



‘Autografias’: O íntimo infame na escritura heterológica da mídia¹

Patrícia Cardoso D’ABREU²
Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ

RESUMO: O realismo nas representações da modernidade aponta um método de análise de narrativas orientado pela heterologia, para o entendimento sobre formas de autoria em diferentes relatos “realistas” da produção midiática. Faz-se, com as narrativas do “eu” espetacularizado possibilitadas pela web 2.0, um paralelo com as obras ficcionais constituídas a partir da experiência autobiográfica dos autores Juan Pedro Gutiérrez, Charles Bukowski, Georges Bataille e Vargas Llosa. A hipótese é de que, na atualidade, a autografia, como escrita heterológica do “eu” está presente tanto nas narrativas “banais” do cotidiano midiático, dada a singularidade de sua recepção/emissão/mediação, como no realismo sujo e na “experiência autêntica”, através de um íntimo ínfimo e infame. Os autores que norteiam este trabalho são Giorgio Agamben, Walter Benjamin, Michel Foucault, Beatriz Jaguaribe e Paula Sibília.

PALAVRAS-CHAVE: 1. realismo; 2. heterologia; 3. narrativas da recepção; 4. infâmia; 5. web 2.0.

1. As representações constituídas

Após o auge do romance realista do século XIX, as questões que envolvem o realismo e o anti-realismo como expressão foram intencionalizadas pelos debates engendrados no período entre-guerras (1920/1930), principalmente através das características, contextos e anseios do Realismo Socialista, na Rússia, e do Neue Sachlichkeit, na Alemanha. Sugerindo uma conexão absoluta com a realidade, suas orientações remontam ao naturalismo que, desde o século XIX, referiam-se à aparência “realista” que a arte almejava através de temas extraídos do cotidiano. Nessas duas décadas, a valorização do que era coletivo e público sobre o que era privado e individual foi ao encontro do realismo social abraçado por artistas que aderiam às causas sociais deste período. A emergência de novos contextos sociais levantava a questão de como eles seriam representados. Buscava-se um realismo que rejeitasse o individualismo e a imitação infrutífera da realidade: era uma aspiração intervencionista segundo a qual

¹ Trabalho apresentado no DT-5/GP Cibercultura do XI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF)



todos os meios de expressão se direcionariam para a organização da consciência, para as aspirações e para as emoções do proletariado e da comunidade.

De acordo com WOOD (2008), a luta da classe subalterna contra as desigualdades do capitalismo fomentou uma “cultura proletária”, que pregava a destruição das formas burguesas figurativas por uma expressão clara e compreensível a todos. Este novo contexto orientava a produção para o conteúdo ou tema do que era expresso, o que reduzia qualquer representação abstrata a mero adorno sem significação. Em verdade, o que se dava não era a negação da unidade entre forma e conteúdo, mas sim a determinação que este deveria imprimir àquela. Com isso, buscava-se fazer com que o espectador adentrasse imaginativamente um conteúdo poderoso e unificado com o objetivo de construir “narrativas” a partir de sugestões pré-colocadas. Em suma, uma “leitura” convergente, que reduzia a expressão a um braço político sem possibilidades de independência.

Porém, como representação constituída, a expressão evoca aspectos de alienação deliberada, cujo objetivo é permitir sua “leitura”. Mesmo considerando que, saturado de expressões, o mundo (a realidade) possa ser “recortado” e emoldurado, esta operação se dá a partir de um conjunto de técnicas específicas e deliberadas. Ou seja: o realismo “mimético” é uma representação codificada, o que faz com que o hipernaturalismo gere uma atmosfera de irrealidade. É isto o que WOOD (1998) aponta quando se refere ao apelo à verdade engendrado pela fotografia documental: apesar de aspirar uma realidade sem mediações, a possibilidade de adoção de pontos de vista e de montagens surpreendentes força o observador a reconsiderar o significado “normal” do mundo.

Para além das técnicas de representação, buscava-se o efeito social que poderia ter esta representação. Recusando a subjetividade expressionista através de técnicas “objetivas” que “apagavam o que havia de gestual”, esta concepção gerava um paradoxo: quanto mais realista fosse um conteúdo, mais atenuado era o seu questionamento social e maior era a sua distância crítica dos valores culturais dominantes.

