

As Vidas Imaginadas de Marilyn Monroe: O uso de nomes próprios na literatura contemporânea brasileira como metalinguagem dos meios de comunicação¹

André Corrêa da Silva de ARAUJO²

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

Resumo

A proposição do teórico canadense Marshall McLuhan de que os meios de comunicação tem a possibilidade de se estruturar como linguagem abre caminho para uma análise semiótica de sua constituição. Este artigo parte dessa premissa para compreender de que forma essa possível linguagem dos meios eletrônicos tem a possibilidade de traduzir-se na escrita verbal, seguindo a compreensão de ambientes e contra-ambientes, de forma a atuar como uma metalinguagem dos meios. Para tanto, propõe-se a análise semiótica de textos da literatura brasileira contemporânea que traduzem personagens midiáticas, como Marilyn Monroe, cujo nome próprio funciona como dispositivo tradutório e metalinguístico entre o ambiente audiovisual e a linguagem verbal.

Palavras-chave: mídia; literatura contemporânea; metalinguagem; semiótica; comunicação.

Ao se debruçar sobre os textos da literatura contemporânea, nota-se uma problemática cada vez mais em evidência e que merece ser explorada: sua relação próxima com os meios de comunicação. As novas formas narrativas inauguradas por esses meios, além de sua inserção cada vez mais evidente na cultura em geral, colocam em xeque muitos conceitos da teoria literária e exigem que novas formas teóricas sejam elaboradas para dar conta de tais relações.

Um dos caminhos propostos, e o que será aqui explorado, é a aproximação da teoria literária com os conceitos das Teorias da Comunicação, mais especificamente das interações entre diferentes meios - no caso, entre a escrita literária e as diferentes formas de audiovisualidade dos meios eletrônicos - como proposto pelo teórico canadense Marshall McLuhan.

A partir de sua reflexão a respeito dos ambientes e contra-ambientes, além da colocação de que um meio tem em si uma potencialidade sígnica própria capaz de produzir linguagem, pode-se estabelecer uma relação em que a literatura contemporânea, compreendida como contra-ambiente, funcione como uma metalinguagem crítica dos meios de comunicação. Ou seja, é uma proposta que visa, a partir das traduções efetuadas pela literatura da linguagem midiática, estabelecer uma espécie de semiótica dos meios, calcada no trânsito entre diferentes linguagens e suas possibilidades expressivas.

¹ Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação do XIV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando vinculado ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação da FABICO/ UFRGS

Neste trabalho propõe-se, além de uma revisão teórica das proposições de McLuhan e uma aproximação de suas ideias com um pensamento semiótico, tal como proposto por Regiane Nakagawa (2010, 2013), analisar a utilização dos nomes próprios de figuras fortemente identificadas como midiáticas - especificamente de Marilyn Monroe como é tratada nos textos *Panamérica* (2001), de José Agrippino de Paula e *Inverdades* (2009), de André Sant'anna - como um rastro capaz de apontar essa relação entre diferentes linguagens e de que forma tais textos operariam como uma metalinguagem crítica dos meios de comunicação.

1. Ambientes e contra-ambientes: extensão, tradução e metalinguagem

O teórico canadense Marshall McLuhan compreende as tecnologias como extensões do homem, tal como expresso no título da tradução brasileira do livro *Os meios de comunicação como extensões do homem* (2007). Apesar de nessa tradução dar-se um destaque ao que é comumente chamado de “meios de comunicação”, a definição de McLuhan para meio é larga (assim como também a de comunicação). O autor compreende qualquer tecnologia como um meio, ou uma extensão de alguma faculdade humana para fora de seu corpo. A roda como uma extensão dos pés, a roupa como uma extensão da pele, a escrita como uma extensão dos olhos.

A necessidade de amplificar as capacidades humanas para lidar com vários ambientes dá lugar a essas extensões (...). Essas ampliações de nossas capacidades, espécies de deificações do homem, eu as defino como tecnologias. (2005, p. 90).

É uma dinâmica de tradução entre aquilo que é do homem naquilo que não o é, amplificando ou adaptando uma faculdade de forma a dar conta de uma situação, acontecimento ou ambiente: “podemos traduzir a nós mesmos cada vez mais em outras formas de expressão que nos superam” (2007, p. 77). É importante essa ideia de tradução principalmente a partir do reconhecimento do autor que tais extensões, por serem expressões humanas, são, de alguma forma, linguísticas. “Quer se trate de sapatos ou de bengalas, de zíperes ou de tratores, todas essas formas são linguísticas na estrutura e exteriorizações ou expressões do homem. Têm sua própria sintaxe e gramática, como qualquer forma verbal.” (2005, p. 341).

Ou seja, não há possibilidade de um meio ser apenas um instrumento na visão de McLuhan. As tecnologias estruturam-se como linguagem, estão sempre significando algo, como aponta a pesquisadora Regiane Nakagawa: “Se uma gramática pressupõe o conjunto de regras-padrão que determinam o uso correto de uma língua, então, pode-se pressupor que todo meio carrega 'em si' a potencialidade de constituir linguagem e a capacidade de representar.” (2010, p. P.4). Desta forma, nos parece que um estudo dos meios e suas potencialidades de constituição sógnica se aproximem de uma proposta semiótica que visa compreender os processos de tradução inaugurados pelas diferentes tecnologias.

