro é patente a procura de Flaubert por aquilo que ele chama de *mot juste*, a “palavra justa”, ou seja, a forma ideal – tão enxuta quanto clara, tão precisa quanto bela – de dizer cada coisa. Mesmo assim, é o artifício o meio pelo qual o escritor tenta alcançar aquilo que quer expressar e a forma

---

<sup>266</sup> AUERBACH, 2004, p 435

<sup>267</sup> “Emma Bovary sou eu”, famosa frase dita pelo autor no tribunal, quando defendia-se da acusação de ofensa à moral e à religião.

<sup>268</sup> AUERBACH, 2004, p 434

com que quer fazê-lo – e não a descrição pura e simples de si, de sua subjetividade e de sua realidade.

Sobretudo, no caso de *Madame Bovary*, vale notar como ele representa sua protagonista e a vida dela. A existência de Emma é pastosa, vulgar e descolorida; em princípio, “nada acontece, mas este nada tornou-se um algo pesado, surdo e ameaçador”<sup>269</sup>. Apesar desse nada e também por sua causa, a mulher se encontra “totalmente desesperada, mas o seu desespero não é causado por qualquer catástrofe determinada; não há nada de totalmente concreto que tenha perdido ou desejado. Embora tenha muitos desejos, estes são totalmente vagos: elegância, amor, uma vida cheia de variações.”<sup>270</sup> Ora, não será essa descrição muito próxima daquilo que se viu(-se) sobre o tédio, sobre o desejo da extirpação da dor, a superficialidade, a performance, a estetização da vida no Contemporâneo?

Também ao ler Blanchot discorrer sobre Proust é impossível não enxergar já então estágios anteriores do momento literário hoje. Ele defende que Proust, acostumado talvez a observar a vida nos salões pelo hábito de freqüentá-los e, depois, a vida mundana de forma geral para os artigos em revistas e no *Figaro*<sup>271</sup>, escreve sobre o que vê e sobre si mesmo; sua subjetividade e sua vida. Tendo em tornar-se escritor uma preocupação premente, Proust, ao escrever, não é de imediato e *a priori* capturado pela literatura, mas por essa preocupação. Sobre *Jean Santeuil*, primeira novela do escritor, inacabada e postumamente publicada, Blanchot entende que Proust ainda não teve contato com a literatura e com o *tempo literário*; que sua busca, cujo início se dá nesse encontro, ainda não existe.

“Proust, tão desejoso de produzir livros e de ser considerado escritor, [...] escreve, mas é sobretudo Saint-Simon, La Bruyère, Flaubert que escrevem em seu lugar, ou pelo menos o Proust homem de cultura, aquele que se apóia, como necessário, na arte

---

<sup>269</sup> AUERBACH, 2004, p 437

<sup>270</sup> AUERBACH, 2004, p 437

<sup>271</sup> *Le Figaro*, jornal parisiense.

dos escritores anteriores, em vez de se entregar arriscadamente à transformação exigida pelo imaginário e que deve primeiramente atingir sua linguagem.”<sup>272</sup>

É o próprio Proust quem questiona esse seu trabalho, a natureza dele. “Posso chamar este livro de romance? É menos, talvez, e muito mais a essência de minha vida recolhida sem nada misturar nela, nas horas de rompimento em que ela escorre. *O livro nunca foi feito, ele foi colhido.*”<sup>273</sup>

Contudo, posteriormente, Proust passaria por esse contato e teria fundação, dentro de si, dentro daquele homem culto, de sensibilidade e olhar aguçado, com grande habilidade de escrever, finalmente, o fenômeno da literatura. Até então, todas essas qualidades, somadas ainda à vontade de ser escritor, não faziam de Proust um artista.

Depois de ter inaugurado dentro da literatura sua procura particular é que Proust começa a caminhar, enfim, para *Em busca do tempo perdido*. A partir daí, mesmo que se possa dizer que, “sem dúvida, os quinze volumes de *O Tempo Redescoberto* retraçam a formação daquele que os escreve e descrevem as peripécias dessa vocação”<sup>274</sup>, há algo mais, algo vivo e forte, alguma sorte de viço, que faz do que Proust escreve arte.

Para Blanchot o que faz Proust entrar em contato com a literatura é a vivência do tempo literário<sup>275</sup> que, um tanto à maneira do espaço literário<sup>276</sup>, é um lugar de simultaneidade de alguns fluxos do tempo, de síntese e essência do tempo e, por conta disso, de sua abolição; um tempo que, como um *déjà vu*, inaugura algo que já lá estava, que faz passado e presente se desenrolarem aqui, mas que, de modo algum é o tempo lembrado apenas; não só o tempo que traz uma memória, mas talvez o tempo

---

<sup>272</sup> BLANCHOT, 2005, p 26

<sup>273</sup> PROUST, Marcel in BLANCHOT, 2005, p 28

<sup>274</sup> BLANCHOT, 2005, p 21

<sup>275</sup> BLANCHOT, 2005

<sup>276</sup> BLANCHOT, 1987

em que a memória se dá e, assim, é vivida no mesmo golpe que a funda. Aliás, é justamente sobre a experiência desse tempo que Proust, na tentativa também de reproduzi-lo, trataria no seu *Em busca do tempo perdido*; um resgate do passado que não há senão no ato de sua narrativa; que não se deu até se perder em sua criação.

Mas se, nos três casos vistos a título de exemplo, pode-se identificar raízes do que, de uma forma ou de outra, floresceria no momento literário contemporâneo, é importante notar que, nessas experiências, a preocupação dos autores era – ou se tornou –, através do contato com o fenômeno literário e a decorrente descoberta de suas buscas, a literatura. Suas questões pessoais são a força motriz por trás da criação e desenvolvimento do artifício, e não de um meio descritivo de si.

Já aquilo a que se teria chegado hoje e que chamei de *loop* de perspectiva, uma repetição indefinida de uma perspectiva – no sentido da técnica, na pintura, de representação da realidade numa superfície plana – cíclica em que o olhar do escritor volta a ver-se de costas olhando o quadro que determina, dá-se de modo bastante diferente do que se viu a respeito desses escritores. Mesmo que o que foi dito sobre eles possa apontar, como tentei propor, procedências do quadro literário atual.

Mas, claro, será preciso, no próximo capítulo, embrenhar-se ainda mais profundamente nessa proposição.

### **3.9. Diga-me quem és e te direi quem és**

O funcionamento do *loop* de perspectiva é bastante complexo. Apesar de ser um artifício, tal ciclo, na lógica da *reality-forma* – pois considera a vida e a subjetividade materiais que bastem à arte e, por conseguinte, o artifício desnecessário –, pretenderia

abolir seu estatuto de artifício na descrição da “realidade” ou de seus potenciais desdobramentos e anseios como vistos pelo autor; por outro lado, acontecendo na literatura, diversamente do que acontece em primeiro plano em um *reality-show*, muitas vezes essa perspectiva vende-se como arte – como artifício desenvolvido. Ademais, se não for esse o caso, se esse ciclo explicitar-se em um texto de caráter biográfico, ele o faz como se fosse pura transcrição da vida, lente espectral da realidade relatada – agora sim como as das câmeras do *reality-show*. E, pelo valor narrativo e simbólico da vida como objeto tanto quanto pelo valor do ato de publicar como índice de performance, mesmo assim goza de certo estatuto de arte.

Acredito também que, apesar de *loop* se referir a um ciclo de curva circular, a curva descrita pela perspectiva que iguala sujeito e objeto e suas funções é elíptica. Trata-se de uma elipse primeiro no sentido geométrico, uma curva plana cujos pontos são todos determinados pela soma de suas distâncias em relação a dois pontos fixos chamados *focos*. Esses focos, nessa ilustração, seriam sujeito e objeto; no quadro de Magritte, o homem e sua imagem de costas no espelho. Cada ponto possível descrito pela curva de perspectiva que tem sujeito e objeto como valores equivalentes estará contido numa elipse. Uma elipse cujos focos têm valor equivalente mas que não podem coincidir num mesmo ponto, como ocorreria num círculo – ou seja, numa elipse perfeita.