Assim, o agendamento de uma expressividade sem a complexidade da representação, que buscava a assimilação fácil das mensagens, priorizava o documentário dos fatos sobre as técnicas literárias tradicionais, principalmente através do fomento dado aos trabalhadores-correspondentes para que escrevessem sobre suas experiências na vida e no trabalho, com o intuito de estabelecer uma “cultura proletária”. O artista seria mais uma testemunha dos eventos que um participante deles,

e a expressão, destituída de complexidade, ambigüidade e vigor, caía na unidimensionalidade que, em vez de evocar uma unidade crível, provocava uma literalidade homogeneizadora, tornando o realismo implausível.

Destacando o ensaio *O autor como produtor*, escrito por Walter Benjamin no fim dos anos 1930, WOOD (1998) mostra a importância que a *situação* da expressão em relação ao modo de produção tinha para o autor: adaptada sem problemas às condições de produção, essa expressividade seria apenas uma parte constituinte do sistema capitalista. Para Benjamin, por mais que algumas formas de expressão fossem revolucionárias, elas seriam censuráveis quando engajadas numa prática realista que não transformasse as relações institucionais de circulação e consumo desses trabalhos. Assim, essas formas expressivas seriam uma esteira para concepções pré-digeridas que anulariam seu caráter indagador e não as levariam a transformar “consumidores” em “colaboradores”.

A questão de Benjamin não precisa ser interpretada como um apelo para que todos peguem caneta, pincel ou câmera, ainda que ele esperasse que essa prática cultural fosse mais difundida. O “xis” do problema é mais simples e mais abstrato: apreender os significados colocados diante de nós; rejeitar como falsas as representações convencionais de nós e do mundo; e começar a oferecer nossas próprias representações, as quais obviamente teremos de construir ao invés de herdar. (...) Não se trata de imitar o mundo, mas atuar nele e sobre ele, tanto na ação semântica quanto na prática. (WOOD: 1998, p.331)

A referência do autor a Benjamin explicita suas conhecidas (e atualíssimas) concepções de produção e retenção no que isto tem de original e autêntico em vez de volátil e fugaz: a narração e a memória. Para BENJAMIN (1980), a narrativa, como expressão, mergulha na vida de quem relata para ser tirada dela, fazendo com que a marca de quem narra (se expressa) se “cole” ao que é narrado (expressado), sua marca (de quem vivencia ou de quem relata) aflora na coisa narrada (a expressão). Isto aponta para “o papel da mão no ato de narrar” ou a idéia de que a relação entre o narrador e a matéria da narração (a vida humana ou a memória) é uma relação artesanal. Para BENJAMIN (1980), uma (re)produção só pode levar em conta a noção de autenticidade quando não é exclusividade da técnica e sim ação da “mão do homem”, além de necessitar do *hic et nunc* relativo a sua duração.

A “atualização permanente” que transforma a expressão em um fenômeno de massa faz com que o público desfrute do que é convencional, sem criticá-lo. As reações



individuais, cujo conjunto constitui a relação maciça do público, ficam determinadas pela virtualidade de seu caráter coletivo, numa relação de controle mútuo que é profícua ao mercado. Para BENJAMIN (1980), o entretenimento, então, emerge como um exercício de comportamento social. Porém, contrariamente à diversão, a arte (expressão do autor) exige concentração. A falta do esforço de atenção transforma o público em um examinador que se distrai; ela produz e fomenta peritos em vez de fruidores, cujos julgamentos (no sentido crítico e não de “valor”) não são perturbados pelo intérprete que transmite a mensagem.

É nesse sentido que SIBILIA (2008) critica a ficcionalização e a estetização da vida cotidiana pelos veículos de comunicação, ao afirmar que a realidade se tornou realista através dos recursos de verossimilhança utilizados em larga escala na constituição e na legitimação dos conteúdos midiáticos. Como “a própria vida tende a se ficcionalizar recorrendo aos códigos midiáticos” (SIBILIA: 2008, p.196), a demanda para acessar experiências intensificadas do real cresce vertiginosamente. Para a autora, a necessidade de o indivíduo atual introduzir “efeitos do real” em seus relatos vitais tem como alicerce “o *eu* que assina e narra” (2008: p.197) em vez da imaginação, da inspiração ou da experimentação que caracterizam os códigos realistas herdados do século XIX.