Tendo isso em vista, não aparece como surpresa a afirmação “o meio é a mensagem” (2007, p. 21). Mas não apenas por esse caráter de linguagem constitutivo da tecnologia, mas também pelo fato de que cada sentido externalizado na forma de um meio altera de forma profunda toda a organização cognitiva, perceptiva e sensível da sociedade na qual foi introduzido. O meio, para McLuhan, transforma de forma radical o homem, seu entorno e suas possibilidades expressivas. E são essas transformações que merecem atenção, não aquilo que um meio veicula como seu “conteúdo”.

o meio é a mensagem. Isso apenas significa que as consequências sociais e pessoais de qualquer meio - ou seja, de qualquer extensão de nós mesmos - constituem o resultado do novo estalão introduzido em nossas vidas por uma tecnologia ou extensão de nós mesmos (2007, p. 21).

As transformações sociais efetivadas pela emergência de um novo meio são objetivas e características desses próprios meios, decorrem de sua linguagem. Ao conjunto dessas transformações - ou da mensagem - de cada meio é o que McLuhan chama de ambientes. “Um meio de comunicação cria um ambiente. Um ambiente é um processo, não um invólucro. É uma ação e atuará sobre os nossos sistemas nervosos e nas nossas vidas sensoriais, modificando-os por inteiro.” (2005, p. 129).

Fica clara, nesse ponto, a relação próxima que McLuhan propõe entre os meios e linguagem. Pois, ao ser introduzido na cultura, um meio cria um conjunto de novas relações inevitáveis com seu entorno, afetando a sociedade como um todo. Ele força um novo ambiente sobre os pré-existentes, alterando-os por sua vez a partir de sua própria gramática, e assim todo o complexo de vivência no qual estamos inseridos. E justamente por estarmos inevitavelmente inseridos nesses diversos ambientes que não notamos a sua presença. É como um peixe que não reconhece a existência da água, para usar uma anedota corrente.

Assim como há muitas tecnologias, existem diversos ambientes no centro dos quais vivemos. Entretanto, a cada nova tecnologia, todos os ambientes se modificam a partir desse novo, são por ele traduzidos. Todo o complexo social se modifica e tal mudança passa ao largo de nossa compreensão. Mas ao ambiente ser modificado a partir de um novo meio de comunicação, os ambientes anteriores se tornam mais claros para a nossa compreensão, já que estamos operando em um regime diferente, como numa lógica de figura/fundo. Nas palavras de McLuhan,

uma das coisas que ocorrem quando um novo veículo entra em cena é que nos tornamos conscientes das características básicas dos veículos mais antigos, de um modo que não víamos quando as coisas estavam acontecendo. (...) Assim, há uma grande vantagem nessa revolução provocada por um novo meio de comunicação, ao revelar algumas das características anteriores da mídia mais antiga, tornando-as mais inteligíveis e mais úteis, dando-nos uma consciência maior do controle que temos sobre ela. (2005, p. 62)

A coexistência dos ambientes e os modos como se traduzem parecem ser os principais vetores para que se possa compreender a atuação e dinâmica dos meios em nossa sociedade. Tal era o propósito de McLuhan: compreender a forma de atuação de um meio na sociedade e na cultura a partir de sua inter-relação. Tal propósito tem uma constituição, de certa forma, semiótica, principalmente se considerarmos os meios a partir de seu caráter linguístico e sua capacidade intrínseca de tradutores. Eles atuam, num primeiro momento, como forma de tradução para nossos sentidos e faculdades. Mas dado o fato de que os ambientes de cada meio estão em constante interação e sofrendo influência uns dos outros, é possível entrever que os meios também atuem como tradutores uns dos outros (2007, p.72).

A relação entre os ambientes se dá num nível de tradução, ou de apropriação do ambiente de um dado meio por outro. Inclusive, McLuhan afirma que “o 'conteúdo' de qualquer meio ou veículo é sempre um outro meio ou veículo” (2007, p. 22). Isso quer dizer que é a partir do que “está dado” que um novo meio opera, reorganizando a partir de suas gramáticas o contínuo ambiental. A mudança é operada sobre outra linguagem, formatando-a em uma diferente. Quando o rádio é apropriado pela TV, torna-se clara a sua gramática mais elementar, pois é ela que está sendo manipulada por outra gramática. Ou seja, é a partir da diferença instaurada por uma nova tecnologia que podemos compreender como as outras funcionam estruturalmente.

A partir de uma nova tecnologia temos uma consciência mais abrangente do modo de funcionamento dos outros meios. Ao adquirir essa compreensão, temos maior controle sobre esse meio, uma possibilidade maior de experimentação. McLuhan afirma isso quando diz que os meios mais antigos assumem novos usos e novos papéis a partir da emergência de novas tecnologias. A dinâmica do ambiente mais recente é se apropriar dos mais antigos. Mas isso não significa que os meios mais antigos não podem se aproveitar de sua própria tradução em um novo meio (que vem junto com uma compreensão melhor de sua própria dinâmica) para expandir suas potencialidades expressivas. É um movimento contrário ao movimento ambiental, de apropriação a partir de uma dada tradução, um contra-ambiente.

