

## O sujeito na mídia: escritas de si literárias e filmicas

Julia Scamparini\*

### RESUMO:

---

Romances e documentários contemporâneos vêm promovendo jogos de subjetividade e reflexões conceituais estimulados pela duplicação do autor e de fatos de sua vida em um trabalho artístico. No romance *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias, e no documentário *Histórias que contamos* (2012), de Sarah Polley, novas formas de trabalho com a palavra e a imagem e com as noções de ficção e realidade apontam para um fenômeno que atravessa fronteiras de materialidade e nação, dentre outras.

**Palavras-chave:** Autoficção. Ficção e realidade. Palavra e imagem. Ricardo Lísias. Sarah Polley.

A leitura de um romance autoficcional foi, para mim, uma experiência desconcertante. Não sou leitora de autobiografias, mas sou de romances e contos, e nunca havia me deparado com uma prosa autointitulada ou considerada pela crítica como “autoficcional”. Acredito que meu impacto tenha se dado inicialmente por compartilhar de partes da história contada no romance *O céu dos suicidas* (2012), de Ricardo Lísias, meu contemporâneo no curso de Letras da Unicamp.

O segundo romance autoficcional, *Divórcio* (2013), também de Ricardo Lísias, foi igualmente impactante. Mas, desta vez, não porque eu compartilhava dos fatos narrados; muito pelo contrário, pois até hoje não sei se o romance de fato se baseia em coisas acontecidas ou se o que dá esta impressão são outros elementos importantes, como o nome do narrador-protagonista, que é Ricardo Lísias; o estilo linguístico “confessional”, que se aproxima ao de um diário; as referências a acontecimentos recentes, amplamente divulgados na mídia; o uso da fotografia, que apresenta a imagem do autor quando criança; e, finalmente, o metadiscorso, pois a escrita do romance é um dos temas principais do livro. Muitas são as perguntas que me faço, desde então, como leitora, dentre as quais vale a pena citar as seguintes:

- Porque este autor usa nomes de pessoas reais e não as protege criando novos nomes para seus personagens?
- O que ele deseja com este romance ao dar-lhe características de um diário pessoal?
- Como ele nos dá a impressão de estarmos lendo relatos íntimos que parecem verdadeiros, se estamos no âmbito da ficção?

mesmo processo tem acontecido em filmes como *Histórias que contamos* (2012).

É uma forte tendência do documentarismo atual contar histórias familiares ou pessoais de seus autores – aqui, entendido como autor, o diretor de um filme, aquele que imprime a marca estética na obra – desde meados do ano 2000<sup>1</sup>. Assim como na literatura, a presença do autor na obra tornou-se uma constante e alguns trabalhos cinematográficos assim caracterizados motivam perguntas análogas às que acabo de listar a respeito dos romances de Lísias:

- Porque Sarah Polley, a diretora de *Histórias que contamos*, expõe seus próprios familiares e não cria personagens a partir desta história de um segredo de família?
- O que ela está operando através deste documentário ao dar-lhe características de ficção?

A autoficção como gênero narrativo nasce em 1977, na França, quando Serge Doubrovsky batiza seu romance *Fils*, uma mistura de ficção e biografia, de autoficção. Gênero já consolidado em terras francesas, aqui ganha atenção e destaque a partir do final

dos anos 1980, quando escritores do calibre de Silviano Santiago adjetivam suas obras como autoficcionais, e pesquisadores da área de literatura dedicam-se ao fenômeno. No cinema, filmes como *Um passaporte Húngaro* (2001), de Sandra Kogut, e *33* (2002), de Kiko Goifman, são considerados precursores da tendência. Alguns críticos defendem que o fenômeno se explica pela adoção de um modelo de sucesso mercadológico garantido; já os autores nele incluídos têm sérias queixas contra o conceito, refutando-o por considerarem-no limitado demais.

Num caminho oposto, nossa proposta é a de observar as potencialidades de tais trabalhos, relacionando-os com esta época em que emergem e se consolidam como forma, pois, ainda que no cinema e na literatura sempre tenha havido obras que mesclam fatos conhecidos da vida do escritor à invenção, o *boom* das escritas de si no Brasil é contemporâneo à emergência do “eu” e à difusão da mídia digital, o que confere características inéditas à prática.

O que ocorre na passagem de um século para outro é uma “fenda aberta” em que a democratização dos canais midiáticos abre possibilidades de atuação, de troca, de invenção dos indivíduos. Assim, todos somos protagonistas e produtores de conteúdos, e queremos, muitos de nós, ser lidos. É junto com essa possibilidade de comunicação total que acontece o “show do eu”, expressão de Paula Sibília (2008) em sua obra sobre a intimidade como espetáculo. Logo na introdução, a teórica cita a escolha da personalidade do ano de 2006 pela revista *Time*. Segundo o periódico, que aponta anualmente as pessoas que mais afetaram o noticiário e as vidas, incorporando o que foi importante no ano, foi *voce*. Não apenas *voce*, mas também *eu* e todos *nós*.