2. O realismo ínfimo, íntimo e infame

A valorização de uma espécie de “verdade epidérmica” despolitiza, hoje, relatos intimistas estruturados na futilidade e na fofoca, que não encerram pretensões de afetar a esfera pública. Nesse processo, as idéias de “ser” e de “estar” passam a se atrelar cada vez mais ao acesso a equipamentos coletivos de produção de sentido. A produção de subjetividade promovida por equipamentos de visibilidade se torna estratégica para os poderes controladores do social globalizado pelo capital. Como matéria prima de toda e qualquer produção capitalista, a produção de subjetividade pela mídia redefine cognitivamente a relação entre o homem e o mundo. Cada vez mais, as novas formas de tecnologia invadem a produção simbólica, unificando a necessidade e o sentido do pertencimento e fugazes conteúdos mediatizados. Para SIBILIA (2008), isto se dá não só nos formatos tradicionalmente chamados “ficcionais”, mas também nos ditos “objetivos”. Neles, verificamos a produção de história, memória e conhecimento em tramas (ou tessituras) através das quais instaura-se uma privatização da experiência

promovida pela técnica que tem a mídia capitalista como instrumento de apreensão da realidade.

A ancoragem na vida real torna-se irresistível, mesmo que tal vida seja absolutamente banal – ou melhor: especialmente se ela for banal, pelo menos em certos casos. Ou, com maior precisão ainda: sublinhando aquilo que toda vida tem de comum e rasteiro. (SIBILIA: 2008, p.203)

Porém, é preciso atentar para o fato de que, em meio à enxurrada de “narrativas” que caracteriza a modernidade tardia, infere-se a noção da existência de “descabimentos” de fala ou de determinadas “autografias” nos conteúdos midiáticos, o que equivale a apontar tanto o caráter inoportuno, inconveniente e impróprio (sentidos de “descabido”) de determinados produtos quanto à sua inconformidade a determinadas formas expressivas – em particular as que se relacionam ao realismo. Sem negar a superficialidade de muitos relatos e sua relação com o sistema de produção capitalista, é preciso também haver o entendimento sobre a dinâmica de poder na sociedade atual, que pode levar a algumas inversões estratégicas que se configuram nos processos de mediação que se dão sob os regimes da visualidade e da tecnicidade (MARTÍN-BARBERO: 2001) atuais. Nesse sentido, é importante também refletir sobre como processos e forças de mudança estruturam cumplicidades entre o hegemônico e o subalterno, considerando-se a orientação para a produção de determinados formatos industriais.

Na experiência social (...) emerge a relação constitutiva das mediações tecnológicas com as mudanças na discursividade, suas novas competências de linguagem (...). O que vem à tona nesse percurso não são somente as complexidades de linguagens e escrituras da imagem, as imagísticas e os imaginários, mas também seu desgaste, o esvaziamento do sentido (...). (MARTÍN-BARBERO e GREY: 2001, p. 16)

A partir da noção de tecnicidade (MARTÍN-BARBERO: 2001) deve-se examinar a técnica não apenas como um aparato, mas também, e fundamentalmente, como habilidade de argumentação, de expressão, de apropriação e de “assinatura” na direção de um entendimento acerca da pluralidade como possibilidade tanto da recepção quanto do meio e da mensagem. Responsáveis por uma nova “geografia sentimental” (MARTÍN BARBERO: 2001, p. 17), as narrativas midiáticas constituem a visibilidade cultural atual, abrindo lastro para uma sensorialidade e uma esteticidade que, acredita-

se, pode configurar *fugas* e *escapes* através de “autografias” que nos levem ao entendimento sobre “o modo descentrado e desviado de nossa inclusão na modernidade” (MARTÍN-BARBERO: 2001, p. 39).

Voltando à crítica de Sibília, a autora, além de se referir a “biografias de jovens celebridades sem obra nenhuma”, diz que

o que interessa resgatar e expor diante do público não é tanto o valor artístico ou propriamente estético daquilo que o artista *fez*, e nem sequer a sua relevância de qualquer ordem; o que se destaca é a devoção ao real. Qualquer coisa que se mostre, mesmo que seja “qualquer coisinha”, só tem que cumprir um requisito: ser verdadeira, autêntica, realmente vivenciada por essa personalidade que foi misteriosamente tocada pela varinha mágica da arte – ou, melhor ainda, da fama e da mídia. (SIBILIA: 2008, p. 224)

Relacionando o que diz a autora à idéia de “infimo infame” de FOUCAULT (2006), abre-se o lastro para a tentativa de perceber formas de um *íntimo infame* na busca por “falas” ou “assinaturas” (autografias) que mostram o disparate, o “descabimento” entre o que é narrado (a partir da transmutação do realismo) e a maneira de dizê-lo (a partir da “vivência banal”).