Como afirma Nakagwa sobre a dinâmica entre ambientes e contra-ambientes,

todo ambiente apenas se torna perceptível pelo contraponto instituído pelo seu contra-ambiente. Tal compreensão assenta-se na concepção ecológica dos meios, que pressupõe a coexistência e a interação de diferentes meios na cultura. Nessas trocas, observa-se um duplo movimento: primeiro, os meios já existentes são sempre o “conteúdo” do novo, que operacionaliza a tradução daquilo que já existe. Em tal processo, a linguagem ocupa um lugar central, pois a caracterização ambiental dos meios também envolve a produção sócio-cultural vinculada às extensões (...). Como não surge com uma linguagem “pronta” e pre-definida, toda extensão operacionaliza a tradução de formas expressivas já existentes para, então, constituir uma linguagem distintiva. Em segundo lugar, um novo meio não elimina seus antecessores, mas

ressignifica-os, conferindo a eles uma nova função na cultura que, igualmente, resvala na produção signíca. (NAKAGAWA, 2013)

McLuhan designa como contra-ambientes duas formas de utilização dos meios, que efetivamente é apenas uma: a interpenetração dos meios uns nos outros e a arte. Entretanto, nota-se que a arte é justamente a interpenetração de um novo ambiente por sobre um meio mais antigo, a utilização de uma nova linguagem (na qual estamos imersos) por sobre outro suporte, seja ele qual for. “Os artistas de todos os setores são sempre os primeiros a descobrir como capacitar um determinado meio para uso ou como liberar as forças latentes de outro.” (2007, p. 73).

Para McLuhan, o artista tem um papel pragmático na sociedade. Pragmático no sentido de compreender o ambiente e agir em relação a ele, criando “modelos” estéticos que afetam diretamente a percepção, em relação ao “fora” ambiental. A dinâmica estrutural de uma obra artística funciona como uma tecnologia, pois ela também se pauta por uma reorganização perceptiva a partir da linguagem e de sua experimentação. Por isso a palavra contra-ambiente: é também um ambiente, mas que funciona de maneira contrária ao que está dado pela tecnologia.

Explorar os novos ambientes de forma a compreendê-los e deles extrair seu potencial criativo latente (2005, p.119). Tal seria o papel dos contra-ambientes no pensamento de McLuhan. Entretanto, poder-se-ia compreender também o contra-ambiente por uma perspectiva de crítica ambiental. Mas nota-se que é uma espécie de crítica que difere em muito da noção de crítica como comentário, de apontar e julgar a constituição de um objeto. Trata-se de uma crítica estrutural, que constrói o objeto em conjunto dele, garante o desenvolvimento de um movimento contínuo de semiose. O contra-ambiente sempre parte do ambiente, e como ele mantém inevitáveis relações. Ele se apropria daquilo que é ambiental e o transforma. É um processo criativo, participativo e de linguagem. O semiótico Décio Pignatari inclusive nota que a lógica do contra-ambiente é uma lógica de metalinguagem:

A arte é esse contra-irritante, esse antiambiente, pois ela previne e prepara a sensibilidade para as mudanças e os efeitos causados pelos novos meios de comunicação, extraíndo dos próprios meios os meios com que criticá-los e compreendê-los, ou seja, os meios com que criticar e salientar os desmandos provocados pelas novas tecnologias (...). Poderíamos mesmo dizer que, em relação à tecnologia, a arte exerceria uma função de metalinguagem, uma função da consciência crítica. (PIGNATARI, 2004, p.73)

Pode-se entrever, na reflexão até aqui elaborada, a possibilidade de compreender a literatura contemporânea como um contra-ambiente. E seguindo a linha proposta por Pignatari, compreendê-la também como uma metalinguagem desse ambiente midiático, a partir da definição de Barthes (2007) para metalinguagem, como um discurso dobrado por sobre uma linguagem-objeto que não apenas a comenta, mas também contribui para o seu processo de significação e semiose.

2. Imagem-ficção, Afterpop e os nomes próprios

A partir de McLuhan, podemos tentar compreender a literatura contemporânea como uma espécie de metalinguagem dos meios de comunicação e seu ambiente. Entretanto, é necessário encontrar os modos expressivos que apontem para o funcionamento de certos textos como tal metalinguagem. É possível, ao retomarem-se certos conceitos da teoria literária e a história recente da literatura, encontrar traços da presença dos meios e suas tecnologias de diferentes formas. No presente artigo, nos debruçaremos sobre uma forma específica, identificada em textos críticos contemporâneos, que é a utilização de nomes próprios, ou *namedropping*, de figuras fortemente identificadas como “midiáticas” como personagens de textos ficcionais.

David Foster Wallace, escritor norte-americano, publica em 1990 um de seus mais célebres ensaios, *E Unibus Pluram* (1997, p. 21-82). O escritor realiza um longo processo reflexivo, do tipo de rompimento com os antecessores, onde acusa os escritores norte-americanos tipo como “pós-modernos” de não conseguirem estabelecer uma resposta literária convincente ao advento dos meios de comunicação de massa e seus modos de produzir narrativas, apesar de reconhecer seu impacto na sociedade contemporânea, presos em ideias de questionamento do realismo e metaficcionalidade.

