

O Autor em Construção: *Nome Próprio*, de Murilo Salles, e a literatura de Clara Averbuck

Luiz Claudio Kleaim¹

Sérgio Rodrigo da Silva Ferreira²

Resumo: *Por meio de um estudo comparado do filme Nome Próprio (2007), de Murilo Salles, e da literatura da escritora gaúcha Clara Averbuck, emergida nos primórdios da cultura blogueira brasileira, no início dos anos 2000, chegamos à prerrogativa de que o filme de Salles não só adapta a obra escrita de Averbuck, mas também inclui na narrativa os processos da criação naquilo que lhe é externo/interno à obra: o tema da própria condição do autor. Com isso, refletimos sobre o estado do escritor na contemporaneidade como personagem do espaço público midiático e que também atua por meio das escritas de si.*

Palavras-chave: *autor, escrita de si, cinema brasileiro, literatura comparada, Nome Próprio.*

Em certa altura do filme *Nome Próprio* (2007), de Murilo Salles, a personagem Camila, após ter passado por dificuldades

1 Mestre em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo e professor titular do Universidad Del Norte , Colômbia.

2 Doutorando em Comunicação e Culturas Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia e bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do estado da Bahia (Fapesb).

– sem casa, sem dinheiro e sozinha – e não ter até então conseguido escrever seu livro, finalmente cai em si de que juntos os textos que escrevia na/para a internet formavam, enfim, a obra que tanto almejava. A protagonista, que havia decidido viver em São Paulo, se encontra em um caos existencial no qual escrever se torna sua vida e a condição através da qual ela se (re)desenha para e se comunica com o mundo. A cena é icônica, pois apresenta não só o momento de criação de uma obra, que tem por referência a biografia da protagonista, mas também nos serve de alegoria à figura da autoria a qual se pretende discutir com este trabalho. Na trama cinematográfica são narradas as peripécias da protagonista, bem como o fazer do autor que está em vias de encontrar as pontas dos textos de sua obra, dar uma ordem ao seu cenário, autocriar-se.

O filme é uma adaptação do livro *Máquina de Pinball* (2002) e de alguns textos da escritora Clarah Averbuck, que têm como pano de fundo o universo da cibercultura brasileira em seus primórdios, no início dos anos 2000 – mais especificamente, no caso das produções analisadas, 2001 – quando aconteciam os primeiros *blogs* em nosso país. Um período que se notabiliza pelo advento das páginas pessoais, dado pelo surgimento de sistemas de *softwares* que tornavam automática e gratuita a publicação na rede de qualquer conteúdo, sem censura prévia, e

sem a necessidade de o usuário dominar as complexas linguagens informáticas – se procurarmos estabelecer uma genealogia da blogosfera brasileira.

Na segunda metade de 1999, já funcionavam a todo o vapor sistemas como o Blogger, uma popular plataforma de publicação *on-line*, que criavam as condições para jovens autores divulgarem e difundirem de forma mais ampla seus trabalhos e com o valor de produção irrisório se comparado às tradicionais mídias impressas. Há a partir daí, de acordo com Fábio Malini (2008, p. 33-47), uma grande explosão de publicações do gênero, bastante forjadas na emergência de uma nova linguagem blogueira: o diário *on-line*. Rebeca Blood³ afirma que “o influxo de *blogs* mudou a definição de *weblogs*, de ‘uma lista de *links* com comentários pessoais’ para um *site* atualizado periodicamente, com o novo material sendo postado no topo da página”. Essas mudanças de usos e técnicas impactaram a linguagem blogueira no sentido de tornar a escrita mais informal e de aspecto mais conversacional – especialmente por conta da possibilidade de comentário dos usuários-leitores (MALINI, 2008).