FOUCAULT (2006) trata do poder como uma multiplicidade de correlação de forças: ele penetra a vida cotidiana (microfísica) através de uma rede de mecanismos infinitesimais. Concebido como algo que se exerce, o poder tem caráter intercambiável que implica lutas e resistências, que também se distribuem pela estrutura social. O que faz com que o poder se mantenha não é o seu caráter repressivo e sim o fato de que ele permeia produtivamente o social. Esta produção se dá através de saberes que se acumulam e circulam, constituindo práticas e subjetividades de acordo com as mais diversas e heterogêneas necessidades. Hoje, essa produção incide principalmente na subjetividade – e na “escritura” do “eu”. O sistema econômico vigente, que atualmente se dirige para a mais-valia cultural (daí a “produção de subjetividade”), condiciona múltiplas relações que resvalam no campo da formação subjetiva. Essas relações se estabelecem a partir desta produção de saberes, o que torna a obra foucaultiana essencial para para a análise e a compreensão do cotidiano do homem comum – ou “banal” ou “sem obra nenhuma” ou sem “autografia” – narrado, hoje, através de um a *intimidade ínfima* atravessada pela *infâmia*.

A partir dos micropoderes que permeiam a cotidianidade, FOUCAULT (2002) reflete sobre a eficácia produtiva e estratégica do poder disciplinar. Seu objetivo é



neutralizar os efeitos do contra-poder, fabricando o tipo de homem indispensável a uma máquina produtora como o capitalismo. Diferentemente da escravidão, da domesticidade, da vassalidade e da renúncia, as disciplinas formam uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. Porém, se fosse restrito à censura, ao impedimento e à repressão, agindo como um imenso super-ego, o poder se fragilizaria. Este poder, por sua vez, encontrou no discurso midiático a “ordem” necessária à sua manutenção, o que, de certa forma, sofreu transformações a partir da web 2.0. Foi através das plataformas de interação que

Natacha Merritt, jovem norte-americana que no ano de 2000 resolveu mostrar na web suas fotos eróticas (...) em seguida (...) lançou um livro luxuosamente editado chamado *Digital Diarie*, no qual expunha uma seleção de suas obras e alguns depoimentos. “Não posso separar sexo e fotografia”, confessava no site que ainda mantém na internet (...). São incontáveis os sucessores dessa primeira espetacularizadora da própria sexualidade via internet, como delata a proliferação de fotografias eróticas amadoras publicadas por autores que também costumam posar para as câmeras. (SIBILIA: 2008, p.212)

Para não correr o risco de crer ingenuamente na apregoada “liberdade de expressão” propalada pelas empresas de mídia, é preciso atentar para o fato de que, como um dispositivo de sujeição milenar, a sexualidade não pode ser dispensada por nenhum sistema moderno e que a “criatividade”, por assim dizer, de determinados movimentos relativos ao sexo está no deslocamento da centralização sexual “para reivindicar formas de cultura, de discurso e de linguagem” (FOUCAULT: 1979, p.268). Muitas vezes, a expressão, calcada nas convenções, torna-se incapaz de traduzir os conteúdos desejados. Isto ajuda a compreender um certo “descabimento” do conteúdo em relação à forma – incluindo-se aí as manifestações sexuais “virtuais” e/ou a *intimidade ínfima e infame* de muitos relatos.

Por um lado, isto aponta para as cumplicidades que existem entre os chamados “discursos hegemônicos e subalternos”, entre as “intertextualidades e intermedialidades” (MARTÍN-BARBERO: 2001, p. 16-7) que nos permitem investigar as imbricações entre anacronismos e modernidades no que diz respeito à produção de mensagens e à emergência de leituras e escrituras diferenciadas no que diz respeito à recepção. Em vez de ignorar a incidência de focos de resistência em nome da hegemonia do consentimento em relação à “sacralização do íntimo”, é fundamental atentar para as “infiltrações” do *íntimo infame* com potencial desestabilizador de determinadas convenções – e que, no contexto atual, se utiliza da produção midiática



proporcionada pela web 2.0. Emerge aqui a idéia foucaultiana de resistência, da criatividade de determinados movimentos que se dão *a partir* da própria estrutura de dominação da visibilidade.

É justamente *a partir* deste dispositivo de sujeição que aprisiona e condiciona ao limite que podemos perceber determinados deslocamentos que reivindicam “formas de cultura, de discurso e de linguagem” (FOUCAULT: 1979, p.268). Em seu texto “*A vida dos homens infames*”, FOUCAULT (2006) nos chama a atenção para relatos caracterizados como “peças de dramaturgia do real” que constituíram episódios de batalha. Em sua pesquisa sobre registros de internamento redigidos no início do século XVIII, o autor buscou “rudimentos para uma lenda dos homens obscuros” a partir dos discursos que estes homens trocaram com o poder. Pela leitura de pedidos de intervenção que a “gente comum” fazia ao monarca, Foucault desvenda como simples “existências verbais” de indivíduos iletrados (“jovens sem obra nenhuma?”), ao serem transcritas pelos mecanismos do poder político, mostram uma espécie de disparate entre as coisas contadas e a maneira de dizê-las.