Além disso, penso também na significação de elipse na língua portuguesa e na técnica narrativa, omissão de uma ou mais palavras – ou termos de uma fórmula, no caso da narrativa – que se subentendem. Com isso o que tento dizer é que, no *loop* de perspectiva, todas as variantes da equação literária em configurações que não estejam em interseção com aquela curva, tudo que não é perpassado por aquela elipse, talvez incluindo-se aí sua área, é visto como algo que pode ser subentendido. Algo que está

presente, mas não se enuncia. Como o artifício. Contudo, no discurso, o que significa determinar o que é ou não enunciado? Não é assim que a própria lógica do discurso determina lugar, valor e existência às coisas? Que quer dizer um procedimento ou uma forma em que um dos expedientes mais prementes é a negação sistemática de si mesmo? E se o conjunto que se pode enunciar nessa forma é tão restrito e determinante quanto o que se desenha quando sujeito e objeto são conceitos indistintos?

E, claro, algo sempre é negligenciado no discurso, na arte, na vida, na atenção do mundo. Muito não é enunciado – a cada obra é sempre a maioria do mundo que fica de fora. O funcionamento discursivo também não é novo, suas cidades e seus exílios estão sempre em movimento, seus monstros e seus santos sempre procurando um lugar a que pertencer. Mas não é por isso que não é importante saber como tudo acontece agora. O que, nesse momento, pelo que é enunciado ou não, pelo que fica dentro e o que deve ficar fora, é tido como bom, belo, verdadeiro, como valor e modelo; como essas escolhas se articulam e o que, em conjunto, vêm dizer.

Ainda com o sistema expresso em *La reproduction interdit* em vista, chamo atenção para a confluência de significados da figura do espelho na ilustração criada; é ele que, por meio de sua utilização como metáfora da autonarrativa e de seus dispositivos na rede, seguindo a linha de raciocínio defendida, une o panorama traçado sobre a comunicação hoje, o mecanismo dos blogs, a autoria literária e certa possível tendência da literatura. É no espelho descrito no primeiro capítulo, aludido por Jünger e John Batelle; é no espelho infinito, sempre atualizável e “com uma memória bem grande” que o homem no quadro se vê de costas e tenta espiar por cima de seus ombros. Um espelho infinito para um *loop* infinito.

De fato, esse espelho, que tem uma configuração específica nos blogs, não é

senão a própria figura da *reality-forma*. Portanto, sofrendo alguns deslocamentos e se apresentando em maior ou menor grau modificado, esse espelho, essa sistema, se faz presente em infinitas práticas comunicacionais e ações discursivas atualmente. E, em alguns casos, essas práticas podem ter seus funcionamentos entrelaçados e potencializados, como parece ser o caso dos blogs e da novíssima literatura brasileira.

Antes de mais nada, reitero que esse estudo, por aquilo tudo com que entrou em contato, assumiu como premissa – premissa atípica, pois que se instaurou no decorrer do estudo e não estava claramente formalizada antes dele – a crença de que é

“justo ver, na preocupação que anima os artistas e os escritores, não seu próprio interesse, mas uma preocupação que exige ser expressa em obras. As obras deveriam, pois, ser o mais importante. Mas será assim? De modo algum. O que atrai o escritor, o que impulsiona o artista não é diretamente a obra, é sua busca, o movimento que conduz a ela, a aproximação que torna a obra possível: a arte, a literatura e o que essas duas palavras dissimulam.”<sup>277</sup>

Entretanto, é como se a zona de interseção com os blogs há muito tempo já estivesse sulcada; apesar de blogs não terem sido inicialmente pensados como suporte literário e fazer literatura não ser o mesmo que escrever um diário, é justamente na figura do diário que há esse contato. Não o diário pessoal de qualquer um, mas o diário do escritor, aquele que segue paralelo à sua literatura.

“Talvez seja impressionante que, a partir do momento em que a obra se converte em busca da arte, se converte em literatura, o escritor sinta cada vez mais a necessidade de manter uma relação consigo. É que ele experimenta uma repugnância extrema em renunciar a si mesmo em proveito dessa potência neutra, sem forma e sem destino, que está por trás de tudo o que se escreve, repugnância e apreensão que se revelam na preocupação, característica de tantos autores, de redigir o que eles chamam o seu *Diário*. [...] É um Memorial. De que é que o escritor deve recordar-se? De si mesmo, daquele que ele é quando não escreve, quando vive sua vida cotidiana.”<sup>278</sup>

Mas e se, a partir de um ponto, se pudesse usar esse diário como obra? Se, para fazer literatura não fosse necessário mais do que se observar querendo escrever

---

<sup>277</sup> BLANCHOT, 2005, p 291

<sup>278</sup> BLANCHOT, 1987, p 19

ou até mesmo querendo ser escritor? Não se pode dizer que esse expediente seja novo, recém-inaugurado; Henry Miller, me ocorre como exemplo, é autor de uma extensa obra que é basicamente a transcrição romantizada da própria vida. E, se pensarmos na correspondência entre pensadores e escritores, pelo menos desde Roma

“acontece também as cartas reproduzirem o movimento que leva de uma impressão subjetiva a um exercício de pensamento. [...] Relatar o seu dia – não por causa da importância dos acontecimentos que teriam podido marcá-lo, mas justamente na medida em que ele nada tem para deixar de ser igual a todos os outros, atestando assim, não a relevância de uma atividade, mas a qualidade de um modo de ser.”<sup>279</sup>

Ainda assim, quanto a Miller, há o fato de que sua vida foi movimentada e, acredito poder dizer, libertária, significativa de um comportamento transgressor no momento em que aconteceu. O que Miller tenta mostrar, ainda que muitas vezes de maneira pretensiosa, é justamente o excepcional de sua vida, sua sorte, o que de inusitado viu, o que fazia (da) sua (uma) trajetória especial. Já é, talvez seja pertinente argumentar, uma ação de enxergar o autor como especial em função de sua vida, o escritor como centro da obra. Ainda assim, os olhos com que ele vê o que faria de sua história motivo de narração é o que nela lhe parece fabuloso, digno de ser dito. O olhar não é comum, normalizado.

Quanto à correspondência como lugar de veiculação da narrativa da vida íntima mais vulgar, num pensamento em que, em relação a Miller, a ordem dos fatores é inversa, o importante seria, por meio de um relato minucioso, narrar o exercício cotidiano e preciso de um modo de ser que seria tido como excepcional pelos correspondentes, nascido de um esforço enorme e raro, diferenciador. Tanto que queria ser atestado como força, ter sua manutenção estimulada, suas falhas comentadas para que não mais se repetissem. É inclusive um mecanismo que, ao meu ver, prescinde de uma moral específica e que, potencialmente, poderia narrar fosse o

---

<sup>279</sup> FOUCAULT, 2002, p 154

cotidiano mais ascético ou o mais mundano, o mais disciplinado ou o mais selvagem, desde que servisse para a manutenção de sua excepcionalidade.

Mas, no caso da *reality-forma*, o valor que se desenhava é o contrário.