Se por um lado o estilo de época talvez tenha impactado a linguagem e produzido modos de escrita que tenham influenciado

3 BLOOD, Rebecca (2002). *Weblogs: história e perspectiva*. Disponível na internet: <http://www.terreiro.net/artigos/weblogs_history/>. Acesso em 10 jan. 2013.

a produção em questão, há o movimento do estilo pessoal de Averbuck, que nega a condição de blogueira, juntamente com boa parte de seu aparato subcultural, e se afirma como uma escritora que escreve na internet. Em *Nome Próprio*, vemos a protagonista Camila querendo escrever um livro, respondendo a uma provocação de outro *blog* criado por um terceiro, anônimo, para que se pudessem ser abertos espaços *on-line* de comentários sobre seu *blog*:

Meu blog não é um diário. Aqui escrevo e ponto. Escrevo porque preciso. Melhor, vivo porque escrevo. Não quero saber de opiniões, nem de julgamentos. Não devo nada a ninguém, por isso meu blog não tem comentários. Menos ainda sobre minha vida. Isso aqui não é uma página interativa. Não gostou, não lê (NOME PRÓPRIO, 2007).

Enquanto o filme se foca na lente que persegue/perscruta/ invade o corpo e os movimentos de devir da personagem, de seu processo de transformar-se em escritora, o texto literário é carregado de sarcasmos e coloquialidades, estilemas condizentes com o universo do diário íntimo. As duas personagens são Camilas. Entretanto, o filme não pode ser tratado como a cópia, nem o espelho do livro, pois quando analisamos as produções estéticas nós as vemos dentro de uma historicidade – não positivista –, situando-as num entrecruzamento no qual o retorno da obra referenciada acontece em sua reconfiguração da estrutura, que

não deixa também de se abrir para futuras alterações, ao ser também referenciada. Não é o caso de se pensar um modelo histórico cíclico ou linear enquanto representação temporal, mas um movimento dialético em espiral que referencia, modifica e projeta a estrutura narrativa da obra. Entendemo-las assim já que a expressão artística, embalada por gestos criativos, está sempre em constante movimento e dinamismo e a tendência natural é sua leitura ocorrer, cada vez mais, de maneira multidisciplinar, interdiscursiva, intersemiótica para que se chegue em sua complexidade contextual.

Uma adaptação é automaticamente diferente e original com relação a seu referente devido à própria mudança do meio de comunicação como a literatura (um meio preponderantemente verbal) para o cinema (que é multifacetado, com palavras escritas e faladas, imagens fotográficas animadas, efeitos sonoros, música etc.) (STAM, 2006). Portanto, compreendemos que a fidelidade literal é pouco provável, e até mesmo indesejável, dada a potencialidade de expressão e de recepção de cada mídia.

Nessa perspectiva, a proposta deste trabalho é, a partir da comparação entre a produção audiovisual de Salles com as obras literárias de Averbuck, analisar questões de autoria, do contexto histórico das produções literárias em ambiente *on-line* e do processo de construção da identidade da personagem num

panorama de autoficção. Ao arrostar as obras, pretendemos confrontar diferentes produções estéticas a fim de compreender os processos de estruturação das obras, o intercâmbio entre os autores, e as suas influências e seus laços de analogia. Desse modo, a intenção é tanto a busca das afinidades como a dos contrastes, as quais, comparativamente, servirão para caracterizar uma escrita ou um autor, pois

a comparação (...) permite recolocar e por isso reconfigurar (a insistência é aqui precisamente na transformação) as relações entre os objetos produzidos, por um lado, e por outro os vários espaços e tempos dos humanos que diversamente os vivem, e os vivem também de modos potencialmente (e de fato mesmo realmente) diferenciados (BUESCU, 2001, p. 20).