Ainda que o processo de apropriação na literatura de uma cultura midiática como parte fundamental da cultura, e por isso mesmo incapaz de ser ignorada por ficcionistas preocupados com o estado de coisas contemporâneos, a mera referencialidade identificada pelo autor nos textos “pós-modernos” não responderia aos aspectos mais profundos de uma cultura cada vez mais televisual. Pois a ideia de povoar a literatura com referências televisivas, ou ainda tratar os assuntos televisivos de forma literária, ainda trataria de uma relação como se a televisão fosse exterior ao fazer literário. A televisão está lá, nós reconhecemos a sua existência e nos utilizamos dela para criticá-la diretamente ou para criticar a sociedade como um todo, sendo a televisão parte fundante de sua constituição. Essa atitude, para Foster Wallace, em determinado momento torna-se restritiva e infrutífera, voltada sobre ela mesma.

Foster Wallace vai argumentar, entretanto, que um novo tipo de atitude surgia entre seus contemporâneos. Se tratar a televisão como um “outro”, exterior ao processo de ficcionalização, não mais daria conta de empreender uma resposta literária a ela, era preciso “entrar” na televisão e de lá imaginar ficções. E é essa atitude que ele chama de Imagem-ficção.

The particular subgenre I have in mind has been called by some editors post-postmodernism and by some critics hyperrealism. Some of the young readers and writers I know call it Image-Fiction. (...) the new Fiction of Image uses the transient received myths of popular culture as a *world* in which to imagine fictions about real, albeit pop-mediated, characters. (1997, p. 50)

A característica principal desse subgênero da Imagem-ficção, é, portanto, reconhecer o ambiente midiático como o ambiente no qual estamos invariavelmente inseridos. A ideia da

televisão enquanto um “mundo”, enquanto um espaço de onde se possa produzir literatura, e não como um espaço de onde se emprestar tais figuras. A televisão não é mais um objeto produtor de narrativas para o autor, mas sim algo que a transcende e é irredutível ao seu aspecto apenas material. É um mundo; o nosso mundo. Nosso ambiente e linguagem.

One thing I have to insist you realize about this new subgenre is that it's distinguishable not just by a certain neo-postmodern technique, but by a genuine socio-artistic agenda. The Fiction of Image is not just use or mention of televisual culture but an actual response to it (1997, p. 51)

Essa agenda sócio-artística é o que está em jogo neste trabalho. A ideia do escritor como um explorador de novos ambientes, como McLuhan ressaltou, subjaz a essa noção de imagem-ficção. Invadir a televisão diretamente. Como fazê-lo? Ficcionalizar a vida de suas figuras, pegar para si as vidas que já estão em nosso cotidiano e a elas dar um tratamento artístico e reflexivo. Pois a televisão não faz mais que isso por seus próprios meios, uma ficcionalização de pessoas reais elas próprias, tornando-as imagens. Mas ao fazê-lo, na literatura, é possível liberar potenciais criativos que são impossíveis de serem explorados na televisão. Dessa forma, a partir de uma perspectiva da diferença, as figuras ficcionalizadas jamais serão as mesmas em nosso ambiente. E como são elas que compõem o ambiente no qual estamos inseridos, esse ambiente não permanece o mesmo, é uma atitude contra-ambiental e crítica através da literatura.

Parece claro, desta forma, que na televisão, tais pessoas são traduzidas como imagens, não são seres humanos de carne e osso dotados de vida individual. Da mesma forma, é preciso traduzir essas imagens (e não os seres-humanos, esses não importam) em um diferente meio, a escrita. A forma como tais figuras aparecem na literatura, portanto, é através de sua caráter distintivo, seu *nome próprio*.

O crítico espanhol Eloy Fernandez Porta, em 2007, lança o livro de ensaios *Afterpop - La literatura de la implosión mediática* (2007). Partindo da colocação de David Foster Wallace a respeito da utilização de figuras midiáticas na ficção como uma forma de relação e crítica da literatura com as mídias, pode-se entrever na obra de Fernandez Porta um desenvolvimento dessa mesma questão, a partir da observação de um estilo literário ao qual o autor chama de *namedropping*. Ou seja, a identificação dessas figuras num meio verbal como a literatura, necessariamente se expressa através de seus nomes.

Entretanto, antes de entrar na questão do *namedropping* propriamente, cabe relacionar a posição teórica ocupada pelo autor para compreender melhor a sua perspectiva. Em *El paisaje mediático es textual* (2007, p.XX), primeiro ensaio do livro, Fernandez Porta advoga por uma compreensão do *mediascape* enquanto texto. A ideia de que a paisagem criada pelos diversos

meios de comunicação é linguística em muito se parece com a proposta McLuhaniana de ambiente. Partindo dessa proposição, o autor ressalta que a literatura, numa atitude reacionária, se relaciona em geral com essa paisagem a partir de um distanciamento desdenhoso, “dejemos a los artistas lo que es visual y a los sociologos lo que se deriva de ello!” (2007, p. 62). Essa é a atitude tradicional, que ainda nos faz olhar de maneira curiosa para textos que proponham um diálogo direto com o ambiente midiático.

Justamente pela existência de tais textos, é que Fernandez Porta identifica uma linha criativa paralela que relaciona diretamente a palavra com as imagens dos meios, inclusive propondo que ambos os modos expressivos partem de uma mesma substância narrativa – e, adicionaríamos, semiótica. O que se produz na literatura visando a paisagem midiática, necessariamente altera tal paisagem em alguma medida, pois ambos são tecidos a partir da linguagem. Por isso pensar na noção de textualidade midiática parece frutífero, quando a compreensão que essa própria textualidade é constitutiva de outros textos e se constrói num processo dialógico e intertextual com todas outras produções simbólicas de linguagem, não apenas o que é próprio das mídias. E a via inversa é semelhante, pois “hablar em textualidad mediática implica superar la concepción puramente literata de la escritura para asumir las otras modalidades de expresión que configuran el estilo de la época” (2007, p. 63).