Esta fenda aberta em que os “eus” se instalam acaba por se caracterizar pelas escritas de si, pela exposição da intimidade, pelo que se critica como prática de um “umbiguismo” exacerbado. Não somente se divulga a opinião de todos sobre tudo, mas também se expõe o que normalmente ficaria restrito ao universo particular. A intimidade materialmente realizada, isto é, documentada pela escrita verbal e pela imagem, fotográfica e em movimento, precisa ser consumida.

Causa de grande controvérsia no meio literário, o termo *autoficção* tem se tornado cada vez mais pejorativo, sendo motivo de escárnio para o romancista estudado neste trabalho. No âmbito dos estudos de cinema, foi pouquíssimo aplicado, tendo sido motivo de interesse para comentários breves de Jean-Claude Bernardet, em seu *blog* <<http://jcbarnardet.blog.uol.com.br/>>. Documentários do gênero são classificados por outros estudiosos como subjetivos ou autobiográficos. A rejeição ao termo provém, dentre outros motivos, do paralelo que se estabelece quase imediatamente entre estas obras e produtos culturais tais como os *reality shows*, fundados na exposição da intimidade. A nosso ver, contudo, obras que contam com a presença do autor, cunhadas ou não de autoficção<sup>2</sup>, merecem destaque porque, além das muitas dimensões que costumam alcançar – algumas das quais abordaremos neste trabalho – estabelecem um novo espaço discursivo para o receptor: acostumados a aderir ao contrato de leitura que o discurso pressupõe, o estranhamento da mescla de gêneros é inevitável.

O cerne das escritas de si contemporâneas está justamente nesta quebra do pacto com o leitor (LEJEUNE, 2008), no deslocamento da ordem do discurso que se lê, ou que se vê. A ordem do discurso romanesco imprime, dentre outros atributos, a expectativa do ficcional, e a ordem do discurso documentário, por sua vez, é a de um real em sentido naturalista, pois como espectadores, esperamos que algo do mundo nos seja mostrado tal como é, sem interferência de elementos ficcionalizantes. Uma vez que, em ambos os casos, o pacto é quebrado, podemos ver o fenômeno como uma desordem do discurso: no caso do romance *Divórcio*, porque há um direcionamento ao documental; no caso do documentário *Histórias que contamos*, porque há a busca pelo ficcional.

Ao lado deste deslocamento em relação à tradição da forma, a duplicação do nome e da imagem de um suposto “eu” integrado – o autor de um romance ou de um documentário – encontra mais liberdade para a costura das memórias, que passa pela escrita e pelo corpo, pela palavra e pela imagem, e pela intimidade traduzida em universalidade. As artes narrativas sempre incorporaram o discurso sobre a intimidade, tanto da alma quanto do corpo; a diferença ao se atribuir esse discurso às escritas de si contemporâneas é que seu “dono” vincula-se a alguém real que não somente se transfigura na obra de arte e traz à tona a tríade polifônica indivíduo/autor/narrador, mas também dá potência à problemática do sujeito ao colocar-se *na mídia, dentro* do dispositivo.

## Do sujeito à mídia

*Eu gostaria de dizer, antes de mais nada, qual foi o objetivo do meu trabalho nos últimos vinte anos. Não foi analisar o fenômeno do poder nem elaborar os fundamentos de tal análise. Meu objetivo, ao contrário, foi criar uma história dos diferentes modos pelos quais, em nossa cultura, os seres humanos tornam-se sujeitos (FOUCAULT, 1995, p. 231).*

Em *O que é um autor?*, Michel Foucault demonstra que o conceito de autoria não corresponde à referência de um indivíduo criativo, portador de ideias e opiniões, que escreveu determinado livro, mas sim a uma *função* que, para ser preenchida, exige que certas premissas sejam respondidas. Trata-se de uma operação que desloca o nome do escritor para uma esfera em que ele não mais designa a pessoa real, mas torna-se praticamente um título que reúne uma obra caracterizada por uma gama de qualidades, como estilo e coerência conceitual, e é reconhecidamente pertencente a tal autor. Este processo se dá a partir do momento em que o discurso literário se torna parte do sistema de propriedade que caracteriza nossa sociedade, tal como é também o fílmico: na medida em que os textos se transformaram de *ato* em *produto*, passaram a ter proprietários, de forma que, hoje, “o anonimato literário não nos é suportável” (FOUCAULT, 2006, p. 276). Entre a autoria e o indivíduo designados por um mesmo nome próprio, não há, portanto, uma entidade una a qual se possa referenciar – uma premissa para os estudiosos de literatura. Não obstante, a recepção de uma obra autoficcional nos leva, inicialmente, como leitores, e a despeito de toda uma teoria da literatura, a unir duas ou mais posições subjetivas – autor/indivíduo/personagem –, e essa aparente simultaneidade de posições desdobra-se em novas formas de vivenciar o atrito entre real e ficcional.

O real a que as obras aqui tratadas se vinculam não é aquele oposto ao que tacitamente consideramos ficcional (eventos criados, imaginados), mas pode ser tomado de duas formas: primeiramente, como um real traumático, possivelmente extraído das vivências pessoais do escritor como gatilho para a arte literária ou cinematográfica, ou seja, um real que “não deve ser confundido com a ‘realidade’ tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista, [mas que] deve ser compreendido pela chave do *trauma*, de um evento que justamente resiste à interpretação” (SELIGMANN-SILVA, 2013, p. 373). Por outro lado, o real autoficcional pode ser tomado como um real provocador, vinculado à figura do autor e escolhido como forma para problematizar essa época em que a tecnologia embaralha os espaços imaginários, reais, virtuais, ficcionais em que vivemos.