No livro, Camila é o alterego de Clarah Averbuck. O filme, por sua vez, toma por base os livros e os textos em que a personagem vive suas aventuras, criando outros traços identitários para Camila. Como diz Averbuck⁴, a Camila do filme não é a mesma do livro. Contudo, o caminho caracterizador dos contrastes de nossos objetos de análise tem clara ligação entre si tendo em vista que uma adaptação de obra literária para o cinema apresenta em sua própria natureza a relação entre o hipo

4 LEITE, C. W. "Clara Averbuck: atiradora de elite". *Revista Bula*. 25 abr. 2011. Disponível em: <<http://acervo.revistabula.com/posts/entrevistas/clara-averbuck-atiradora-de-elite>>. Acesso em 17 abr. 2013.

e o hipertexto. Tratamos dos temas, assim, tendo como substrato teórico a transtextualidade, conceituada por Gérard Genette, como tudo aquilo que coloca um texto, de forma manifesta ou não, em relação com outros textos. Temos, pois, uma situação de hipertextualidade entre a obra de Salles e Averbuck, aqui entendida como a relação entre um texto, o hipertexto (o filme, no nosso caso), e um outro anterior, o hipotexto (os livros de Averbuck), que o primeiro transforma, modifica, reelabora e amplia.

Empreendida dessa forma, a categoria autor funciona como um harmonizador de discursos preexistentes, uma arte discursiva e não-originária, situada num território interindividual cuja construção se torna híbrida. Em entrevista à Revista Bula (LEITE, 2011, *on-line*), ao ser questionada por Ademir Luiz sobre sua participação no filme *Nome Próprio*, Clara Averbuck respondeu que

Esse filme tem uma história enorme. Murilo (Murilo Salles, diretor cinematográfico) comprou o “Máquina de Pinball”. Ficou travado um tempão. Aí quis comprar uns textos do blog. Me mostrou um primeiro tratamento de roteiro, escrito pela Elena Soarez. Gostei — foi o que mais gostei. Mas Murilo continuou em crise, quis mais textos, quis o “Vida de Gato”, fez milhões de roteiros, pediu milhões de opiniões, mudou de diretor-assistente, cortou personagens, mudou texto, mudou o filme até depois que passou no Festival do Rio. Eu não apitei em nada. Murilo me pedia socorro às vezes, me pedia para mexer no roteiro, mexer nos GCs, reescrever os offs... foi realmente caótico. No fim ficou uma massa escrita por todo mundo, finalizada por uma galera e com identidade de ninguém.

Há, portanto, um contato mais do que comprovado⁵ entre a obra hipotextual e seu desdobramento em produto estético audiovisual. Com o deslocamento de contexto midiático e autoral entre as duas obras, vemos que o “novo” autor se reconstrói e reconstrói a obra referenciada e, nesse caso, o próprio personagem-autor cria uma narrativa híbrida, aqui entendida como uma necessidade de pensar a identidade como processo de construção e desconstrução – que aponta ao caráter múltiplo e heterogêneo do fato artístico.

Observadas as semelhanças e diferenças entre as narrativas e a composição desse conjunto autoral, o filme pode estabelecer-se como obra que antecede os livros, pois é através dele que se narra a emergência da autora Camila, narradora-protagonista de *Máquina de Pinball* e de *Vida de Gato*. O filme apresenta as peripécias dessa personagem-escritora até o término da construção de seu livro, como ela se torna quem é. Há um refluxo no filme que nos impõe olhá-lo como obra que antecede àquelas às quais se quer fazer referência.

Tanto no filme quanto nos livros, Camila é um “pinball”, atirado de um lado para outro pelo tencionamento entre as

5 Nos créditos finais de *Nome Próprio*, além das obras de Clara Averbuck citadas, afirma ter se utilizado também como base para a adaptação os textos dos *blogs* cardosoonline.com.br, nao-til.com.br e brazileirapreta.blogspot.com. Acesso em diversas datas entre 2013 e 2015.

condições da vida e por suas vontades. No filme, ela é expulsa de casa pelo noivo que se mudou com ela de Porto Alegre para São Paulo; após traí-lo, muda-se para a casa de um amigo. Em crise com a separação e entre o consumo de álcool e anfetaminas, passa então a escrever em seu *blog*, CamilaJam, mandando recados ao ex-namorado. No *blog*, Camila escreve contando sua vida íntima, o que faz com que seja conhecida virtualmente e conquiste alguns admiradores.