Há muito o roteiro dos tempos modernos já prevê

“que sujeitos coletivos que não pertençam à alta nobreza – primeiramente à nobreza média e à cortesã, depois à burguesia, a pequena burguesia, a classe trabalhadora e as chamadas minorias – sucessivamente comecem a manifestar um paixão de dignidade, historicamente inédita, e para sua satisfação, se dirijam à arena política e *literária*. [...] Desde então eles querem encher os livros de história e ser enaltecidos como grandezas públicas, às quais logrou a evolução da indolência ofendida para a subjetividade de expressão poderosa. Deve-se notar que os grupos em ascensão dos tempos recentes não apenas manifestam um *pathos autobiográfico*; eles desenvolvem, também sem exceção, um afeto filantrópico, mais precisamente autofilantrópico.”<sup>280</sup>

Num desdobramento dessa mecânica, como se observou ao longo desse capítulo, o valor da narrativa passa a ser atestar e possibilitar uma identificação das partes envolvidas no contrato estabelecido pelo texto tornado público. É fornecer um espelho onde o homem comum se possa ver em terceira pessoa fazendo exatamente o que ele faz, e que assim, por não abrir abismo nenhum entre esse observador e seu duplo, possa lhe fornecer uma meta que o ratifique ao mesmo tempo em que o guia; uma que não implica na ofensa do não-desenvolvido, pois o desenvolvimento, sempre horizontal, o conservará semelhante. Ali de costas está uma imagem modelar acessível e normalizadora. “Perde-se, na verdade, a diferença entre sujeito e objeto. Nada se distingue de nada, tudo perde o lugar e o valor em sucessivos golpes.”<sup>281</sup>

Num esforço para apontar como é pertinente observar a possibilidade do *loop* ser cada vez mais um componente da noção de autor hoje, achei por bem observar novíssimos escritores brasileiros, principalmente os criados na rede – de quem pude ler os blogs e textos em revistas eletrônicas além dos livros publicados em meio

---

<sup>280</sup> SLOTERDIJK, 2002, p 40

<sup>281</sup> VILLAÇA, 1995, p 73

impresso. O material lido foi vasto: foram dez romances, vinte livros individuais de contos e oito coletâneas de contos de vários autores – fora o que de literatura foi lido na internet ou em revistas literárias. Ao todo, cerca de setenta autores foram estudados, dos quais a quase totalidade é de novíssimos. Também, vários desses autores tiveram muitos textos lidos, de forma que foi possível ter uma melhor noção de sua produção e “progressão”.

Vale notar que, à exceção de um conto, todo o material observado se pretende não-diarístico, documental ou biográfico, mas literário, e foi escrito por pessoas que parecem almejar em alguma medida um lugar de discurso específico, a função autor; almejar o lugar de autores não apenas de suas histórias pessoais, mas de autores de obras literárias, responsáveis por uma unidade discursiva determinada.

Citarei aqui apenas três autores, que estão presentes na internet há algum tempo e que figuram em várias das publicações lidas. Acredito que, como exemplo conciso ou ilustração sintética do que se viu, os trechos reproduzidos são suficientes. São eles Cecília Giannetti, Antonia Pellegrino e João Paulo Cuenca – que também tem um romance publicado.

No romance, nos treze contos desses autores espalhados pelos livros lidos, assim como em seus blogs e artigos, estão presentes e claros todos os elementos observados. De fato, é possível tomá-los como espinha dorsal do estudo pois eles reúnem todas as características apontadas até aqui de forma bastante ilustrativa.

Reproduzo aqui alguns trechos escolhidos de seus contos que são bastante significativos e sintetizantes de tudo que foi exposto até aqui:

“Quem foi criança e filho de doidão nos anos 80 viu pó, santo daime, uísque, maconha, shortinho com bota cano longo, ombreira, se acabou de chorar vendo E.T. e foi à praia do Pepino. E assistiu Xuxa, consumiu Xuxa, quis ir ao programa da Xuxa,

ganhar a corrida do saco e mandar um beijo pra minha mãe, pro meu pai e pra você. [...] Definitivamente, ninguém havia me ensinado a ter medo dos meus desejos.”<sup>282</sup>

“Telefonema da irmã no final do expediente: ‘Vai lá ver, se não acredita em mim.’ Entrei numa van na Leopoldina e vim sacolejando só para ter certeza. Tive que dormir no motelzinho onde nunca trepei na adolescência porque eu dava em qualquer lugar, cemitério só amanhã de manhãzinha.”<sup>283</sup>

“Eu nunca vou escrever um conto. Sou incapaz de escrever um conto, meu caro editor! Acabo escrevendo o que vai me deixar constrangido daqui a dez minutos, eu e minha timidez de projeto. Sujeito à leitura peçonhenta de *scholars* cheiradores do rabo alheio.”<sup>284</sup>

“*Política*<sup>285</sup> me acompanhou por quatro calorentos e solitários dias de março. Livro numa das mãos a outra entre as pernas, meu pau de plástico também entre as pernas, uma bisnaga de KY e um copo de água de coco sobre a mesa-de-cabeceira. O gato Menezes ao pé da cama. [...] Quando eu resolvi dar pro Adam, eu estava apenas pensando em mim. Quase ao final do livro, viciada, já me sentindo órfã da narrativa thirlwelliana, resolvo procurar no Google os outros títulos do autor.”<sup>286</sup>

“From: Roberta S.  
To: Cuenca / cuenca@corpopresente.com.br  
Date: 20/10/2004 04:05 PM  
Subject: A fã

[...]

*E então o vejo chegar.*

*Nas mãos só os anéis, e o não carregar nada combina com a imagem que trago dele. Ele desliza displicentemente. Olhar de menino, e mais magro desde a última vez que o vi, numa palestra. Fica diante da porta e lentamente descobre as pessoas procurando Albertos e Carmems<sup>287</sup> que todos têm guardados. Eu sorrio por dentro quando ele me olha, mais impassível nem me mexo. Cruzo a perna, abro a bolsa, procuro o bloco de notas.*

*Ali descrevo a cor do tênis que usa, vinho, com um puma branco em cada canto, calça verde-oliva, sem bainhas, e uma camiseta preta. Discreto, esconde seus talentos e, invisível, busca a seiva que o nutre, anoto.*

[...] *Passos sinuosos, meu escritor, completamente nu, atravessa a roleta e imagino passar-lhe a mão na bunda, como quem não quer nada. Não posso deixar de soltar uma risada maluca. Do lado de fora ele se mistura à multidão e termina tragado por uma Copacabana capaz de contar suas histórias.*

Durante os meses que se seguiram ao lançamento do livro, recebi correspondência de todos os tipos.”<sup>288</sup>

<sup>282</sup> PELLEGRINO, Antonia in *Prosas cariocas*, 2004, p

<sup>283</sup> GIANNETTI, Cecília in *Prosas cariocas*, 2004, p

<sup>284</sup> CUENCA, João Paulo in *Prosas cariocas*, 2004, p 135

<sup>285</sup> Romance do inglês Adam Thirlwell publicado no Brasil em 2004.

<sup>286</sup> PELLEGRINO, Antonia in *Dentro de um livro*, 2005 p 84

<sup>287</sup> Nomes das personagens do romance de Cuenca, *Corpo presente*, publicado no ano anterior. É a autor e livro que o e-mail se refere.

<sup>288</sup> CUENCA, João Paulo in *Dentro de um livro*, 2005 p

Acredito, como já disse, que os excertos escolhidos ilustram e sintetizam bastante bem quase todos – senão todos – os aspectos ressaltados no decorrer dos capítulos anteriores deste estudo.

No trecho de Gianetti, a autora trata de volta de uma personagem ao subúrbio, à vizinhança onde cresceu que, por acaso, trata-se de onde a autora cresceu também. Nos de Pellegrino, as experiências narradas são ter a idade da autora e ter crescido no contexto em que cresceu; viver sua vida; ler o livro que leu e conjecturar o que conjecturou sobre seu autor; ser ela, ponto. No de Cuenca, trata-se também de ser Cuenca, de ser convidado para escrever um conto para uma coletânea, de receber um e-mail de uma fã sobre seu romance havia pouco publicado e aí se imaginar numa trama de aventura.

Não discuto aqui qualidade, julgamento de valor; não pretendo dizer que tal ou qual autor ou livro é bom ou ruim, mas pensar o discurso configurado em tudo o que foi lido. De forma geral, o texto desses trabalhos se desenrola no sentido de “explorar o pastiche, a citação, a intertextualidade, o *déjà vu*, jogando em cena um sujeito fraco do contemporâneo que se distrai em consumir o consumo, que se acomoda ao clichê”<sup>289</sup>. Há, na maioria daquilo que foi lido, um excesso de referências à vida cotidiana, nomes de rua, programas de tevê, músicas no rádio, programas de computador; tudo muito específico, microscópico, mas sem relevo num plano geral e que, assim, não chega a construir um contexto, permanece como referência morta quando fora de um momento bastante restrito numa realidade bastante restrita. Mais que isso, há muitas referências ao *eu* do autor. A um seu “*mínimo eu*. Eu ameaçado,

---

<sup>289</sup> VILLAÇA, 1995, p 105

eu sitiado, que restringe ao máximo seu campo de visão e o pensamento reflexivo em geral”<sup>290</sup>. Como se, fora dali, ele tampouco tivesse sentido.