Ao examinar as problemáticas que o gênero por si só apresenta, os enunciados e a configuração geral das obras literária e fílmica aqui estudadas relacionam novos entendimentos acerca do sujeito contemporâneo e da memória, sendo que essa relação sujeito- memória se desdobra em reflexões que envolvem a mídia e o dispositivo.

Foucault (2008) entende por discurso uma dispersão regida por objetos, conceitos, estratégias e modalidades enunciativas, elementos que, reunidos por suas (ir)regularidades, delineiam formações discursivas. Por *modalidades enunciativas*, Foucault entende o lugar, o status e os papéis que poderá assumir o sujeito que se servirá de um determinado discurso por compartilhar da ideologia a que ele se vincula. O sujeito aqui é tomado, portanto, como “assujeitado”, servo discursivo de suas filiações ideológicas e reificado pela dinâmica social e suas instituições, que se fundam pelos sistemas de dominação que colocam em prática, em determinada época.

Mas a noção de *dispositivo*, também foucaultiana, demonstra que o discurso é, na verdade, um dos modos através dos quais esses sistemas de dominação são colocados em vigor pelas instituições de poder e de governo. Conforme explica sinteticamente Courtine, “o discurso deve ser compreendido a partir daquilo que Foucault chama de dispositivo, isto é, um conjunto heterogêneo de instituições e de leis, de coisas e de ideias, de atos e de práticas, de falas e de textos, de dito e não dito” (2010, p. 29).

As relações de poder e o governo dos outros são traços comuns da vida em comunidade, mas são noções naturalizadas comumente negativas e pertencentes a regimes de governos autoritários ou totalitários. Nesse sentido, entendemos os sujeitos como peças do móvel manipulado pelas redes de dominação institucionais, responsáveis pelos ditos e não ditos sob os quais inevitavelmente organizamos nossa existência no mundo. Paradoxalmente, uma vez vivendo em regimes democráticos, compreendemo-nos como sujeitos livres.

Foucault argumenta que o que se deu no poder democrático moderno foi a adoção de um sistema de dominação por meio de mecanismos de *sujeição* – e não de *exploração* ou *dominação*, como em séculos anteriores. Assim, no interior mesmo da estrutura política que conhecemos como Estado, há uma astuciosa combinação de técnicas de individualização e de procedimentos de totalização baseados no “poder pastoral” (FOUCAULT, 1995, p. 236-239), nascido com o cristianismo, mas que

ampliou-se subitamente por todo o corpo social: encontrou apoio numa multiplicidade de instituições. E, em vez de um poder pastoral e de um poder político mais ou menos ligados um ao outro, mais ou menos rivais, ha[via] uma ‘tática’ individualizante que caracteriza[va] uma série de poderes: da família, da medicina, da psiquiatria, da educação e dos empregados (p. 238).

Diz-se individualizante porque, neste tipo de mecanismo de poder, inclui-se o elemento *liberdade*, que garante aos sujeitos “um campo de possibilidades onde diversas condutas, diversas reações e diversos modos de comportamento podem acontecer” (FOUCAULT, 1995, p. 244) – o que é totalmente oposto a um regime de escravidão, por exemplo. Ou seja, o paradoxo é lícito, pois fazemos parte de uma época em que somos livres dentro de um mecanismo de poder que nos assujeita.

Toda essa breve digressão pelos conceitos de *discurso*, *dispositivo* e *poder* é necessária para que possamos conhecer, através das práticas discursivas e institucionais, os mecanismos de sujeição em voga e, através deles, encontrar espaços de individualização por meio de práticas de liberdade. Seria como reconhecer o oponente para, na impossibilidade de vencê-lo, viver junto a ele da melhor forma possível. É um tipo de atitude que, à primeira vista, pode parecer de resignação, mas que na verdade é o que leva, através de práticas individuais de liberdade, a um possível processo de liberação (FOUCAULT, 2012b).

O termo *sujeito* reúne, portanto, formas de assujeitamento bem como de singularização: mais do que uma modalidade enunciativa que inconscientemente se apropria

de discursos, é também o posicionamento possível para o cuidado de si, para a inserção nas frestas abertas dos espaços discursivos disponíveis na contemporaneidade.

Tais *espaços discursivos* multiplicaram-se de forma incomparável na História. Os discursos, ou os enunciados, “forma indefinidamente repetível e que pode dar lugar às enunciações mais dispersas” (FOUCAULT, 2008), desdobram-se em uma variedade de materialidades, as quais devem ser tomadas a partir de suas especificidades, de modo a não nos voltarmos a elas ingenuamente. Assim, se pensamos nas especificidades das artes aqui estudadas, a literatura, como dispositivo, tradicionalmente envolve, além do discurso literário, o livro de papel, a autoria, o sistema editorial e de bibliotecas, a crítica, a academia, uma rede de conceitos, como o de “literariedade”, e, hoje, o suporte digital e novos formatos, como o hipertexto, entre tantos outros ditos e não ditos. Analogamente, o cinema como dispositivo envolve o discurso cinematográfico, a película, a autoria coletiva – simbolizada e institucionalizada pela figura do diretor –, as leis de incentivo, os festivais, a crítica, uma rede teórica própria e a tecnologia digital.