Em uma das festas que frequenta, regadas a álcool e *rock'n roll*, conhece um francês com quem tem um caso. De passagem pelo Rio de Janeiro, entretanto, acaba transando com o namorado de uma amiga após quase se afogar no mar, o que faz com que perca tanto a amizade quanto o amante, pois ambos veem de longe o ato sendo consumado. De volta a São Paulo, encontra a casa vazia e descobre que o amigo que a abrigou foi embora e a abandonou. Desesperada por estar sendo despejada, pede ajuda pela internet e é recebida em casa de um adolescente fã do *blog* em troca de favores sexuais. Entretanto, o adolescente mora com a família e Camila não é aceita na casa dos pais do garoto que, por ter algum dinheiro no banco, paga um apartamento para que Camila pudesse terminar de escrever seu livro.

Nesse meio-tempo, ela bebe, frequenta bares solitariamente, tem algumas relações sexuais e se envolve em

alguns problemas por conta de sua autoexposição na internet. Em um bar, conhece Daniel, um homem com quem se correspondia por *e-mail* e que era admirador de seu trabalho. Camila tem alguns dias de relacionamento com o rapaz e se apaixona por ele. Após isso, seu admirador some e a personagem entra em crise.

Em outro dia, bebendo em um bar, Camila reconhece Daniel numa mesa bebendo com amigos e descobre que ele tem uma namorada. Camila dá um escândalo e o tenta agredir. Por fim, em outro momento, numa festa, ela o reencontra. O rapaz termina de vez com ela, afirmando que ela o havia inventado. Nas cenas finais do filme, de volta ao seu apartamento, ela termina a escrita de seu livro com a organização dos vários textos escritos sobre si e em diálogo com as pessoas, vendo-se “de fora”.

Entretanto, esses aspectos da vida de Camila não fazem parte da trama principal da personagem, são apenas elementos que vão contribuindo para sua constituição como escritora; esse sim, o principal tema do filme. O que este narra, acima de tudo, é a emergência da autora Camila, narradora-protagonista de *Máquina de Pinball* e de *Vida de Gato*, convertendo em tema a própria condição do autor. Os elementos dessas narrativas se aproximam permitindo-nos construir um gesto, uma figura, um movimento performático, uma autoria. Dito de outra forma, os

elementos dessas três narrativas resvalam na constituição de uma *persona* que “paira” extratextualmente através das (e sobre as) obras.

O filme possui três camadas narrativas, a saber: a camada do vivido pela personagem-autora, a camada do narrado por essa personagem e a camada que conta do processo de criação da personagem-autora, que é a filmada. Nos trechos iniciais do filme, vemos a personagem vivida e a personagem-autora sincronizadas entre si, o que a Camila escreve apontando ao seu namorado. Os textos que digita são idênticos aos textos que aparecem na tela.

Posteriormente, num segundo momento, há uma ruptura entre a personagem vivida e a protagonista-autora, por meio de uma desconstrução verbal, quando o que Camila fala em *off* está em primeira pessoa (eu) e o texto que aparece na tela está sendo escrito em terceira pessoa (ela, Camila) mostrando um distanciamento entre as “pessoas”, como se um outro escrevesse. Além disso, em alguns *e-mails* que Camila recebe de seu *affair* Daniel, mesmo tendo sido ele quem enviou, temos a imagem dos dedos de Camila digitando, como se fosse ela quem escrevesse os *e-mails*, como se, de fato, o rapaz houvesse sido inventado por ela.

O descolamento da personagem vivida da protagonista-



Figura 1 – Frame do filme *Nome Próprio*.

autora é levado a um patamar superior na cena final do filme, quando ouvimos a voz em *off* de Camila narrando seus atos e, logo em seguida, vemos a personagem representada duas vezes na tela, sendo que uma das Camilas aparece sentada no sofá enquanto a outra, que está sentada no computador, descreve seus atos como se fosse a criadora e polarizando as ações entre criar e ser, a matéria narrada e a matéria vivida.