Narra-se, no mais das vezes, vida comum e cotidiana de personagens comuns. No entanto, é em *como* tais fatores agem em concordância na formação das narrativas – ou de aglomerações de impressões – confessionais, intimistas, sem disfarces e, tantas vezes, mesmo narcisistas, que enxergo a presença da curva de perspectiva; são textos onde, não raro, não há personagens, não há criação nem concatenação de outras vozes, mas somente o autor claramente presente, e, muitas vezes, exposto em seu próprio nome.

Esse tipo de relato pode ser diretamente relacionado à natureza daqueles achados nos blogs; uma narrativa extremamente pessoal – chegando, efetivamente, à forma de diário “íntimo público”.

Claro que, como já se disse há pouco, diários também não são novidade em literatura. O que chama atenção nesses contos é como eles, mesmo em comparação a diários, mesmo dentro de parâmetros confessionais, são autocentrados, exercícios de autocontemplação e desnudamento do eu. Há nessa forma de narrar-se a influência clara da *reality-forma*; como um *reality-show* onde poderíamos ver, ainda que sob alguma dissimulação, o autor encarnado nele mesmo ou num duplo imediatamente associável mesmo ao enxuto parágrafo que, abaixo da foto do autor, costuma encerrar a segunda orelha de um livro.

Trata-se de uma literatura que “navega na intertextualidade, no pastiche, no universo telereal de fronteiras diluídas entre o real e o ficcional”<sup>291</sup>. Está presente a curva de perspectiva e, em muitos dos casos observados, o que é apreciado é a persona que o escritor constrói sob seu próprio nome para a narrativa; o que é narrado

---

<sup>290</sup> VILLAÇA, 1995, p 103

<sup>291</sup> VILLAÇA, 1995, p 157

não é mais do que a personagem do autor. Aquele mesmo que assina o texto numa vida que bem poderia ser, é, ou quer ser a sua.

Assim como certo tipo de correspondência pessoal, como os diários, como os *hypomnematas*, os blogs são muito usados como uma espécie de técnica de si. Técnica de si, conceito apresentado por Foucault<sup>292</sup>, se refere ao procedimento sistemático e periódico que, por meio da auto-investigação, do registro de impressões e pensamentos e do planejamento de como ocupar-se de si, tem por intuito tanto o florescimento pessoal quanto a manutenção das conquistas já alcançadas por esse florescimento. Assim, os blogs são uma possibilidade de técnica de si profundamente permeada por muitas das carências e problemáticas contemporâneas. De todo modo, nessa lógica, é compreensível que se tenha única ou primordialmente a si e aos próprios dias como objeto. Mas a coisa muda de figura quando o assunto é literatura; literatura não é técnica de si. Pelo menos não em primeiro plano. A escrita de si não é literatura, não é arte seu objetivo. E mesmo que pensemos na vida como obra de arte, a escritura de si é instrumento – e não obra. E talvez hoje esses valores estejam convenientemente diluídos, aposentados como sendo outra dicotomia moderna sem sentido.

Por outro lado, é preciso também dizer que, nesse momento, se analisada como um movimento maior, a tendência à sedimentação do desenho do *loop* de perspectiva ainda apenas se insinua na literatura brasileira e precisaria se cristalizar para poder ser vista como um fenômeno palpável e verdadeiro. Todavia, é bem possível que estejamos assistindo ao início de sua concretização na literatura. Público que consuma esse tipo de relato não falta – pois que é o mesmo que se delicia com os *reality-shows*, com a auto-identificação, com a intimidade devassada, com o culto da

---

<sup>292</sup> FOUCAULT, 1992

celebridade, com o triunfo do cidadão comum como paradigma de uma arte que mais e mais se nega.

Ou, caso isso não aconteça de forma mais abrangente, pode ser que, mesmo diluída, essa nova perspectiva tenha ressonâncias visíveis no que venha a ser produzido nos próximos anos – ainda que tais ecos só possam ser enxergados posteriormente, numa análise em retrospectiva.

Já na internet, no que concerne aos blogs, depois de tudo que julgo ter observado ao longo desse estudo, o *loop da perspectiva* é uma realidade estabelecida e inerente ao que é prática *usual* de um blog hoje.

Contudo, agora será necessário apontar se e quanto o *loop* da perspectiva pode atuar na relação entre o autor e seu texto. E o quanto ele pode trazer de multiplicador e restritivo para essa função.

### **3.10. Curva**

São tempos de performance. Tempos de resultados, recordes, voltas mais rápidas. Por vezes, sem horizonte histórico, sem outro referencial, parece a nós, que nascemos e crescemos nesses tempos, que isso é lógico, *natural*. E como poderia ser diferente? – é comum se perguntar. Fica na boca o travo amargo de um incômodo violento mas vago, difuso. A sensação de que algo está fora de lugar. Para muitos, a saída é se adaptar – e quem poderia chamá-los insensatos?

A identidade é fluida. E você é seu desempenho. Parece razoável,

“na sociedade moderna, o esporte, a especulação financeira, sem esquecermos o empreendimento artístico, deverem se tornar reguladores psicossociais cada vez mais

significativos, pois, nos estádios, nas bolsas e nas galerias, os concorrentes colocam-se amplamente pelo seu próprio êxito e reconhecimento através de seus resultados.”<sup>293</sup>

Assim, não é descabido entender que se possa querer fazer arte como performance, que se queira ser artista, escritor, como um modo de vida. Todas as opções estão disponíveis, não se pede mais nada em troca – talvez um pouco de estudo, contatos e uma boa dose de sociabilidade. Então por que não? Ainda por cima quando a função autor tem, principalmente no sentido artístico, tamanho apelo, tamanho *glamour*. Se tornar-se artista é tão fácil, se não cobra um preço mais alto que um curso na Europa, se pode-se escolher estetizar a vida a esse ponto, por que não? É uma escolha bem lógica. E quem poderia chamá-los de insensatos?

Não, não é absurdo. Pensando assim, é até natural. Na lógica de melhor relação custo-benefício, de melhor proveito por gota de suor, numa visão funcional da vida, coisas que em tudo pintam o mundo com as cores do desempenho próprias ao culto da performance, ser artista pode vir a ser um ótimo negócio. É um *ranking* em que galgar posições. E hoje,

“em lugar algum isto é tão desejável e ao mesmo tempo tão arriscado quanto no chamado setor cultural e em seu funcionamento – desejável, porque sob as condições atuais, a novidade artística pode, como nunca antes, esperar por uma recepção favorável por parte de seus interessados; perigoso, porque a diluição dos critérios leva as artes para cada vez mais perto do limiar no niilismo, e, além disso, as próprias obras se multiplicam e vão até o limite do lixo, ultrapassando-o.”<sup>294</sup>

Quando a lógica da performance se imiscui na arte, simultaneamente ao mercado e à massificação cultural, e dado o enorme valor simbólico da função autor nesse meio, é bastante lógico que se escolha preencher o posto de artista. O *status* conferido por esse posto é realmente muito sedutor e, além disso, que benção maior

---

<sup>293</sup> SLOTERDIJK, 2002, p 112

<sup>294</sup> SLOTERDIJK, 2002, p 113

poderia desejar um tempo tão narcisista? Ainda por cima se a arte pode ser a própria vida – e se as portas estão abertas a todos. Basta escolher.

Dado o quadro, não posso evitar pensar na história de vida de Otto Lara Resende, que, como sabia fazer belas frases, queria escrever – só não fazia a mínima idéia de *o quê*. Assim, “ingressou na imprensa em 1938, aos dezesseis anos, por ser uma profissão que, na época, não exigia pré-requisitos”<sup>295</sup>. Mas ele mesmo define, de maneira muito mais apurada, sua situação:

“Profissionalmente, sou essa coisa indefinida que é todo sujeito da nossa geração, o qual um dia cismou que podia ser escritor. Só pensava nisso. Meu projeto era esse. Escrever. O quê? Sei lá. Escrever. Ser escritor. Fui estudar direito porque os escritores estudavam direito, muitos.”<sup>296</sup>

Apesar disso e apesar de só ter escrito – e reescrito à exaustão – um livro de teor literário, Otto foi considerado, viveu e morreu como escritor.