Entre as diversas modalidades de expressão que poderiam configurar uma relação da literatura com os meios de comunicação de massa apontadas por Fernandez Porta, o *namedropping* é a que será abordada neste trabalho. O *namedropping* é a utilização extensiva de nomes próprios na ficção contemporânea. Aparece como uma questão de referencialidade e de filiação em primeira análise. Numa ideia de crítica tradicional, quando aparece um nome, essa referência está subordinada a um contexto social que se relaciona ao modo como esse nome é usualmente utilizado. Entretanto, Porta chama atenção que se deve deixar de lado a questão da referência quando do uso de tais nomes e focar no modo como ele se relaciona no interior do texto, quais são as relações que ele estabelece, com quem e de que forma isso entra em conflito com o que está estabelecido. O uso do nome próprio sempre gera (ou deveria gerar) um nó de instabilidade no texto. Pois há o referente (a pessoa referenciada) e há a relação textual que ali está exposta. É na diferença, e não na filiação, que a técnica ganha força: “la cuestión no es qué proper names aparezcan sino qué tratamiento artístico reciben; el recuento sólo nos dá unos cuantos referentes reales de los textos, no su orientación, y mucho menos su sentido” (2007, p.11).

Os nomes próprios, portanto, tornam-se esse índice material de relação com o ambiente midiático e sua forma de relação linguística com ele. Toda vez que o nome de uma personalidade aparece ficcionalmente fazendo algo que contradiz toda a sua persona midiática cuidadosamente construída, a entidade linguística contemplada pelo nome jamais é a mesma, o ambiente foi modificado. Como cita Fernandez Porta, “o namedropping trae consigo todo el caos da la cultura de consumo - pero también, y no en menor medida, una inflexión en ella, una selección de filias y fobias, una reformulación del archivo” (2007, p. 76).

Cabe ressaltar aqui o estatuto instável do nome próprio. Porta chama atenção que, para o filósofo francês Gilles Deleuze, o nome próprio possui em si potencial significativo altíssimo, pois é aquilo que não pertence à linguagem (2007, p.76). Ele é uma materialidade linguística, ainda que não seja a ela redutível. Possui em si um índice de referencialidade a uma dada pessoa, por exemplo, mas também refere-se a um processo não-linguístico constituído pelo uso de tal nome. “Lo que no figura en el diccionario, viene a decir Deleuze, introduce una instacia de revulsión en el discurso: hace aparecer la historia como material tangible, y no como abstracción retrospectiva” (2007, p.76), resalta Porta.

Deleuze compreende que “o nome próprio não designa de modo algum uma pessoa ou um sujeito. Ele designa um efeito, um ziguezague, algo que passa ou que se passa entre dois como sob uma diferença de potencial” (1998, p.14). Ou seja, ainda que num texto literário ele tenha um caráter denotativo e referencial, de uma pessoa a quem se refere, a figura do nome próprio indica, ao mesmo tempo, um processo ou um efeito que tal nome expressa.

Como se está tentando compreender de que modo ocorre uma relação entre os meios de comunicação e a literatura a partir do uso de nomes próprios em determinados textos, esse caráter processual e instável dos nomes é determinante. Pois, quando um nome próprio aparece no texto literário, e no caso o nome de personalidades vinculadas ao ambiente midiático, é justamente a sua posição enquanto 'figura da mídia' e os próprios meios que tal nome expressa que importam na análise. O agenciamento midiático que se conjuga no nome próprio é o indicador da relação e o modo como é utilizado é seu caráter de produção de sentido. Como diz Deleuze:

Acontece de um agenciamento existir há muito tempo, antes de receber seu nome próprio que lhe dá uma consistência particular como se ele se destacasse então de um regime mais geral para ganhar uma espécie de autonomia: assim "sadismo", "masoquismo". Por que em determinado momento o nome próprio isola um agenciamento, por que faz dele um regime de signos particular, conforme um componente *transformacional*? (1998, p.138)

Há nessa citação algo de fundamental. Deleuze diz que o nome próprio dá uma consistência particular a um agenciamento que existe independentemente de sua existência. O

nome próprio é o que expressaria, de dentro de um contínuo sógnico, um dado processo ou modo de relações desse contínuo. Pensando em termos do ambiente midiático, os nomes próprios seriam expressões particulares do modo de organização de um regime de signos inaugurado pelas mídias. Cada nome expressa uma face do contínuo sógnico midiático, é a sua expressão material, ainda que não seja a eles redutível. Os nomes próprios são índices do ambiente. Entretanto, ao conjugar esse conjunto de processos em uma forma material, o nome próprio ganha uma autonomia própria. Ele isola esse agenciamento, torna-se ele mesmo um regime de signos particular, independente do ambiente no qual foi forjado; em nosso caso, os meios de comunicação. Por ser independente, é passível de apropriação e manipulação. Seu sentido não é estável, é uma materialidade que possui em si um potencial de auto-diferenciação. Esse processo é o que observamos no uso desses nomes pela literatura. A transformação de um agenciamento específico, originado nas mídias, que ao ser apropriado pela literatura desencadeia um componente transformacional, tal como apontado por Deleuze. A análise do modo como operam esses nomes, em relação ao agenciamento que expressam na 'origem' e no texto literário, pode apontar para o momento “onde o nome próprio atinge sua individualidade mais alta perdendo toda personalidade” (Deleuze, 1998, p.141). Não é mais a pessoa real que está ali, mas um regime de signos que, ao ser transformado no contexto literário, transforma o próprio ambiente no qual foi originado.