à linguagem obrigatória e ritual entrelaçavam-se as impaciências, as cóleras, as raivas, as paixões, os rancores, as revoltas. Uma vibração e intensidade selvagens abalam as regras desse discurso afetado e irrompem com suas próprias maneiras de dizer. (FOUCAULT: 2006, p. 218)

Ao chamar a atenção sobre a a solenidade do discurso sobre a banalidade, o autor mostra sua busca por uma energia cuja grandeza era condicionada pela pequenez do relato, referindo-se a uma retórica cuja grandiloquência estava na miudez, na “indignidade”, das coisas às quais se aplicava. Atravessada pelo mecanismo discursivo do poder dominante, a turbulência popular passa a poder ser descrita e transcrita em textos que portam uma “baixeza” impossível de ser acolhida pelas formas letradas de então. A instauração de dispositivos que levam a dizer esta espécie de “infimo infame” irá interferir numa produção literária à qual cabia dizer “o mais indizível - o pior, o mais secreto, o mais intolerável, o descarado” (FOUCAULT: 2006, p.221). Ao afirmar que esta tendência da literatura se insere na economia dos discursos de poder, do grande sistema de coação que obrigou o cotidiano a se por no discurso, Foucault nos aponta a possibilidade da fuga e os escapes que traduzem a inconformação de determinados conteúdos à determinadas formas hegemônicas de expressão – as autografias em vez das biografias. Investe-se, assim, a idéia das relações entre padronização e variação do

padrão em suas máximas e extremas possibilidades, da mesclagem entre arcaísmos e modernidades no que isto tem de “descabido” e transgressor: experiências que aparentemente ainda não têm discurso em *grafia* e que mostram que o máximo de intensidade (hegemônica, midiática) pode ser, ao mesmo tempo, o máximo de impossibilidade (transbordamento, auto escrituras).

Para SIBILIA (2008) as eficazes ferramentas da mídia para desrealizar a vida cotidiana fazem com que o real recorra ao *glamour* de forma irreal, o que, segundo a autora, “contamina” até mesmo a forma tradicional literária. Referindo-se ao autor cubano Juan Pedro Gutiérrez e suas obras que se caracterizam pelo chamado “realismo sujo”, Sibilialia afirma que

Agora, até mesmo os ficcionistas recorrem a esses truques para a construção de si, estilizando-se como personagens inclusive dentro das ficções que eles próprios tecem como autores (...). É preciso admitir que uma vez realizado o gesto que na ocasião inaugural surpreende ou diverte – justamente por sua capacidade de questionar as fronteiras entre realidade e ficção, entre autor e personagem – ao se repetir até o fastio acaba perdendo a eficácia. A reiteração do mesmo recurso, que outrora foi efetivo, deixa de sê-lo ao desaparecer a novidade. Muitas vezes, inclusive, não resta nada. Pois junto com a originalidade escoca também boa parte da potência desse gesto. (SIBILIA: 2008, p.221)

Rememorando Benjamin, estes “truques” podem indicar uma espécie de “culto” (no sentido de “lugar trabalhado”). Hoje, o *íntimo infame* atravessa tanto a forma canônica do relato literário como as *íntimas* narrativas que se engendram em *blogs*, *fotologs*, *vlogs* e mesmo em redes sociais como o *Facebook*. Isto aponta para novas formas de *sintaxe* do “culto” que, em função da web 2.0, não mais se restringem à antiga “grande mídia massiva” e fazem emergir determinadas *autografias*..

3. Autografias: o real heterológico?

JAGUARIBE (2007) relaciona o realismo estético dos *reality shows* televisivos, *blogs*, *fotologs*, gêneros literários e da fotografia à busca pela significação da experiência pessoal. Assinalando que, de fato, nos “territórios do cotidiano, a verdade da ficção enquanto tal perde sua força mobilizadora” (JAGUARIBE: 2007, p.155), a autora aponta que, nos *reality shows*, a produção do enredo do “eu” é banalizada não por sua “infâmia”, mas sim pela falta de arbítrio dos indivíduos quando submetidos aos