E então, conclui-se que a validação de que tanto falou-se aqui não é uma necessidade de fazer veicular uma obra ou de fazer reconhecida uma possibilidade de discurso, é uma validação da *pessoa* do autor, *uma aferição da performance*.

O que acontece então é *uma nova forma de curva de perspectiva*. É importante ser artista e não fazer arte – até porque tudo pode ser arte. Importante é ver-se e ser visto como artista. Portanto, o importante é ser escritor, não a literatura. É importante escrever não para constituir uma obra que responda a uma busca, mas para publicar e ser escritor, e, assim, ter a performance registrada. A obra literária passa a ser o veículo para o leitor enxergar a si como escritor.

“Muitas vezes, a obra procura ser publicada antes de *ser*, buscando a realização não no espaço que lhe é próprio, mas na animação exterior, aquela vida que é aparentemente rica, mas que, quando desejamos dela nos apropriar, é perigosamente inconsistente. Tal confusão não é fortuita. A extraordinária confusão que faz com que o escritor publique antes de escrever, que o público forme e transmita o que não entende, que o crítico julgue e defina o que não lê, que o leitor, enfim, deva ler aquilo

---

<sup>295</sup> COSTA, 2005, p 258

<sup>296</sup> RESENDE, Otto Lara in COSTA, 2005, p 257

que ainda não está escrito, esse movimento que confunde, antecipando-os a cada vez, todos os diversos momentos da formação da obra também os reúne na busca de uma nova unidade.”<sup>297</sup>

Escrever para publicar, ou, melhor dizendo, escrever o que poderá ser publicado – quer dizer, aceito e difundido pelo sinistro sistema editoras-mercado-lucro-público, cuja cartilha versa que “o produto destina-se a coincidir com a própria expressão do desejo público, para permitir a completa realização do valor do capital”<sup>298</sup>. Essa curva de perspectiva é a forma máxima de busca de validação da performance.

É aqui que o mecanismo representado pelos blogs pode ser um catalisador dessa cadeia de valores. Uma extensão dos mecanismos de controle e sujeição discursiva impostos pela ordem do discurso e pelo mercado. Já se viu como há nele todo um papel do olhar do outro, da norma, da narração da vida, da descrição, ficcionalização e registro da performance, do consumo, do atendimento às demandas de um público ratificador. “Reaja rapidamente – comentar notícias quentes e fatos relevantes do cotidiano gera muito tráfego”<sup>299</sup>: esse é o tipo de valor implícito nesse mecanismo.

Mas tecnologia não determina uso; se é assim que se usa esse dispositivo é porque é assim que as pessoas querem usá-lo. O sistema de utilização que se desenvolveu e sedimentou como norma nos blogs mostra que essa tecnologia veio responder carências do homem de agora, veio ser um campo de aplicação de seus valores e uma radiografia da ordem da vida e do binômio atenção-desprezo desse tempo. Para Peter Sloterdijk, essa

“forma de desprezo do homem, sua exposição no sistema de comunicações vulgarizantes, prostituintes e flexibilizantes – esse câncer interativo da era da mídia –

---

<sup>297</sup> BLANCHOT, 2005, p 368

<sup>298</sup> SODRÉ, Muniz in COSTA, 2005, p 239

<sup>299</sup> Revista Época, 31 de julho de 2006, p 104

ainda está fora do campo de visão dos revolucionários do século XIX; somente alguns artistas eminentes, Baudelaire e Mallarmé sobretudo, reagiram com profética veemência à crescente fixação do homem no rebaixamento por meio de comunicações triviais.”<sup>300</sup>

Num sistema em que o ato da publicação é fundido ao da escritura, não há como negar o valor que tem a publicação e, assim, o público. Se publicar, ou seja, tornar público, dar um *show*, espetacularizar – termos que, em última instância, se equivalem como conceito – já tem um valor enorme hoje por conta do culto da performance, seu valor nos blogs é ainda maior pela própria determinação do sistema de tráfego de atenção que neles se constituiu. Se existe a busca por *atenção* – por uma fuga do desprezo –, não há, nos blogs, como dissociar produzir de mostrar, como estabelecer um escrever e, só depois, um publicar. A necessidade de comunicação com uma ampla gama de leitores é, usualmente, um valor *a priori*.

Explicita-se já aí, e de uma forma bastante particular, a preocupação do autor com a publicação. Preocupação bastante premente, aliás, por conta do registro da performance necessária para que se possa alcançar o posto de escritor. Com isso, o que ocorre é que o blog se estabelece como um mecanismo de sujeição de discurso por meio do qual o autor *aprende o que precisará escrever*.

“O escritor, quando cai sob o fascínio do que está em jogo, pelo fato de ‘publicar’, como Orfeu com Eurídice nos infernos, orienta-se para uma fala que não será de ninguém e que ninguém ouvirá, pois ela se dirige sempre a outra pessoa, despertando, naquele que a acolhe, sempre um outro e sempre a espera de outra coisa. [...] Quando o escritor se encaminha, com tal treinamento, para a preocupação com a existência anônima e neutra que é a existência pública, quando parece não ter mais outro interesse nem outro horizonte, não estará ele preocupado com aquilo que jamais deveria ocupá-lo, ou somente de maneira indireta?”<sup>301</sup>

Como o que se escreve não é mais importante, já que fazer literatura não é o que leva a escrever, já que não se expressará busca nenhuma, já que tudo pode ser

---

<sup>300</sup> SLOTERDIJK, 2002, p 64

<sup>301</sup> BLANCHOT, 2005, p 367

literatura, já que ser escritor é publicar e, para tanto, atender ao público e ao mercado, pode-se até mesmo ter a pretensão de que o blog, como aquilo que mostra como escrever para alcançar o público e ser publicado, *ensine a ser escritor*. Não se exercita o texto, mas sua *aceitação*. A formação necessária para ser escritor seria simples: uma ou outra oficina literária, alguma leitura, ler os jornais em busca das tendências e ter um blog. Sem pré-requisitos. Pronto. E, se assim alguém torna-se escritor, por dedução, aquilo que ele faz deve ser literatura. É talvez a inversão de valores mais peçonhenta de que já se teve notícia na história da arte.

E quando esse escritor decide passar para o meio impresso, qual não será sua facilidade, mais, sua vontade, sua satisfeita docilidade ao se adaptar às normas do mercado? Qual não será sua ginga, seu traquejo, ao entrar no baile dos editores-especialistas-em-vendas, *megastores* e corporações descrito no segundo capítulo?

Basta então a um indivíduo, qualquer um, vazio, sem contorno, sem pulsão artística nenhuma, basta então que ele escolha escrever para ser moldado como escritor. Não precisa haver nada lá. Nem dentro, nem fora, nem bom, nem ruim. É um empreendimento, um sistema burocrático. Só as regras e os desempenhos importam. Basta formatar esse nada e, abracadabra!, pode nascer um novo escritor que, conforme sua “*destreza no ofício*” estará pronto para vender milhões e ser aclamado pela massa.

Recorrendo outra vez à bela formulação de Nízia Villaça, que diz que a verdadeira vocação da literatura é “ser simplesmente compensação da impossibilidade de dizer”, parece que agora esse vocação foi reinterpretada e pervertida: violentada pela lógica da performance, a literatura passa a ser simplesmente compensação da impossibilidade de *ser*.

## **Conclusão**

## Conclusão

*Oh, chega o tempo em que o homem não dará mais à luz  
uma estrela.*

Friedrich Nietzsche

Ainda resta muito a ser dito – sempre restará, ao contrário do que parecem querer alguns. Não se disse tudo, não se criou, escreveu, fez e nem se pensou tudo. E se há tanto a dizer, certamente há também muito que ouvir.