Ao pensar em poder, encaminhamo-nos geralmente à observação dos sistemas de dominação, e muito raramente às mídias, entendidas aqui, inicialmente, como *objetos* que fazem parte de uma rede discursiva. A poesia tornou-se algo a ser lido com a invenção da imprensa: tradicionalmente, poemas eram performados e, portanto, vistos e ouvidos; o filme era acessível apenas em salas de cinema até a televisão ser inventada, mudando nossos hábitos como espectadores; e quando a câmera Portapak foi disponibilizada, a possibilidade de o sujeito atuar como produtor de imagens em movimento fez emergir a videoarte. As mídias livro, TV e câmera evidentemente exercem um poder de outra natureza, que não passa necessariamente pelo conteúdo dos discursos, mas sim pela forma, o que nos direciona a novas experiências perceptivas e discursivas, como leitores e escritores de linguagens.

O conceito de *mídia* (meio, mediação) tomado pela Teoria da Mídia aproxima-se ao de dispositivo, e não somente porque fazemos uma ligação quase que natural entre mídia massiva e poder. Por *mídia* entende-se tanto *meio de comunicação de massa* como *suporte*, sentidos comuns ao brasileiro, como *meio*, *mediação* ou *rede* (num sentido semelhante ao de dispositivo), acepções permitidas pelo alemão, língua do país em que teve início o *media turn*, a partir dos anos 1980 (MÜLLER, 2012). Desta forma, tanto a literatura (dispositivo) como o livro (suporte) são mídias, e tanto o cinema como um filme também o são. Para entender a importância de se tomar as relações entre a arte e as mídias, podemos rememorar o célebre texto de Walter Benjamin<sup>3</sup> que relaciona a reprodutibilidade técnica a novas formas de percepção da arte, e mesmo de nosso conceito de realidade, que desde então passa pelas imagens técnicas. Por isso, segundo Müller:

Literatura e cinema devem ser entendidos como mídias que se inter-relacionam de modos diversos, dentro de um universo midiático bastante amplo, que inclui mídias diversas, como a tradição oral, a canção popular, o rádio, a imprensa escrita, a televisão, as artes visuais, a internet, o videogame, etc. O estudo dessas interrelações configura o campo da intermedialidade (2012, p. 169).

Teóricos da mídia chamam a atenção para o poder que a mídia por si só exerce sobre seus usuários, tal como a tipografia e a era da informação que com ela nasce, ou mesmo uma máquina fotográfica e sua tecnologia, que de antemão define cores, luz, padrões visuais que determinam um novo mundo, desenhado pelas imagens técnicas (FLUSSER, 2002). Para Machado (2005), a mídia digital produz novos sujeitos, fragmentados da mesma forma que a imagem é hoje fragmentada em *pixels*. No histórico que faz em seu estudo intitulado *O sujeito na tela*, Machado examina como, a partir do cinema narrativo, outros sujeitos “entram” na tela, como aquele que nos “mostra” as histórias no cinema, ao mesmo tempo ignorado e

assumido por todos os espectadores de filmes “transparentes” (XAVIER, 2005). Da película para a tecnologia analógica e, hoje, com a tecnologia digital, o audiovisual vai muito além do cinema, impondo novas formas de perceber e lidar com a imagem, estática ou em movimento, com a mente e o corpo – ainda que estejam tão naturalizadas em nossas vidas ao ponto de não notarmos sua onipresença: quando assumimos a identidade de um personagem de *videogame*, a relação sujeito-na-mídia fica evidente; porém, ao digitarmos um texto, também estamos lidando com a imagem técnica, o que demonstra uma grande mudança em nossa forma de convívio com o que vemos.

Esta entrada do sujeito na imagem através das possibilidades digitais comporta, portanto, uma ruptura importante em nossas práticas de escrita, de leitura, e mesmo de estar no mundo. Essas rupturas impõem que analisemos as formas como os sujeitos estão atuando neste universo, e nos tornemos conscientes de que todo material verbal e discursivo passa pela imagem e pela rede (dispositivo, mídia). Atualmente, este é um passo necessário seja para examinar as malhas do discurso literário, seja para nelas encontrar espaços de singularização.

Um encontro com a singularidade pode se dar, para o teórico do cinema Comolli (2008), no antes e depois de uma entrevista concedida, no registro de um *backstage*, numa fala acidentalmente gravada entre documentarista e documentado. Da forma como coloca, o documentário tal como o concebemos tradicionalmente em nada acessaria o real, ou a realidade dos sujeitos retratados, pois somente nas fendas abertas entre a encenação é que se pode ter acesso ao autêntico, ao verdadeiro e ao subjetivo. Este exemplo é emblemático porque aponta para lugares do sujeito dentro das possibilidades da mídia e dos discursos a ela vinculados e por ela tomados, assim como as obras analisadas buscam fazer, como veremos.