As cenas finais são bastante representativas, pois mostram as duas Camilas se enfileirando em frente à tela, olhando diretamente para a câmera (figura 1). Ao fundo, o som da digitação de texto. Essa imagem que desvela o aparato

cinematográfico, rompendo com a noção de realismo do audiovisual, coloca o espectador em sua condição de *voyeur* podendo ser uma referência à exposição da personagem que se dá à observação.

Entretanto, o que fica evidenciado é a presença de um terceiro narrador, aquele que está mostrando essa relação de formação da autora, vendo-a de fora. Dessa forma, ao mostrar a autora finalizando o livro que adapta, Salles descola sua narrativa (filme) da narrativa referenciada (livro) afirmando assim com esse gesto que o filme trata não apenas dos conteúdos dos livros, mas de seu processo de escrita e composição delimitando por meio da linguagem as fronteiras das produções.

A maior diferença que há entre as produções é a mudança de tom dado aos fatos e em alguns casos às mudanças de contextos dos fatos narrados. Com relação às primeiras, apercebe-se que há em especial uma perda do caráter sarcástico da narrativa do livro para o filme, talvez pela própria natureza das produções. Um exemplo é a cena do ralo do chuveiro entupido. Na cena do filme (01h15min20seg) se alternam dois planos básicos: um médio destacando o rosto da personagem e outro, detalhe, dos pés da mesma próximos ao ralo do banheiro; o som é o ambiente, captação direta (figura 2). No corte inicial, vemos Camila ensaboando os cabelos. O plano seguinte são os



Figura 2 – Frames do filme *Nome Próprio*.

pés envoltos à água com sabão que sobe pelo chão no banheiro. No seguinte, Camila olha para baixo. Após, vemos seus pés se esfregando sobre o ralo. Depois, ela sussurra um xingamento, limpa como pode os olhos e fecha a torneira. O corte seguinte são os pés batendo sobre o ralo para fazer pressão a fim de que a água escoe, movimento que se repete até a água ir baixando com dificuldade. O seguinte é mais um plano rápido do rosto olhando para baixo. Por fim, um último plano da água vazando por completo pelo ralo. A cena toda dura exato 1 minuto. O mesmo fato no livro *Máquina de Pinball* (AVERBUCK, 2002, p. 60-61) é narrado da seguinte maneira:

No dia seguinte, acordei e fui tomar um banho para ativar meus oito neurônios - aquela coisa básica que todas as pessoas limpas fazem - e comecei a perceber que a água não estava escoando como deveria. Na verdade, ela *não estava* escoando. Eu estava ensaboada, com xampu no cabelo, não tinha como parar tudo para tentar desentupir o ralo. Pensei que, se fingisse não perceber, talvez a água resolvesse parar com aquela palhaçada e fosse embora, mas isso não aconteceu. O banheiro foi inundado em segundos, enquanto eu tentava tirar o xampu ligeiro. Inundado. Litros de água com espuma espalharam-se pelo banheiro rosa e pelo corredor. Pelo carpete do corredor. Saí pelada e desesperada para buscar o rodo na área de serviço

enquanto os pedreiros da obra ali atrás lançavam olhares curiosos. Uma garota nua e molhada com um rodo e panos nas mãos às 9 da manhã deve ser uma imagem um tanto quanto interessante. Consegui secar o banheiro, mas perdi o filme que deveria ver com um amigo às 10h30, até porque fui ao cinema errado.

Comparativamente, a cena do filme trata do tema de um modo mais dramático e melancólico. Esse é apenas um de vários outros exemplos que existem no contraste entre as duas produções. Percebe-se ao longo da trama cinematográfica que há uma intencionalidade no apuramento do material para reforçar os aspectos de solidão, de tristeza e de constituição/afirmação identitária no mundo da personagem, pois, na maioria das cenas, ela geralmente está só e em ambientes bastante silenciosos, potencializando a sensação de ausência. Outras vezes, toma a oportunidade para falar de si.