Certas vezes é tão fácil olhar para o mundo e simplesmente descrever. É fácil hoje como, acredito, sempre tem sido e como, provavelmente, continuará sendo. A essa altura, talvez já pareça curioso eu ter escolhido então justamente aquela frase logo ali em cima como epígrafe. Por outro lado, talvez também já se tenha começado a entender por que aquela e não outra.

Um primeiro impulso para tentar uma explicação talvez fosse dizer que mesmo que haja tanto a fazer, pode ser que falte vontade para ver o que quer que apareça; que mesmo que sempre haja muito a ser dito, pode acontecer de se fecharem os ouvidos, de se atrofiarem, rarearem, sumirem. E que, se não se liquida a fatura de um lado, é de outro que se há de fazê-lo. De que adiantaria uma estrela se não houvesse o que esquentar e clarear?

Mas não. Não posso crer que tenhamos o privilégio de viver em época mais difícil que as outras; existem e hão de continuar existindo ouvidos e olhos. Poucos, é verdade. Menos que outrora? Difícilmente. E, de qualquer jeito, quem poderia dizer com certeza? Fora o saudosismo e a especulação, não há método para medir algo assim.

Claro, é justo sentir medo. É justo mesmo pensar que o homem está a um passo de algo inominável – e que ele já deve ter estado muito mais distante daqui. Ainda que talvez ele nunca tenha ido muito mais para cá ou para lá desse ponto.

Sim, as coisas mudam e pode ser que, um dia, esses homens teimosos, com seus ouvidos, bocas e corações, sejam perseguidos em rua aberta. Eles, porém, vão continuar lá. E vão continuar tentando cruzar uns o caminho dos outros.

Lendo certos trechos do que escrevi até aqui, é engraçado por vezes reconhecer minha perplexidade se desdobrar em certa forma de desespero que se manifesta num tom pouco menos que apocalíptico. Tanto quanto a frase ali da epígrafe – e tanto quanto escolher logo ela.

É justo o contrário. Esse que diz que vai chegar o dia em que o homem não mais dará à luz uma estrela é exatamente aquele que acredita que ela sempre poderá nascer. Por isso – e também por ser um grande desprezador tanto quanto um grande admirador – é que, imaginando, quem sabe, ser possível ter um eco de sua voz em cada nova estrela que nasça, ele quer que elas sigam nascendo. Por achar que tem responsabilidade sobre isso. Por precisar cumprir uma tarefa que parece vinda de algum canto desconhecido conquanto talvez ele mesmo é que se a tenha atribuído. É por isso que, olhando à sua volta, tenta encontrar aquilo que poderia destruir aqueles poucos olhos e vozes e corações e que, ainda que não pudesse fazê-lo, precisa ser apontado, enxergado, questionado. Esse homem, que entende que sua responsabilidade é um privilégio, quer tomar parte nisso; quer olhar para o seu tempo e para o que ali parece absurdo – seja a aparição de uma estrela ou seja a crença de que nada mais há que ser dito – e dizê-lo, pois que é para isso que ele tem olhos, voz, coração.

Assim, é por acreditar que esse dia nunca vai chegar, acreditar que esse dia não pode chegar e por se sentir responsável por isso, é que esse homem fala sobre a possibilidade do dia em que nada mais haverá a ser dito – e que, percebam, nunca, nunca é hoje.

Mas não o entendam mal. Não é um desejo de conservação, o seu. Ele entende que se o que já foi dito não é tudo que há para dizer, é a mudança quem vai dizer aquilo que ele mesmo desconhece – e não a continuidade ou tampouco o progresso. Sabe que esses sujeitos que vão falar coisas diferentes são todos diferentes entre si, apesar de interessados na mesma coisa. Ele entende que só na exceção é que algo é dito e que é assim que as coisas mudam e que, ainda assim, são as estrelas de hoje que permitem as de depois de amanhã.

E eu, que não faço parte disso, escolhi essa epígrafe apenas porque a acho muito bonita, ou até nem ela, mas isso que vem nos espaços entre as suas letras. Porque quero continuar acreditando que existem essas pessoas.

Desse jeito, não por me imaginar como essas pessoas, mas apenas entendendo que é tentando observar como as coisas acontecem em cada tempo que se pode pensá-las e, enquanto elas acontecem, ter mesmo o mais ínfimo e indireto efeito sobre elas, é que por vezes me deixo impressionar com muito daquilo que me foi ensinado ou que estudei e observei.

Nunca me pareceu, como tanto foi dito há alguns anos, que os livros pudessem desaparecer e que, além disso, a internet e os blogs pudessem contribuir para isso. Também não acredito que leitores e escritores corram tal risco. Contudo, admito, em alguns momentos da pesquisa me perguntei se a literatura poderia acabar. Acredito que não. Mas apenas porque acredito na força que as exceções podem ter – e nos caprichos que, afinal de contas, cada configuração do discurso na história apresenta.

Mas é mesmo assustador concordar com Dionys Mascolo quando ele diz:

“As pessoas aqui são informadas, inteligentes e curiosas. Compreendem tudo. Compreendem tão rapidamente qualquer coisa que não têm tempo para pensar em nenhuma. Não compreendem nada... Tentem, pois, fazer com que aqueles que já compreenderam tudo admitam que algo *novo* aconteceu!”<sup>302</sup>

---

<sup>302</sup> MASCOLO, Dionys in BLANCHOT, 2005, p 365

Além disso, há que contar os mecanismos de controle do discurso, a influência quase onipotente do mercado, os *best-sellers*, os textos literários que de literatura têm muito pouco, os que usam a narrativa de ficção para ensinar rudimentos de matemática, física, filosofia e os que nada têm em comum com a literatura além do livro como principal suporte, como os manuais de auto-ajuda; há que pensar ainda “a literatura como um meio que não mais ocupa um lugar central na formação das identidades e culturas nacionais”<sup>303</sup>, e que mesmo os próprios livros “se tornaram meros acessórios dentro do mundo da comunicação de massa, oferecendo entretenimento leve e garantindo que tudo está bem neste que é o melhor de todos os mundos possíveis”<sup>304</sup>.

Também, nesse contexto delicado, o que pode representar especificamente para a literatura que a natureza da economia de massa tenha desembocado no fato de que, “hoje, o que se busca no consumo é, antes de tudo, uma sensação viva, um gozo emotivo, que se liga menos às exigências do padrão de vida que à própria experiência do prazer da novidade”<sup>305</sup>, se é sabido que “a novidade precisa de consenso que a legitime”<sup>306</sup>?

Sem que se esqueça que aquilo que é feito e consumido como literatura agora cada vez mais se relativiza – como, por exemplo, na questão entre o que é jornalismo e o que é literatura; se essas demarcações são apenas configurações históricas mutáveis e razoavelmente recentes<sup>307</sup>, por outro ângulo elas acabaram determinando trajetórias diferentes para os campos criados, o que levou a um distanciamento real entre os dois

---

<sup>303</sup> HUYSSSEN, Andreas in COSTA, 2005, p 182

<sup>304</sup> SCHIFFRIN, 2006, p 158

<sup>305</sup> LIPOVETSKY, 2004, p 121

<sup>306</sup> VILLAÇA, 1995, p 164

<sup>307</sup> COSTA, 2005

“de modo que, com relação à matéria do mundo, a espessura das coisas, o barro geral, que é a matéria da literatura, o jornalista chega aí de uma maneira admiravelmente variada, mas quase que sempre superficial (quando não leviana mesmo); vai borboleteando aqui e ali, desempenhando sua profissão cuja importância é indiscutível, só que por sua própria inscrição nos tempos atuais se limita à superfície. Mas a literatura que se atém à superfície é o mesmo que nada – e é por isso que o momento literário se aproxima perigosamente desse ‘nada’.”<sup>308</sup>

E o quadro não é particularmente animador na internet, pois além de tudo que se levantou até esse ponto do estudo, ainda vale pensar nas condições de recepção da literatura via rede e no que isso poderia resultar, quem sabe se prolífero ou nocivo, quando, de acordo com Roger Chartier, “devido a uma pressão psicológica, o leitor de suportes eletrônicos tende a transmitir para o ato de decodificação as velocidades do meio, transformando-se no que Guimarães Rosa definiu como leitor cavalo, que come apressadamente tudo sem tempo para ruminar.”<sup>309</sup>

Sobretudo é preciso pensar o que representa para *a comunicação* a mudança de proporção do uso de certos meios ou suportes para a troca de conteúdo simbólico, a construção de identidades e a expressão artística. Com os contornos que tentei traçar aqui é para a discussão dessa questão tão ampla quanto intrincada que espero ter, de algum modo, contribuído.