3. As Vidas Imaginadas de Marilyn Monroe

Os textos Panamérica (2001), publicado em 1967, de José Agrippino de Paula e Inverdades (2009) de André Sant'anna são peças importantes para a reflexão aqui proposta, justamente pelo fato de sua característica principal ser a ficcionalização, a partir dos nomes próprios de figuras midiáticas. Mais que isso, ambos compartilham um nome em específico que corresponde aos propósitos deste texto: Marilyn Monroe.

Não causa espanto a figura de Marilyn ser emblemática nesse trânsito entre as mídias e a literatura. Talvez um dos mais radicais rompimentos da história da arte, principalmente se focarmos nessa relação, ocorre com as telas de Andy Warhol que tinham como tema o rosto de Marilyn Monroe. A atriz, depois de sua morte, tornou-se então não apenas um grande símbolo de Hollywood, como também uma figura de linguagem que expressa a apropriação dos signos de uma cultura midiática de forma crítica. Marilyn Monroe e Andy Warhol são a própria expressão da pop art. Talvez essa carga simbólica adquirida pela figura de Marilyn Monroe seja responsável por ela aparecer de forma tão enfática como um nome próprio com alto potencial de experimentação intertextual. Marilyn é arte e cultura de massas na mesma medida; estereótipo e

libertação, aceitação e oposição. O agenciamento complexo que tal nome carrega é determinante para compreender os trânsitos e discursos agregados pelos autores aqui analisados.

Um bom exemplo do modo de libertação do nome próprio de seu referencial enquanto 'pessoa real' aparece no conto de André Sant'anna “A mulher mais doidona e inteligente do planeta” (2009, p.19). No conto, Marilyn não morreu de overdose e, agora, em seu aniversário de 75 anos, relembra dos eventos que marcaram sua vida. Sant'anna faz de Marilyn Monroe a maior personalidade do século XX. Ex-presidente dos EUA, teve casos amorosos com Che Guevara e Mikhail Gorbachev, ganhou o prêmio Nobel, o Oscar e negociou a paz no Oriente Médio. Escreveu uma infinidade de livros, dirigiu outros tantos filmes e criou a teoria do “Ultra Socialismo Metafísico”, “que deteve o processo de globalização e acabou com a fome no Terceiro Mundo” (Sant'anna, 2009, p.20). Teve uma vida que realizou todos os potenciais almejados pelo sujeito do século XX. Entretanto, Marilyn, já idosa e cansada, lembra com nostalgia da cena célebre do filme de Billy Wilder, quando ficou sobre uma saída de ar usando um vestido branco. “É um momento esquecido, dos mais insignificantes na vida de Marilyn Monroe” (2009, p. 19), diz Sant'anna.

A operação que André Sant'anna realiza nesse conto é análoga àquela que efetivamente ocorreu com Marilyn Monroe, não como pessoa, mas como linguagem. Sua circulação no interior da cultura popular em muito transcendeu qualquer coisa que a pessoa Marilyn tenha feito ou sequer pensado em fazer. É um dos signos mais potentes do século XX em sua superficialidade e circulação. Sant'anna ironiza isso, num esforço de dar profundidade para a imagem de Marilyn, como se protagonizar um dos mais importantes rompimentos na história da arte e tornar-se um agenciamento de todo um complexo cultural expresso na constante batalha entre alta cultura e cultura de massas não fosse suficiente. Ele humaniza aquilo que já é, há tempos, linguagem. A conclusão do conto expressa a ironia desse esforço de humanização, pois nem a própria Marilyn personagem suporta sua própria profundidade, como se renunciasse a essa narrativa, quase nos moldes de um filme hollywoodiano, e se afirma enquanto linguagem: “Hoje, Marilyn Monroe gostaria apenas de ser um mito sexual, apenas uma loura gostosa, sentindo um ventinho gostoso, lá, pra sempre.” (2009, p.20).

Entretanto, nem por sua própria vontade, Marilyn poderia se congelar naquela clássica imagem do vestido. Especialmente depois da intromissão de José Agrippino de Paula em sua vida simbólica. Ao contrário de Sant'anna, que restitui algo de humanidade ao símbolo do nome próprio, Agrippino joga em Panamérica com todas as possibilidades de linguagem que Marilyn

Monroe carrega em si, tanto de uma referencialidade como de expressão pura de suas potencialidades. Como aponta Evelina Hoisel,

O tratamento que a narrativa de Agrippino confere a MM permite que sua fisionomia mítica seja constantemente desmantelada. Um dos processos que utiliza para tal é jogar com as diversas imagens que descrevem aspectos diferentes da mesma personagem, tornado-a polissêmica (1980, p. 101)

Marilyn aparece em Panaméica, primeiramente, como objeto do desejo do narrador. As descrições feitas por Agrippino das relações sexuais entre o narrador e MM são totalmente explícitas, variando entre um tom mecânico e erótico. As cenas se distribuem por toda a extensão do livro, afirmando o caráter de *sex symbol* que MM recebe da cultura em geral. Entretanto, justamente por serem muito explícitas, tais cenas não dialogam com a ideia de sensualidade proibida e escondida característica da atriz. Tudo ocorre na superfície e à exaustão, quase banalizando o ato sexual que seria a epítome da realização do desejo concentrada enquanto símbolo no nome da atriz.