Em seu processo de reconstrução da narrativa, Salles, como nos atuais *softwares* de edição, vai recortando e colando trechos dos textos de Averbuck, recolocando imagens em outros contextos, suprimindo fatos e inflexões de ironia, opinião e humor, e supervidenciando outras, de modo a construir sua própria visão da obra, a qual, por sua vez, apesar de remeter fortemente à original, toma então outra composição e sonoridade.

Entre imagens que são mostradas na narrativa fílmica, há muitas cenas da personagem Camila em momentos íntimos

tais como se lavando no chuveiro depois de uma menstruação, tirando esmalte das unhas com um estilete, vomitando e se banhando na pia da rodoviária. Essas cenas se associam a um modo expressivo cinematográfico intimista por meio do uso de *steadycams*, muito próximas da personagem da ação, em locações muitas vezes pequenas e fechadas.

Além de representar a maneira que a personagem sobrevive na cidade, passando por dificuldades financeiras e afetivas, sendo o computador, muitas vezes, a única ligação da personagem com o mundo; esse modo expressivo que traz no tema e na estética questões do privado superexpostas no ecrã funciona acima de tudo como metáfora da autoexposição da personagem na internet e dos processos de revelação da sua intimidade. É como se a narrativa do filme, enquanto construção audiovisual, quisesse se aproximar do modo de escrita e de viver da autora, aproximando a obra à vida. Em muitas cenas, a personagem é vista nua, ou quase, remetendo ao “desnudar-se na escrita”; tema e linguagem estão conectados a fim de criar o diálogo entre as obras por mídias heterogêneas. Nossa atenção se volta àquilo que julgamos mais potente na narrativa do filme que é o desvelamento do processo de construção do fato literário em Averbuck e o forte componente da escrita na narrativa audiovisual. A opção do diretor por focar no elemento

da escrita é evidente, já que um dos fios condutores da trama é a tentativa de criação do livro e a produção textual para a internet. Como uma opção estética, vemos uma grande quantidade de cenas em que a personagem está a escrever no computador e em que os efeitos sonoros são os sons da digitação no teclado. O conteúdo desses textos é apresentado ora narrado em *off*; ora mostrado na tela do computador na cena; ora sendo projetado sobre a imagem da própria cena do filme e sobre a protagonista; ora, ainda – o que é mais interessante –, acompanhando a composição do ambiente onde ela está imersa, percorrendo o chão, os móveis, as paredes, como se o mundo à sua volta se tornasse o texto que está a compor (figura 3).

Trata-se de um movimento especular que acompanha o ato da escrita através do qual faz emergir/consolidar ao fim do



Figura 3 – Frames do filme *Nome Próprio*.

filme a figura autoral de Camila. Essa emergência da figura da autora enquanto um dos temas do filme se coaduna com o mito do escritor, esse fluxo de interesse voltado para o fazer literário, do “fetiche pelo sujeito atrás da obra”, das ganas por vasculhar a privacidade/intimidade alheia, da expectativa de aproximar a obra ficcional à vida. O cenário midiático tem nos mostrado esse excesso de manifestações marcadas pelas *falas de si*, pela invasão/proteção do privado e da intimidade, bem como pelo culto à celebridade. Essa proliferação de narrativas vivenciais compreendem desde o registro das memórias e (auto)biografias até a emergência dos *blogs*, perfis pessoais nas redes sociais, passando pelos programas de *reality shows*. Nesse sentido, os processos de *escrita de si* na literatura e no cinema também se inscrevem na interdiscursividade de outros suportes textuais – literários ou não – da cena contemporânea.

Este aceno autoral que atravessa as obras aventadas nos move a perscrutarmos tanto no filme quanto nos livros: “que importa quem fala? Alguém disse que importa”. Partindo dessa pergunta, extraída de Beckett, em *Esperando Godot*, em conhecida conferência de 1969, “O que é um autor?”, Michel Foucault (2001) teoriza acerca da relação entre um texto e aquilo que muitos creditavam ser a categoria que poderia falar por essa obra: o autor. Este aceno, ou seja, aquilo que aponta para essa

figura que é anterior e exterior à obra, seria para Foucault uma figura que consistiu em um momento crucial da individualização na história das literaturas que o pensamento filosófico do século XX buscou desestabilizar a fim de tirar essa metafísica da obra.