Finalmente, o que chamamos “discurso do íntimo”, temática colocada em pauta pelas obras analisadas, liga-se a discussões sobre o par *público x privado* nascidas na filosofia e desdobradas por intelectuais de diversos campos de saber. Se, ao invés de na filosofia, procedêssemos a uma análise arqueológica, veríamos que determinadas épocas lidaram com a intimidade de forma variada: os antigos, por exemplo, não tinham o conceito de privado que temos hoje, o que se desdobra no desconhecimento do que entendemos por íntimo, levando a cabo até mesmo a ideia de um discurso sobre a intimidade. Ao mesmo tempo, as práticas de cuidado de si eram mais comuns, seja como exame de consciência, escrita de si, correspondência, ou meditação.

Apesar da mescla hoje inegável entre privado e público, ainda causa estranhamento enquadrar o íntimo em determinadas regras de formação discursiva, uma vez que há pouco tempo abordar a intimidade nos levava (e ainda leva) ao terreno do não-dito, da reserva que compartilhamos apenas com nossos botões. Arfuch (2010) defende que mais produtivo do que a crítica e o lamento que busca o retorno a uma divisão mais categórica entre lugares canônicos de privado e público é aceitar a ambiguidade atual e, a partir dela, empreender “uma reflexão mais atenta sobre a atualidade, sobre os modos cambiantes de expressão, manifestação e construção de sentidos” (p. 96).

Assim, se hoje podemos falar em representações discursivas da intimidade, é porque o falar de si e do que entendemos como assunto privado tem se estabelecido como formação discursiva, fato marcante não somente nos novos espaços criados pelos canais midiáticos mais democráticos, como também na literatura e no cinema. Nesse sentido, fazer uso de um discurso sobre si através da narrativização de eventos biográficos ou familiares distancia-se do privado de uma forma contundente, a ponto de transformar um discurso considerado terapêutico ou umbiguista pela crítica em ato discursivo, ato político sobre a subjetividade contemporânea.

## Uma nova (des)ordem para as escritas de si

*Divórcio* conta a história de uma separação traumática após quatro meses de casamento, rompimento que se torna inevitável depois que Ricardo Lísias, o narrador, lê o diário da esposa e vem a saber de sua rotina como jornalista e de uma traição com uma de suas “fontes”. *Divórcio* também é uma narrativa sobre o processo de escrita do romance homônimo, que reconstrói o processo de recuperação emocional do autor-personagem costurado a lembranças pessoais e familiares que o marcaram, vinculadas à própria história ou mesmo à História do Brasil. É um livro sobre ética pessoal e profissional, e sobre a reconstrução de uma memória perdida através da escrita.

Ainda que tenhamos na história do romance a obra de Rousseau, pai da escrita autobiográfica moderna, normalmente romance e autobiografia são tidos como gêneros distintos. Partindo do território do ficcional, que lhe é basilar, esta prosa de Lísias faz uso de signos que deslocam o leitor e a obra para um espaço biográfico, sem contudo colocar-se como biografia. O nome próprio do autor duplicado no personagem é o primeiro item de estranhamento, vinculação ao mundo real que se estabelece também por fotos e por declarações feitas em outros canais, acessíveis por um circuito midiático que corrobora o incômodo gerado pelo romance: ainda que o autor afirme categoricamente que *Divórcio* é uma ficção, ele conversa com temas do livro, tais como a ética de uma classe de jornalistas, em entrevistas, depoimentos e redes sociais e, ao fazê-lo, refere-se a fatos do livro tomando-os como realidade. Dentro e fora da obra, os regimes de ficcionalidade ou realidade não são identificados, o que deslegitima a discussão baseada na dicotomia ficção x realidade e ao mesmo tempo indica um projeto artístico fundamentado justamente nesta oposição.

Nesta mistura bastante atual entre ficção e real, a imagem entra no livro como ilustração e também como texto. Em alguns casos, uma fotografia vem separada por marcações tipográficas da mesma forma que pedaços de textos de um mesmo capítulo, o que nos faz ler a foto de modo diferente, interpretando-a conforme o já-lido, mas também através de um desvendamento do que a foto faz ver, no que diz respeito a textura, signos, e também ambiente, época, estilo. Percebe-se, portanto, que a relação que o romance estabelece com o real passa por uma concepção de fotografia como documento, já que reconhecemos o Lísias autor quando criança, em um movimento análogo ao da doação do nome ao narrador; mas também como memória, uma vez que, ao que parece, o passado histórico não é acessado (explicado) a não ser por meio de fotos (imaginado).

Lísias coloca em debate o conceito mesmo de documento, forçando ainda mais a provocação ao leitor com respeito à dinâmica entre palavra e imagem. As fotos em que ele não está presente podem ser, a rigor, de qualquer pessoa; mas, num primeiro momento, e levados pela dedução implicada na obra, as assumimos como “verdadeiras” imagens dos avós do autor Ricardo Lísias, por exemplo. Nada prova a favor ou contra, mas o próprio romance acaba por nos induzir à reflexão sobre nossa relação com as imagens: assumimos que a fotografia é intrinsecamente documental, enquanto o próprio romance demonstra que podemos manipulá-la em diversos níveis, em favor do discurso desejado.