processos de produção de sentido característicos da linguagem televisiva. Sumarizados pela temporalidade televisual, os participantes destes programas são “marionetes televisivas” em situação de “emparedamento” pela retórica do direto que caracteriza a edição de imagens. Já nos *blogs* e *fotologs*, apesar de não haver necessariamente uma força criativa do autor, a interatividade permite que, de certa forma, sejam produzidas uma espécie de identificação empática e uma experiência que se compartilha através da arena democrática onde multidões dialogam. No que se refere às biografias e autobiografias, Jaguaribe afirma que

enquanto o século XIX foi prodigioso em biografias e autobiografias de pessoas notáveis, o século XX alargou, consideravelmente, a galeria de personagens passíveis de ingressarem no âmbito do espaço biográfico e diversificou o gênero canônico da autobiografia exemplar numa pluralidade de relatos íntimos, confessionais e revelatórios. (JAGUARIBE: 2008, p.157)

Mais que clamar pelo estatuto tradicional da autoria literária, a autora aponta o que chama de “efeito assinatura” ao longo do século XX. Vinculada ao biográfico, a “autenticidade”, na modernidade tardia, demanda uma vivência que converte a experiência numa estética que pode ser apreensível a partir dos critérios sedimentados pela ficcionalização sem, com isso, resvalar para um didatismo totalitário. Em sua análise das obras de Juan Pedro Gutiérrez e da fotógrafa americana Nan Goldin, Jaguaribe mostra como o trabalho com a experiência autobiográfica, a despeito de suas convergências, suscita *autografias* hetero-lógicas.

Para cada um, esta experiência, o teor dela e as implicações culturais que possibilitam a formação do “eu” são diferentes. Ambos incidem na retratação de culturas fora de uma suposta “normalidade” classe média *mainstram*; investem, fortemente, na vivência de cidades específicas, Havana e Nova York, e fazem uso da *persona* autobiográfica para enfatizar diferentes estéticas do realismo em que o texto e a imagem parecem fruto de uma espontaneidade vivencial pautada, sobretudo, pelas experiências sensoriais do corpo. (JAGUARIBE: 2007: p.159)

A natureza fabricada das múltiplas realidades da contemporaneidade faz com que, no caso de Gutiérrez, a aposta na estética do realismo sujo que o une ao escritor alemão criado nos EUA, Charles Bukowsky, também engendre um certo tipo de relação com o francês Georges Bataille e seja passível de uma analogia com peruano Mario Vargas Llosa. Como Bukowski e seus personagens Hank e Henry Chinasky,



Gutiérrez tem, em Pedro Juan, um *alter ego* ficcional. Da mesma forma que Bukowski nocauteia o “Sr, Ernie Hemingway”, no conto que tem o sugestivo título de *Classe*, Gutiérrez sodomiza Graham Greene (autor de *Nosso homem em Havana*) no livro *Nosso GG em Havana*. Nesta obra do escritor cubano, o (ou um dos) personagem-título, referindo-se a correções que pensa em fazer em seu romance, reflete:

Não queria escrever um romance complexo, psicológico, com rebuscamentos e enredos escabrosos. Seria muito difícil de escrever e de ler. Preferia fazer algo mais simples. A realidade é sempre muito complicada. Por isso é inapreensível. A literatura não passa de uma verdade simplificada, uma semiverdade. Não se pode ser pretensioso. Não se pode aspirar a mais. Na página oitenta do livro, refletiu brevemente sobre o assunto. E corrigiu-o até que a idéia ficou como um corte tangencial no texto. (GUTIÉRREZ: 2008, p.58)

E é justamente na “página oitenta” de *Nosso GG em Havana* que Gutiérrez “reproduz” uma nota escrita pelo escritor protagonista (GG) para uma “futura palestra acadêmica”. Com o título *Elogio à deslealdade*, a nota diz que

A deslealdade é um privilégio do escritor. Meu papel como escritor é me transformar em advogado do diabo das vítimas e dos indivíduos fora dos limites, aqueles que estão à margem do Estado e das instituições, porque eles são maltratados ou podem ser. Meu dever e o sentido do meu compromisso vão ser o grão de areia que trava a mecânica do Estado. Prefiro um inimigo político a um indiferente. A política faz parte do ar que respiramos. O que me interessa nos homens políticos não são suas idéias políticas, mas por que as aplicam. É o “fator humano” que me interessa. (GUTIÉRREZ: 2008, p.80)