Há um capítulo inteiro no livro de Agrippino dedicado a uma cena de sexo com MM, (2001, p. 61-67). É interessante citar esse capítulo, pois, além de concentrar em poucas páginas o modo como Agrippino usa a sexualidade MM ao longo do livro, a primeira página foi adaptada por Caetano Veloso e Gilberto Gil em uma canção do disco Doces Bárbaros (1976). A canção, chamada “Eu e ela estávamos encostados na parede”, tem por letra uma transcrição literal do livro de Agrippino, entretanto sem citar que “ela” é Marilyn Monroe. Ou seja, há um trânsito metamidiático complexo entre Marilyn Monroe, Agrippino e os Doces Bárbaros, todos sendo ressignificados à sua própria maneira.

Mas assim como MM aparece como um símbolo sexual na prosa de Agrippino, ela também sofre uma manipulação metalinguística disjuntiva em relação ao modo como é habitualmente compreendida, mais relacionada a uma posição de confronto estético próprio de sua utilização por Andy Warhol, explicitando o seu caráter polissêmico. Agrippino, em diferentes passagens, descreve MM com traços que a desvinculam tanto de um ideal de beleza como estabelecido por Hollywood como também de sua própria figura célebre. Ela aos poucos perde sua referencialidade e começa a se afirmar como linguagem autônoma e independente.

Agrippino age diretamente na figura de MM, primeiramente, ao descrevê-la com traços que não condizem com sua aparência física que habita o nosso imaginário cultural. Na página 34, a descreve com braços de halterofilista. Na página 53, como ficando cada vez mais gorda e desagradável de olhar para o narrador. Na página 75, ela protagoniza uma cena de escatologia. Na página 82, seu corpo é tomado de espinhas. Cabe ressaltar que, pelas próprias características oníricas do livro, tais transformações operadas no corpo de Marilyn não têm explicação e, assim

como aparecem, logo são esquecidas. É um procedimento metalinguístico de enriquecimento das diferentes faces que Marilyn pode assumir, dado o poder fabulador da linguagem.

Tais transformações vão se somando até um ponto onde Marilyn torna-se um verdadeiro monstro, o monstro da fertilidade. O narrador descobre que Marilyn está grávida de um filho seu, e, logo após a descoberta, começa a desenvolver em alta velocidade sua gestação. Quando está prestes a dar a luz - em um período de tempo indeterminado, mas que ocorre no interior de uma mesma cena, interpretando-se como minutos talvez - Marilyn torna-se uma furiosa e cruel deusa da fertilidade.

Marilyn Monroe agachou sobre os joelhos, abriu as pernas e lançou um horrível lamento, e de sua vagina vermelha escapou em grandes hordas o exército de fetos. A multidão minúscula de fetos abandonou o útero de Marilyn Monroe armada de lanças e espadas. Os fetos rosados de dez centímetros de altura corriam uns sobre os outros nos cantos das lojas e entravam nos bueiros da avenida (2001, p.217).

Esse procedimento de transformação dessas figuras de Hollywood em monstros se repete ao longo do livro. Não apenas Marilyn torna-se um monstro, mas também seu marido Joe di Maggio, o produtor cinematográfico Carlo Ponti, as atrizes Sophia Loren e Elizabeth Taylor, e até mesmo a Estátua da Liberdade, que acaba por destruir a ilha de Manhattan no clímax do livro. A ideia de que há um monstro em potencial em todo nome próprio, monstro esse que é enclausurado pelos esquemas industriais das mídias, mas também pelas limitações da própria linguagem, aparecem aqui como a liberação máxima de um potencial. É a transformação última da figura de símbolo sexual de Marilyn Monroe em sua máxima potência, como uma deusa monstruosa da fertilidade e seu exército de fetos.

Mesmo no espaço diegético da narrativa, Marilyn Monroe torna-se uma figura instável e perigosa, tal como a linguagem que a constitui. É imprevisível e indecível qual será o seu próximo passo. Os próprios personagens reconhecem que um signo com tamanho potencial de transformação torna-se perigoso para estabelecer uma espécie de ordem narrativa. Tanto que, em determinado momento do livro, os personagens da Disney se unem para fazer um pedido ao Eu narrador:

Eu percebi que os animais coloridos de Walt Disney pretendiam a morte de Marilyn Monroe. Eu via o silêncio de Donald com seus enormes olhos, o cachorro Pluto, Tio Patinhas de cartola e bengala e o ratinho Mickey. Os animais coloridos imóveis olhavam para mim como se estivessem esperando que eu cumprisse o compromisso de matar Marilyn Monroe. (2001, p. 155-156)

É preciso matar Marilyn Monroe, pois seus impulsos não mais cabem no padrão que dela foi instituído. O agenciamento que é conjugado em seu nome se instabilizou, tornou-se fonte das mais variadas formas de linguagem e é agora imprevisível. Os personagens da Disney, aqueles que se mantêm iguais desde sua criação, reconhecem o potencial perigoso da transformação de Marilyn e ordenam sua morte, como era de se esperar. Entretanto, a morte de Marilyn não

ocorrerá nesse momento, mas em algumas páginas mais adiante e talvez por outro motivo, tão curioso quanto o primeiro. Pois, se para os personagens da Disney ela tornou-se instável demais para o sistema cultural midiático, sua morte efetiva-se em nome também de uma pureza cultural, mas quando entra em contato com a cultura brasileira.