Isso porque acredito sinceramente que

“a tarefa do pensamento ou de uma história do pensamento, diferente de uma história dos comportamentos ou das representações, é, certamente, a de definir as condições nas quais o ser humano problematiza o que ele é e o mundo onde vive; dizendo de outra maneira, as artes da existência e as técnicas de si que configuram práticas reflexivas e voluntárias através das quais os homens não somente se fixam regras de conduta, como também procuram se transformar, modificar-se em seu ser singular e fazer com que sua obra seja portadora de certos valores estéticos e responda a certos critérios de estilo.”<sup>310</sup>

Por fim, gostaria então de dizer que toda observação empreendida aqui teve como norte o valor da diferença e que, embora não tenha querido em momento

---

<sup>308</sup> ALCIDES, Sérgio in COSTA, 2005, p 189

<sup>309</sup> VILLAÇA, 2002, p 63

<sup>310</sup> TUCHERMAN, 2005, p 11

nenhum definir ou apontar o que é a diferença – mesmo porque a diferença é não-contínua e não pode, ainda bem!, ser prevista –, tentou discernir aquilo que opera contra o aparecimento ou a percepção da diferença. Procurou-se mostrar o que não quer diferença, o que privilegia o dado e o conhecido.

E se comecei esse estudo levantando que “os Beckett ou os Kafka do futuro, que justamente não se assemelham nem a Beckett nem a Kafka, correm o risco de não encontrar editor, sem que ninguém o perceba por definição<sup>311</sup>”, foi também nesse esforço – que, creio, é da mesma natureza que aquele de um homem quando diz que chegará o dia em que nada restará a ser criado, que chegará o dia em que o homem não dará outra vez à luz uma estrela.

Mas esse dia não vai chegar enquanto houver quem entenda que é preciso notar a ausência de um desconhecido.

Alguém vai estar lá.

---

<sup>311</sup> DELEUZE, 1992, p 160

- AUERBACH, Erich (2004). *Mimesis*. SP: Perspectiva.
- BAUDRILLARD, Jean (1991). *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio d'Água Editorial.
- BAUDRY, Jean-Louis (1978). *L'effet-Cinéma*. Paris: Albatros.
- BENTES, Ivana [organizadora] (2005). *Corpos Virtuais: Arte e Tecnologia*. RJ: Centro Cultural Telemar.
- BLANCHOT, Maurice (1987). *O espaço literário*. RJ: Rocco.
- \_\_\_\_\_ (2005). *O livro por vir*. SP: Martins Fontes.
- BRUNO, Fernanda (2004). *Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e de comunicação*. XIII Compós.
- COSTA, Cristiane (2005). *Pena de Aluguel*. SP: Companhia das Letras.
- CRUZ, Maria Teresa (2002). *Técnica e afecção*, in MIRANDA, José Bragança de, CRUZ, Maria Teresa, *Crítica das ligações na era da técnica*. Lisboa: Tropismos.
- DELEUZE, Gilles (1992). *Conversações 1972 –1990*. SP: Editora 34.
- EHRENBERG, Alain (2003). *Le culte de la performance*. Paris: Hachette.
- \_\_\_\_\_ (2000). *La fatigue d'être soi*. Paris: Odile Jacob,
- FOUCAULT, Michel (1992). *O que é um autor?*. Lisboa: Vega.
- \_\_\_\_\_ (2001). *Vigiar e Punir*. RJ: Vozes.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Microfísica do poder*. RJ: Graal.
- \_\_\_\_\_ (2004). *A ordem do discurso*. SP: Loyola.
- \_\_\_\_\_ (2005). *A história da sexualidade 3: O cuidado de si*. RJ: Graal.
- GARNHAM, Nicholas (2000) *La Sociedad de la Información como ideología: una crítica in Primer foro de las comunicaciones: Desafíos de la Sociedad de la Información en América Latina y Europa*. Santiago do Chile: UNICOM/Lom Ediciones.
- HUYSEN, Andreas (2000). *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. RJ: Aeroplano.
- JÜNGER, Ernst (1995). *Sobre el dolor seguido de La movilización total y Fuego y movimiento*. Tradução de Andrés Sánchez Pascual. Tusquets Editores,

---

\* Todos os excertos de livros não-disponíveis em português foram traduzidos para esse idioma pelo autor deste estudo.

- Barcelona.
- KOFMAN, Sarah (1973). *Camera Obscura de la Ideologie*. Éditions Galilée, Paris.
- LASCH, Christopher (1983). *A cultura do narcisismo: a vida americana numa época de esperanças em declínio*. RJ: Imago.
- LEMOS, André (1997). *Anjos interativos e retribalização do mundo. Sobre interatividade e interfaces digitais*. Salvador: UFBA.
- LIPOVETSKY, Gilles (2005). *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. SP: Manole.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Os tempos hipermodernos*. SP: Barcarolla.
- MIRANDA, José Bragança de (1998). *Da interactividade. Crítica da nova mimesis tecnológica*, in GIANETTI, Claudia – *Ars Telemática*. Lisboa: Relógio d'Água.
- NIELSEN, Jakob (2000). *Designing Web Usability: The Practice of Simplicity*. Indianapolis: New Riders Publishing.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Be succinct! (Writing for the Web)*. <http://www.useit.com/alertbox/9703b.html>
- NIETZSCHE, Friedrich (2003). *O Nascimento da tragédia*. SP: Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Além do bem e do mal*. SP: Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Genealogia da moral*. SP: Companhia das Letras.
- [organizador anônimo] (2005). *Diante de um livro*. RJ: Casa da Palavra.
- SÁ EARP, Fábio, KORNIS, George (2005). *A economia da cadeia produtiva do livro*. RJ: BNDES.
- SALEM, Pedro (2004). *Do luxo ao fardo – Um estudo histórico sobre o tédio*. RJ: Relume Dumará.
- SCHIFFRIN, André (2006). *O negócio dos livros*. RJ: Casa da Palavra.
- SCHITTINE, Denise (2004). *Blog: comunicação e escrita íntima na internet*. RJ: Civilização Brasileira.
- SLOTERDIJK, Peter (2002). *O desprezo das massas*. SP: Estação Liberdade.
- STEUER, Jonathan (1993). *Defining Virtual Reality: Dimensions Determining Telepresence*. Stanford: Stanford University.
- TUCHERMAN, Ieda (2005). *Michel Foucault, hoje ou ainda: Do dispositivo de vigilância ao dispositivo de exposição da intimidade*. RJ.
- VILLAÇA, Nízia (1996). *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*. RJ: UFRJ

\_\_\_\_\_ (2002). *Impresso ou eletrônico: um trajeto de leitura*. RJ: Mauad.

## Periódicos

Jornal *Folha de São Paulo*, 18 de março de 1984

Jornal *O Estado de São Paulo*, 14 de julho de 2006

Revista *Época*, 31 de julho 2006

Revista *Ficções*, número 11, primeiro semestre de 2003. RJ: 7Letras.

\_\_\_\_\_, número 12, dezembro de 2003. RJ: 7Letras.

## Bibliografia de apoio

ABADE, Daniela (2004). *Crônicas*. RJ: Agir.

AVERBUCK, Clarah (2002). *Máquina de Pinball*. SP: Conrad.

\_\_\_\_\_ (2002). *Das coisas esquecidas atrás da estante*. RJ: 7Letras.

\_\_\_\_\_ (2004). *Vida de gato*. SP: Planeta.

BURJATO, Fernando (2000). *Cabeça, corpo, caveira e alma*. RJ: Bom Texto.