Com uma prosa que fere o chamado “bom decoro” e desmonta as idealizações relativas ao bem estar, Gutiérrez legitima seus personagens através de uma construção literária pautada por sua própria experiência vivida. Em BATAILLE (2003), a literatura nasce como processo de “cura”: *História do Olho* é uma obra cheia de “chaves” autobiográficas. A começar pelo título, uma referência à cegueira do pai e à sua própria incapacidade de “olhar” para o vivido a não ser pela escrita, já que, para ele, “sendo inorgânica, a literatura é irresponsável” (2003: p.10). Com um realismo que contrasta com a irrealidade do jogo erótico cru, violento e por vezes escatológico no qual se envolvem um rapaz e duas moças, *História do Olho* se estrutura em uma surpreendente objetividade sobre excessos sexuais, produzindo uma narrativa dialética no que diz respeito à relação entre forma e conteúdo. Em *Travessuras da menina má* (livro

“dedicado a X.”), LLOSA (2006) mescla suas experiências de vida (a pobreza em Paris, o trabalho de tradutor, sua simpatia pela revolução cubana e sua relação com seu país natal) à vertiginosa trajetória da personagem Lily, uma mulher misteriosa que reaparece em sua vida e se arvora em jogos sexuais que vão do sexo oral à escatologia. Em todas essas obras, há alusões explícitas ao falo e ao ânus – talvez uma alegoria ao “penetrar” realidades e, ao mesmo tempo, viver a “contenção” que elas impõem. Talvez, *autografar* pari passu a biografar e ficcionalizar.

Diversamente do retrato fotográfico que petrifica o instante, a escrita é sempre um esforço rememorativo, por mais breve que seja o intervalo entre o pensamento, o evento e a escrita. Sobretudo, a escrita autobiográfica revela que o “eu” é uma interpretação narrativa que rememora, seletivamente, os repertórios que compõem a experiência do viver. (JAGUARIBE: 2007: p.166)

Esta experiência remete ao que AGAMBEN (2008) chama de “impossibilidade do testemunho”: o recalque da existência sem fala e sem forma, sem comunicação e sem sociabilidade, mas que deve ser superada pela acolhida dessa indigência primeva que habita as construções discursivas e políticas – e que só podem permanecer incompletas. Questiona-se, assim quais seriam as possibilidades do “eu” singular transmitir algo coletivo, uma vez que, para Benjamin, é a tradição coletiva que a legitima. Porém, na contemporaneidade de fluxos e mobilidades vertiginosas, o entendimento de “tradição” possa ser atrelado ao de “gesto” – justamente aquele que WOOD (1998), citando Benjamin, aponta como a inclinação para “construir ao invés de herdar” (1998, p.331) as representações; um gesto que, em vez de imitar o mundo produz *sintaxes* sobre este mundo *pré-figurado* – sintaxes estas que podem, sim, reproduzir determinada *semântica* sobre este mundo, mas que também comporta “descabimentos de fala” a partir do *íntimo infame*.

Assim, pode ser na incompletude do testemunho absoluto e na demanda pelo “gesto” que, talvez, as *autografias* se engendrem: uma escrita hetero-lógica do “eu” que está em cada um de *nós*. Diferentemente da autoria-autoritária de um narrador autorizado por uma suposta “excelência”, este *autografar* é uma escritura de si e do(s) outro(s) a partir de um *campo de possibilidades* que, de acordo com Foucault, permite “dizer o indizível” a partir dos *meios* aos quais cada indivíduo tem *acesso*. Algo análogo pode ser percebido na análise de JAGUARIBE (2007) sobre a fotógrafa Nan Goldin, que

explicita sua “prática do retrato” (...) afirmando [que ela é] “sobre tentar sentir o que a outra pessoa está sentindo. Há uma parede de vidro entre as pessoas e eu quero quebrá-la. (...) A necessidade emocional vem primeiro e depois vêm as fotos [que] são sobre criar uma história e gravar uma história”. (JAGUARIBE: 2007, p.171)

A partir desta definição particular de “escrita com a luz” (foto + grafia) instaura-se a indagação sobre a “validade” de *autografias* tanto de “jovens sem nenhuma obra” como de personalidades (re)conhecidas, independentemente dos aspectos formais da biografia ou da autobiografia canônicas. Para AGAMBEN (2008), talvez houvesse, aqui, de uma certa forma, o que ele chama de “fraternidade da abjeção”.

Sugere-se, então, a aplicabilidade da heterologia no estudo da comunicação social em função das possibilidades de reflexão que ela pode proporcionar sobre a depreciação que é atribuída a alguns segmentos da vida social que são vistos como “heterogêneos”, desvinculados da ordem racional e produtiva vigente – apesar de, ratifica-se, estarem inseridos na *mediatização* do mundo e da vida

Para a heterologia, isto que é visto como “heterogêneo” faz parte de uma homogeneidade permeada de tensões e por uma moralidade que privilegia a idéia de “normalidade”. A compreensão acerca do que é heterogêneo envolve também a significação do que é desprovido de utilidade, deixado de lado, desprezado; em suma, o que pode ser considerado “improdutivo” e expurgado pela sociedade.