Di Maggio ligou a televisão e apareceu um grupo folclórico brasileiro representando uma macumba. Os negros dançavam e pulavam ao som dos tambores, e uma negra gorda de charuto na boca degolou um frango numa panela e depois enfiou a panela cheia de sangue na cabeça de uma das negras que dançavam. A numerosa família soltou gargalhadas e se agitou nos divãs apontando a televisão. Marilyn Monroe procurava falar com a família gentilmente e explicar que era um ritual primitivo, mas a sua voz era abafada pelas piadas e pelos risos. (...) Naquele instante o atleta Di Maggio levantou-se e apontou o revólver furioso para todos nós. Ele apontou o revólver para Marilyn Monroe e sem ele perceber eu introduzi a mão na gaveta para me armar de outro revólver. DiMaggio percebeu o meu movimento, gritou irado e fechou a gaveta prendendo minha mão. Eu soltei um gemido e Di Maggio puxou Marilyn Monroe atemorizada e repetiu irritado: 'Você quer ver!... Quer ver!...' e encostou o cano do revólver no olho de Marilyn Monroe e atirou. (2001, p. 165-166)

A morte Marilyn ocorre no momento preciso do choque entre o sistema cultural norte-americano com o brasileiro. Pode-se depreender disso que fundir as culturas já era demais. É a morte em nome da pureza dos signos, uma tentativa de frear o potencial das linguagens de se mesclarem em nome de uma nova produção signíca. A pureza da cultura brasileira e a pureza do signo hollywoodiano se afirmam a partir da morte da linguagem. Império das distinções.

Isso torna mais notável o fato de que apenas duas páginas após sua morte, Marilyn apareça no livro como se nada tivesse acontecido. Agrippino dramatiza a persistência do nome próprio a partir de uma metalinguagem, movimento contínuo e ininterrupto de intervenção nos agenciamentos nele conjugados. Marilyn ainda irá morrer mais uma vez, cometendo suicídio, mas sua presença persiste. Não importa se esteja no cinema, na televisão ou na literatura, a semiose persiste criando novas significações a partir de relações intertextuais ou de intervenção, e não há nada que possa impedi-lo.

4. Considerações finais

A partir dessa utilização do nome próprio de Marilyn Monroe pode-se entrever essa relação metalinguística existente entre a tradução do ambiente midiático na literatura. Pois, além do processo de intervenção sobre o regime de signos conjugado nesse nome, como forma de liberar um processo de significação próprio ao movimento da linguagem em semiose, os textos atestam, metalinguisticamente, justamente essa tendência de trânsito, apropriação e experimentação com o ambiente.

Assim, nota-se que o uso dos nomes próprios na literatura é indissociável de um aspecto intertextual e metalinguístico. A função referencial inerente ao nome próprio aponta sempre para outros textos constituídos, sejam eles literários ou midiáticos. A construção de uma literatura de

nomes próprios cria uma teia intertextual que é o pressuposto para que haja um uso diferenciado desses nomes e uma intervenção no ambiente. Entretanto, deve-se notar que tal uso é sempre relacionado ao índice apontado pelo nome, pois ele carrega em si, como diz Deleuze, um regime de signos particular. O modo de fazer esse regime de signo variar, de se auto-diferenciar é um procedimento linguístico de metalinguagem, pois é a partir da linguagem-objeto midiática, expressa no nome próprio, que o discurso literário se dobra, efetuando uma espécie de discurso paralelo que desenvolve a potência do nome próprio em um espaço de significação diferenciado, ainda que seguindo o seu regime de signos.

Por isso a compreensão de que uma literatura que se baseia na utilização de nomes próprios de personalidades midiáticas como personagens de ficção pode ser tomada como um contra-ambiente crítico e metalinguístico. Não é apenas um discurso que fala de algo, mas sim que faz esse algo variar e liberar seus potenciais de significação, transformando o próprio estatuto do nome e de seu ambiente de origem.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

FERNÁNDEZ PORTA, Eloy. **Afterpop. La literatura de la implosión mediática**. Córdoba: Berenice, 2007.

HOISEL, Evelina. **SUPERCAOS – Os estilhaços da cultura em “PanAmérica” e “Nações Unidas”**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2007.

McLUHAN, Stephanie (Org.). **McLuhan por McLuhan**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

NAKAGAWA, Regiane Miranda de Oliveira. **A retórica da comunicação entendida como metalinguagem**. In: Anais do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Caxias do Sul: Intercom, 2010.

NAKAGAWA, Regiane Miranda de Oliveira. **Os ambientes e os contra-ambientes: uma possível epistemologia dos meios**. In: Anais do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Manaus: Intercom, 2013.

PAULA, José Agrippino de. **PanAmérica**. Rio de Janeiro: Papagaio, 2001.

PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

SANT'ANNA, André. **Inverdades**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

WALLACE, David Foster. **"E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction."** In: *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*. p. 21-82. New York: Little, Brown and Company, 1997.