CÉLINE, Louis-Ferdinand (1998). *A vida e a obra de Semmelweis*. SP: Companhia das Letras

CORADELLO, Mara (2003). *O colecionador de segundos*. RJ: 7Letras.

CUENCA, João Paulo (2003). *Corpo Presente*. SP: Planeta.

DÜRENMATT, Friedrich (1976). *A visita da velha senhora*. SP: Abril Cultural.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos (2002). *Poesia completa*, RJ: Nova Aguilar.

FREIRE, Marcelino (2000). *Angu de sangue*. SP: Ateliê Editorial.

\_\_\_\_\_ (2002). *Era Odito*. SP: Ateliê Editorial.

\_\_\_\_\_ (2003). *Balé ralé*. SP: Ateliê Editorial.

GRACÍA LOYER, Rodrigo (2003). *Antes do riso*. RJ: 7 Letras.

GARCIA-ROZA, Livia [organizadora] (2003). *Ficções fraternas*. RJ: Record.

LEITE, Ivana Arruda (1997). *Histórias da mulher do fim do século*. SP: Hacker.

\_\_\_\_\_ (2002). *Falo de mulher*. SP: Ateliê Editorial.

\_\_\_\_\_ (2004). *Eu te darei o céu e outras promessas dos anos 60*. SP:

Editora 34.

- \_\_\_\_\_ (2005). *Ao homem que não me quis*. RJ: Agir.
- MAIA, Ana Paula (2003). *O habitante das falhas subterrâneas*. RJ: 7Letras.
- MONTI, Tony (2003). *O mentiroso*. RJ: 7Letras.
- MOUTINHO, Marcelo [organizador] (2005). *Contos sobre tela*. RJ: Edições Pinakotheke.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Somos todos iguais nessa noite*. RJ: Rocco.
- MOUTINHO, Marcelo, IZHAKI, Flávio [organizadores] (2004). *Prosas cariocas*. RJ: Casa da Palavra.
- NAZARIAN, Santiago (2004). *A morte sem nome*. SP: Planeta.
- RUFFATO, Luiz [organizador] (2004). *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. RJ: Record.
- \_\_\_\_\_ [organizador] (2005). *+ 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. RJ: Record.
- SÁ, Xico (2003). *Modos de macho e modinhas de fêmea*. RJ: Record.
- \_\_\_\_\_ (2004). *A divina comédia da fama*. SP: Objetiva.
- SALES, Augusto, GONÇALVES, Jaime [organizadores] (2004). *Paralelos*. RJ: Agir.
- SANT'ANNA, André (2001). *Sexo*. RJ: 7Letras.
- TERRON, Joca Reiners (1998). *Eletroencefalodrama*. SP: Ciência do Acidente.
- \_\_\_\_\_ (2001). *Não há nada lá*. SP: Ciência do Acidente.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Animal anônimo*. SP: Ciência do Acidente.
- \_\_\_\_\_ (2003). *Hotel hell*. RS: Livros do Mal.
- \_\_\_\_\_ (2003). *Curva de rio sujo*. SP: Planeta.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Sonho interrompido por guilhotina*. RJ: Casa da Palavra
- Palavra
- VIDAL, Paloma (2003). *A duas mãos*. RJ: 7 Letras.

#### Na internet

ARGUMENTO [revista eletrônica]. <http://www.argumento.net>

AVERBUCK, Clarah. *Brazileira preta*. <http://www.brazileirapreta.blogspot.com>

[blog]

*BESTIÁRIO* [revista eletrônica]. <http://www.bestiario.com.br>

*BLOGAUTORES* [blog coletivo]. <http://www.gardenal.org/blogautores>

*CARDOSONLINE* [revista eletrônica]. <http://www.cardosonline.com.br>

CARDOSO. *Tripas nelas tudo*. <http://www.insanus.org/cardoso> [blog]

CORADELLO, Mara. *O caderno branco de Mora Mey*.  
<http://www.cadernobranco.blogspot.com.br> [blog]

CUENCA, João Paulo. *Corpo presente*. <http://www.carmencarmen.blogspot.com.br>  
[blog]

DINIZ, Ligia. *O passo que se apressa*. <http://opassoapressa.blogspot.com> [blog]

FREIRE, Marcelino. *EraOdito*. <http://www.eraodito.blogspot.com> [blog]

GIANNETTI, Cecília. *Escrevescreve*. <http://www.escrevescreve.blogspot.com.br>  
[blog]

GUERRA, Ana Beatriz. *Segunda vista*. <http://www.segundavista.blogspot.com.br>  
[blog]

IZHAKI, Flávio. *Bohemias*. <http://www.bohemias.blogspot.com> [blog]

LA GIOCONDA [revista eletrônica]. <http://www.lagioconda.art.br>

LEITE, Ivana Arruda. *Doidivana*. <http://www.doidivana.zip.net> [blog]

MOUTINHO, Marcelo. *Pentímetro*. <http://pentimento.zip.net> [blog]

NAZARIAN, Santiago. *Santiago Nazarian*. <http://santiagonazarian.blogspot.com>  
[blog]

ORKUT [rede virtual de relações pessoais]. <http://www.orkut.com>

PARALELOS [revista eletrônica]. <http://www.paralelos.org>

PELLEGRINO, Antonia. *Inveja de gato*. <http://www.invejadegato.blogspot.com.br>  
[blog]

SÁ, Xico. *Carapuço*. <http://www.carapuceiro.zip.net> [blog]

SLADE, Francisco. *Seu dinheiro de volta!*. <http://seudinheirodevolta.blogspot.com>  
[blog]

TERRON, Joca Reiners. *Hotel hell*. <http://www.hellhotel.blogspot.com.br> [blog]

VIDAL, Paloma. *Quem tem asas*. <http://quemtemasas.blogspot.com.br> [blog]

<http://ubbibr.fotolog.com/amunhoz>  
<http://ubbibr.fotolog.com/athena2004>  
<http://ubbibr.fotolog.com/beckka>  
<http://ubbibr.fotolog.com/carlaah>  
[http://ubbibr.fotolog.com/carolina\\_brito](http://ubbibr.fotolog.com/carolina_brito)  
[http://ubbibr.fotolog.com/christiano\\_ebner](http://ubbibr.fotolog.com/christiano_ebner)  
<http://ubbibr.fotolog.com/danielacalegar>  
<http://www.daniaraandrade.flogbrasil.terra.com.br>  
[http://www.fotolog.com/de\\_cm](http://www.fotolog.com/de_cm)  
<http://ubbibr.fotolog.com/debahmenotti>  
[http://ubbibr.fotolog.com/doce\\_neurotika](http://ubbibr.fotolog.com/doce_neurotika)  
<http://ubbibr.fotolog.com/etherealflavor>  
<http://ubbibr.fotolog.com/jahnavidias>  
<http://www.fotolog.com/kalenzinha>  
<http://ubbibr.fotolog.com/larinhaiupi>  
[http://ubbibr.fotolog.com/laura\\_aps](http://ubbibr.fotolog.com/laura_aps)  
<http://ubbibr.fotolog.com/luscalzilli>  
<http://www.fotolog.com/marimoon>  
[http://ubbibr.fotolog.com/paulah\\_loira](http://ubbibr.fotolog.com/paulah_loira)  
<http://ubbibr.fotolog.com/sensationslave>  
<http://ubbibr.fotolog.com/sicaaaa>  
[http://ubbibr.fotolog.com/suelen\\_caroline](http://ubbibr.fotolog.com/suelen_caroline)  
[http://ubbibr.fotolog.com/\\_suckerlove](http://ubbibr.fotolog.com/_suckerlove)  
[http://www.fotolog.com/tamynha\\_raquel](http://www.fotolog.com/tamynha_raquel)  
<http://ubbibr.fotolog.com/underpix>  
<http://ubbibr.fotolog.com/vavy>  
<http://ubbibr.fotolog.com/vikim85>  
<http://ubbibr.fotolog.com/xxcarlinhaaaxx>  
[http://ubbibr.fotolog.com/xmonike\\_pinupx](http://ubbibr.fotolog.com/xmonike_pinupx)

\*\*\*