Partindo de uma concepção orgânica, a heterologia faz uma analogia entre o humano e o social para levar ao entendimento de que, face ao excesso de elementos homogêneos, torna-se necessário o processo de excreção que torna estes mesmos elementos heterogêneos. Tanto no corpo humano como no social, esta “heterogeneização pelo transbordamento” produz o que é tabu (em relação ao corpo físico) e o que é interdito (em relação ao que é dominante no social), fazendo emergir a idéia de desestabilização de uma ordem hegemônica.

Considerado um “pensador do impossível”, Georges Bataille esboça uma noção de heterologia como forma de pensar elementos “estranhos” à homeostase. Em sua acepção econômica, ele aponta, através da noção de “despesa”, que o impulso primordial do humano está nos atos de consumir e não de produzir. “A produção pode ser vista como a fase excretória de um processo de apropriação” (BATAILLE em JORON: 2006), ele afirma. No que toca sua produção literária, sexo, morte, corpo e



excrementos “suspendem o pensamento, o regime das idéias” (MORAES: 2008), conclamando uma investida para além do que é imposto pelo mundo constituído, que exige a expressividade nos limites da homogeneidade requerida pela civilização. Nega-se, com isso, o regime da verossimilhança: a heterologia batailliana, assim como a filosofia de Agamben, nos aponta a impossibilidade das representações homogeneizantes; a existência de algo inapreensível em nossa *grafia* que supera questões utilitárias.

A partir destes pontos de vista de Georges Bataille, abrem-se algumas perspectivas criativas de análise: a possibilidade de enxergar ultrapassagens à apocalíptica lógica do mercado e às estratégias mercantis; a emergência de uma concepção de comunicação que se aproxima do sensorial; a atenção para as *fugas* e *escapes* aos determinismos expressivos e às normas discursivas. Da mesma forma que o erótico em Bataille, o realismo se organiza em torno do excesso para ativar um *saber* sensorio-sentimental. Sua eficácia pedagógica para o estabelecimento de modelos morais a serem seguidos se opõe à análise racional e privilegia o sentimental. Para SODRÉ (1987), as duas grandes características da cultura necessária à coesão da sociedade são sua natureza psicologista promotora do ajustamento pelo consenso e sua circulação acelerada requerida pelo imperativo da comunicação generalizada.

O que foge e escapa do formalismo canônico ou “válido” pode ser entendido, assim, como força para movimentos de transgressões, negociações e circularidades. Pode ser um *a partir de* (do qual fala Foucault) que, por ainda e justamente o estarmos vivenciando, o *grafamos* em vez de *biografá-lo*. Uma operação que, diferentemente da definição de BATAILLE (2003) sobre sua literatura - “escrevo para apagar meu nome” -, pode ser análoga à sua definição de cegueira: “Têm os olhos castrados. Por isso, temem a obscenidade”, ou seja, aquilo que não deve ser “dado à cena”.

4. Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo, 2008.

BATAILLE, Georges. **História do olho**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Coleção Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BUKOWSKI, Charles. **Ao sul de lugar nenhum – Histórias da vida subterrânea**. Porto Alegre: L&PM, 2010.



FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir – História da violência nas prisões**. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

_____, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Ditos & Escritos, vol. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____, Michel. **Estratégia, poder-saber**. Ditos & Escritos, vol. IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GUTIÉRREZ, Juan Pedro. **Nosso GG em Havana**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real – Estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JORON, Philippe. **Heterologia e alteridade ou a comunicação pela margem**. Revista Contemporânea, vol. 4, nº 1, p.11-24, junho de 2006. Disponível em www.contemporanea.poscom.ufba.br (acesso em 19/09/2009)

LLOSA, Mario Vargas, **Travessuras da menina má**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

_____, Jesús e REY, Germán. **Os exercícios do ver**. São Paulo: Senac, 2001.

MORAES, Marcelo Jacques. **Experiência narrativa de Georges Bataille**. XI congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo: USP, 2008. Disponível em www.abralic.org.br (acesso em 08/09/2009).

SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1983.

_____, Muniz. **Televisão e psicanálise**. São Paulo: Ática, 1987.

_____, Muniz. **As estratégias sensíveis – Afeto, mídia e política**. Petrópolis: Vozes, 2006.

WOOD, Paul. **Realismo, Surrealismo: a arte do entre guerra**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.