A palavra escrita também assume caráter documental. É da leitura do diário da exmulher pelo narrador, cujos trechos aparecem repetidas vezes ao longo do romance, que se conhece a (outra) verdade sobre o casamento. Objeto muito parecido com o livro, mas muito diferente no que diz respeito ao dispositivo em que está inserido, é a partir da estrutura da forma diário – fragmentada, de estilo linguístico informal, oral, chulo, íntimo – que o romance-diário se constrói e nos conta, em mais de uma temporalidade, o que o narrador lembra de sua história traumática. Se o tempo romanesco é o passado, Lísias abre fendas em sua temporalidade para imprimir o tempo presente através da linguagem verbal, de maneira a presentificar o passado da forma como as imagens podem fazê-lo: “O suor da mão direita

da minha mãe faz meus dedos escorregarem um pouco, mas não quero ficar desprotegido nessa rua, apesar da minha curiosidade” (LÍSIAS, 2013, p. 41).

Seu discurso do íntimo aborda os temas da sexualidade, da família, das drogas, dos afetos, o que inevitavelmente vincula uma obra como esta a produtos midiáticos baseados nesse tipo de exposição. A superposição das posições de autor, dada pelo entendimento do texto como literatura, e de indivíduo, recuperada pelos índices referenciais nominal e imagético (restringindo-nos ainda ao objeto livro) desloca a posição enunciativa do sujeito que fala de dentro do discurso da intimidade. A nosso ver, esta sobreposição de falantes estabelece uma dinâmica entre discurso do íntimo e mídia que vai além da ordem do sujeito e se esparrama pela própria mídia: se as entranhas desta “entidade” (não importa quem seja, real ou fictício) estão expostas, as entranhas da mídia a acompanham nessa exposição.

Temos, assim, um romance que conta a história de sua feitura, da relação entre autor e editor, que apresenta a intertextualidade em vida, e, principalmente, um romance que mostra a relação visceral entre quem escreve e o texto que se constrói:

No sexto dia, com o corpo sem pele queimando apesar do frio, não me senti morto: tive certeza de ter enlouquecido. Eu acabara de escrever um SMS chamando minha mulher de puta quando, na metade de uma frase autobiográfica, achei que estava vivendo um dos meus contos. Com certeza eu assinaria essa história (LÍSIAS, 2013, p. 15).

\*

*Histórias que contamos* é um documentário sobre a mãe da diretora Sarah, Diane Polley, que faleceu quando a filha era adolescente, deixando um segredo pessoal e familiar que só seria revelado anos mais tarde: Sarah foi concebida em uma relação extraconjugal. Além disso, *Histórias que contamos* mostra o processo de feitura do próprio filme, apresentando a investigação da diretora por meio de entrevistas a familiares e amigos da mãe, mas também entre performances e encenações. É um filme sobre a versão dos fatos que se constrói para/por cada sujeito que viveu uma experiência e a reconstrói subjetivamente através do discurso, ou sobre o vínculo inseparável entre narrativa e ficção.

Da forma como o entendemos a partir da posição de espectadores, o documentário é o gênero cinematográfico que se liga ao real e, além disso, carrega a responsabilidade de nos mostrar um real “correto” sobre o mundo ou sobre o homem. Dentro desta expectativa, as imagens que nos chegam também pressupõem-se reais, não construídas em estúdio ou manipuladas demais, respeitadas de um pacto referencial. O documentário de Sarah Polley, no entanto, engendra um complexo jogo de imagens e situações que em alguns momentos confunde o espectador, pois faz uso do fictício através da encenação e da performance, bem como de entrevistas em formato tradicional, estabelecendo assim um ciclo de abandono e retorno ao pacto referencial.

Palavras de sentido muito próximo, aqui aplicamos o termo *encenação* para as cenas que fazem referência ao passado da diretora, à época em que a mãe ainda era viva. Vemos imagens de duas mulheres que claramente representam Diane, e demoramos a perceber quais são reais, registradas no passado em tecnologia super 8, e quais são encenadas para preencher lacunas imagéticas de momentos particulares da mãe, e momentos em família. As imagens documentais e as encenadas são indistintas, não há marca entre passado (sépia ou preto e branco) e presente colorido, de forma que somente as figuras femininas diferenciam-se, como vemos abaixo.





Figura 1. Diane Polley real

Figura 2. Diane Polley fictícia

As *performances*, por sua vez, referem-se aos momentos vivenciados para a câmera pela própria diretora-personagem, geralmente em companhia de um entrevistado, em que ela encena situações passadas (de revelação, no geral) como se estivessem ocorrendo sob o testemunho da câmera: temos a impressão de que ela descobre quem é o pai biológico em uma das entrevistas para o filme – o que se desfaz numa segunda visita à cena.

Também o pai da diretora executa uma performance ao ler um texto sobre a história da família, gravado em estúdio para o documentário, escrito por si próprio. A palavra pronunciada por ele é o fio condutor da trama, entrelaçando o filme do início ao fim. Palavra dita, palavra escrita, palavra lida: num exercício de exaustão, Sarah faz o pai lidar com a (sua) história ao dar depoimentos, ao escrever sua versão dos fatos, e ao ler seu texto, repetindo o já-dito-e-escrito, numa renovação permitida pelo momento da enunciação. A diretora parece querer abrir fendas entre as palavras para encontrar nas entrelinhas do discurso do pai uma resposta a uma pergunta que não conhecemos.

A narrativa que vai sendo construída sobre sua mãe faz emergir uma imagem sobre ela que, de início, concorda com as imagens que efetivamente vemos. No decorrer do filme, no entanto, a imagem mental e as imagens fotográficas passam a divergir, já dando a constatar que apesar de se tratar de uma história verdadeira, realmente vivida pela diretora e por toda a sua família, a memória que se arquitetou sobre Diane Polley é, efetivamente, uma construção fictícia. Uma construção narrativa que pode desmoronar se o espectador esperar para ver o último depoimento, logo após o fim do filme: uma confissão coloca em xeque toda uma narrativa coletivamente costurada e a memória afetiva por ela edificada.

Se Sarah escolhe contar ao público esta história tão íntima, também há, assim como em Lísias, uma motivação. Em ambos os casos reflete-se sobre a enunciação, a palavra escrita, a palavra literária, sobre a imagem técnica, a imagem mental, a materialização da imagem e, sobretudo, sobre a impossibilidade de se pensar em real e ficcional como polos opostos de uma dicotomia. Ambos os trabalhos possibilitam uma reflexão sobre o próprio dispositivo, uma vez que operam em bases redefinidas de romance e documentário e discutem os papéis de seus códigos basilares: a palavra, para a literatura; a imagem, para o filme. Desta forma, friccionam aquilo que os define enquanto tais, literatura e romance, filme e documentário. Não se trata apenas de escolhas estéticas, principalmente porque nestes trabalhos tais escolhas vinculam-se à presença do autor na obra, o que dá potência também à discussão sobre a subjetividade contemporânea: um sujeito que quer se falar, se pensar, e não mais se desvincula da mídia. Por isso vemos no filme de Polley o maquinário envolvido nas filmagens, os familiares e amigos antes e/ou depois dos depoimentos oficialmente começados/terminados, e temos inclusive declarações explícitas sobre do que se trata o documentário, logo que começamos a assisti-lo. Não há segredos, apesar de o real e o ficcional se confundirem. Ou não há confusão, se pensarmos no quanto hoje em dia somos constituídos por imagens e pelo virtual.

Numa esfera mais abrangente, pode-se concluir que a emergência do falar de si consolidou uma forma narrativa que se apresenta em livros e filmes, que, por falta de melhor termo, denominamos ainda de autoficção: escolhida como forma, cria-se um profícuo embate entre lugares enunciativos (eu sujeito/ eu narrador/ eu autor) e regimes discursivos dos grandes gêneros romance e documentário. A autoria é colocada em xeque de forma a confundir nossas noções de real e imaginário, e vice-versa. Falar de si convoca a intimidade, assunto tão em voga nesta virada de século, e vemos a reserva dos sujeitos exposta ao lado da intimidade das mídias, dos dispositivos, do discurso, como se abordar a autorreflexividade do discurso que se está usando fosse uma consequência do falar de si em formatos canônicos. Escrever sobre si através das mídias literatura e cinema no início do século XXI tem, portanto, sua carga de especificidade.

## O sujeito na mídia

Seria ingênuo afirmar que *Divórcio* e *Histórias que contamos* configuram escritas de si como técnicas de governo de si. Ao mesmo tempo, desconfia-se do caráter terapêutico aproveitado por esses autores ao dissecar histórias pessoais traumáticas através da arte, o que, contrariamente ao que se critica, consideramos válido. Através da dinâmica entre narrativas construídas por meio de palavras e imagens, por meio de lembranças escolhidas e desejos de memória, temos que conhecer as mídias – e aqui, por mídia, entendemos a própria imagem técnica assim como a palavra ou a literatura – para ter consciência de sua força atuando sobre nossas subjetividades. Nesse sentido, nada mas autêntico ou verdadeiro do que confissões como as dessas obras – sejam elas reais ou não.

- Com o foco no sujeito como objeto mais do que no sujeito-autor, este trabalho ainda busca respostas reunidas em três eixos, as quais deverão contar com análises de outras obras autoficcionais:
- Que efeitos de sentido sobre o sujeito contemporâneo (assujeitado x singularizado) estão sendo produzidos com/por obras autoficcionais?
- Quais os efeitos de sentido sobre literatura e cinema (como dispositivos e como mídia) estes autores estão operando ao escolherem o gênero da autoficção?
- Há um posicionamento político acerca das representações da intimidade nestas obras?

Ao empenhar-se na investigação histórica de como são compostas as maneiras de existir do sujeito, Foucault fez, em sua trajetória, diferentes apanhados: passou pela descrição e análise das sociedades disciplinares, atentou para a emergência histórica do Estado e de suas intervenções biopolíticas sobre o corpo do indivíduo e da população, resgatou os gregos e suas práticas de cuidado de si. O que parece estar acontecendo é um posicionamento dos artistas em relação tanto ao lugar do autor dentro da mídia quanto ao lugar do indivíduo, suprimido pelos dispositivos de controle e, ao mesmo tempo, pelas leis da comunicação total. Um indivíduo que tem que entrar nas malhas da mídia para uma tentativa de controlá-la, e que tem que entrar nas malhas de um discurso que, antes pertencente à ordem do não-dito, era menos subjugado ao sistema. Um indivíduo que usa a mídia para o cuidado de si, fazendo a escrita de si, para proceder a um processo de singularização:

O que chamo de processos de singularização é algo que frustra esses mecanismos de interiorização dos valores capitalísticos, algo que pode conduzir à afirmação de valores num registro particular, independentemente das escalas de valor que nos cercam e espreitam por todos os lados. (GUATTARI & ROLNIK, 1996, p. 47)

Os possíveis interpretáveis são muitos, mas um deles nos parece que não excluirá nenhum outro: o fato de essas obras se configurarem como atos discursivos muito mais do que como produtos culturais subjugados a um sistema de propriedade – ainda que façam parte dele. E outro possível interpretativo não excludente é que também um ato político desses livros e filmes sobre experiências tão pessoais pode ser identificado na exposição discursiva do trauma, no mostrar e falar sobre o que comumente se quer esconder: minha mãe fez um filho fora do casamento, minha mulher me traiu. Trata-se de um ato político que se limita à esfera dos afetos mais íntimos, dos discursos que raramente ganham voz, mas que cada vez mais fazem parte de um posicionamento subjetivo do século XXI.

## The subject in the media: Literary and filmic self-writing

### ABSTRACT:

---

Contemporary novels and documentaries promote subjectivity games and conceptual reflections stimulated by the author's duplication in a work of art. The author's presence in *Divórcio* (2013), by Ricardo Lísias, and in *Stories we tell* (2012), by Sarah Polley, results in new ways of problematizing word and image and fiction and reality, indicating a phenomenon that dissolves the borders that separate materiality and nation, among others.

**Keywords:** Autofiction. Fiction and reality. Word and image. Ricardo Lísias. Sarah Polley.

### Notas Explicativas

\*Graduada em Letras pela Unicamp (2001), mestre em Linguística (2006) e doutora em Letras Neolatinas (2010) pela UFRJ. Desde o doutorado vem se dedicando aos temas do discurso e da subjetividade nas mídias literatura e cinema. Atualmente é pós-doutoranda do Depto. de Ciências da Linguagem da UFF e em abril de 2015 foi nomeada Professora Adjunta do Depto. de Letras Neolatinas da UERJ.

<sup>1</sup>Os filmes *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, *Uma longa viagem* (2011), de Lucia Murat e *Elena* (2012), de Petra Costa, são alguns exemplos recentes desta tendência.

<sup>2</sup>Neste trabalho opta-se por nomear os casos estudados de *autoficção*, termo que une filmes e livros pela presença do autor na obra. No entanto, não é unânime a adoção do termo por autores e críticos contemporâneos, seja da literatura como do cinema.

<sup>3</sup>A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica (1955).

### Referências

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Sob o risco do real. Ver e poder - A inocência perdida: cinema, televisão, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- COURTINE, Jean-Jacques. Discurso, história e arqueologia. Milanez, N. e Gaspar, N. R. (orgs). *A (des)ordem do discurso*. São Paulo: Contexto, 2010.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Relume Dumará, 2002.
- FOUCAULT, Michel. Isto não é um cachimbo. MOTTA, M.B. (org). *Estética - Literatura e pintura, música e cinema*. Coleção Ditos & Escritos III. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2006.

- \_\_\_\_\_. O que é um autor?. MOTTA, M.B. (org). *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Coleção Ditos & Escritos III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- \_\_\_\_\_. A escrita de si. MOTTA, M.B. (org). *Ética, sexualidade e política*. Coleção Ditos & Escritos V. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2012a.
- \_\_\_\_\_. A ética do cuidado de si como prática de liberdade. MOTTA, M.B. (Org). *Ética, sexualidade e política*. Coleção Ditos & Escritos V. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2012b.
- \_\_\_\_\_. Uma estética da existência. MOTTA, M.B. (Org). *Ética, sexualidade e política*. Coleção Ditos & Escritos V. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2012c.
- \_\_\_\_\_. Verdade, poder e si mesmo. MOTTA, M.B. (Org). *Ética, sexualidade e política*. Coleção Ditos & Escritos V. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2012d.
- \_\_\_\_\_. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2008.
- \_\_\_\_\_. O sujeito e o poder. DREYFUS, Hubert & RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- GUATTARI, Félix. & ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- LÍSIAS, Ricardo. *O céu dos suicidas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Divórcio*. São Paulo: Alfabeta, 2013.
- MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.
- MÜLLER, Adalberto. *Linhas Imaginárias: poesia, mídia, cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- MÜLLER, Adalberto & SCAMPARINI, Julia. *Muito além da adaptação: literatura, cinema e outras artes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). *História, memória, literatura*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013
- SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e terra, 2005.

## Filmografia

STORIES WE TELL (Histórias que contamos). Direção e roteiro: Sarah Polley. Documentário. Canadá, 2012. [DVD]. (108 min), colorido.

Enviado em: 17 de abril de 2015

Aprovado em: 12 de julho de 2015