O cerne do discurso de Foucault trata da indiferença a respeito do autor como mote ou princípio fundamental da ética da escrita contemporânea que tem como regra imanente não tomar a escrita como resultado, fazendo parte de uma metafísica do sujeito, mas de denominá-la como prática, libertando-a do tema da expressão e fazendo com que ela se baste a si mesma, desobrigada da forma da individualidade. Roland Barthes (1988) já havia defendido a morte do autor em detrimento da escritura, na tentativa de desvincular uma possível “voz”/“origem” da narrativa, da ideia do autor enquanto fonte explicativa da obra. Para este pensador, a escrita seria, dessa forma, um jogo de signos comandados menos por seu conteúdo do que pela própria natureza do significante, sempre em vias de transgredir e de inverter a regularidade que ela aceita e com a qual se movimenta.

Entretanto, por mais que se promovesse a tentativa de descarte da noção de autor, outro conceito, como o de obra, se encontraria atrelado à categoria. Nesse sentido, em resposta à desapareição do autor na escrita, Foucault (2001) busca estabelecer uma função-autor que passaria a caracterizar

o modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade determinada e que definiria ainda os estatutos e regimes de movimentação contínua por meio dos quais estariam situados os limites do texto. Dessa maneira, a literatura seria tanto a expressão de um sujeito quanto da abertura de um espaço no qual esse sujeito que escreve nunca pararia de desaparecer; uma suposta marca do escritor que “reside unicamente na singularidade da sua ausência”.

Tempos depois, avançando nas discussões deixadas por Foucault, Giorgio Agamben (2007) defenderá que há um gesto do autor na escrita, pois esta, por sua vez, marca o momento em que uma vida foi jogada na obra; nem expressa, nem realizada, mas apenas jogada (*jouée*). O autor permanece não realizado e não dito, ilegível para possibilitar a leitura: seu gesto apenas garantiria “a vida da obra unicamente através da presença irreduzível de uma borda inexpressiva” (AGAMBEN, 2007, p. 61).

Os textos de Barthes (1988), Foucault (2001) e Agamben (2007), como também os de outros autores das tendências formalistas e (pós)estruturalistas de produção teórica, ensejaram produzir junto ao pensamento filosófico a crise da noção do sujeito cartesiano, centrado e uno, que muito se discutiu no século XX. Tal estremecimento do paradigma do sujeito se

fazia necessário, pois ele se encontrava subjacente à discussão da figura da autoria, da ideia de uma originalidade e de uma autenticidade da obra.

Em contrapartida, o esforço de libertação dessa metafísica da obra e do sujeito encontraria seu nó em determinadas escrituras; o autor ainda fulguraria presente em obras literárias, como os diários e as (auto)biografias. Ana Cláudia Coutinho Viegas (2007) defende que paira entre nós, leitores, a vontade de encontro com o outro que escreve aquelas páginas, com sua presença. Para a autora, o contexto do espaço público midiático contemporâneo contribui para que se desenhem os contornos do autor enquanto um personagem dessa cena; agora não mais “como origem e explicação última da obra”, mas como alguém que fala junto com a obra, um *performer*. Não mais há origem, a “inscrição do Pai”, mas apenas o nome do autor como uma referência, “sua voz, seu corpo, sua imagem veiculada nos jornais, na televisão, na internet” (VIEGAS, 2007, p. 18).

Diana Klinger (2008) também defende que já não é mais possível reduzir a categoria autor a apenas a uma função, pois, como produto dessa lógica da cultura de massas, ele se torna também um sujeito midiático. Klinger, em compasso com Viegas, sugerem que esse suposto “retorno do autor” não retorna com a antiga noção do sujeito cartesiano, uno e centrado. Esse “retorno

do autor” não se opõe, mas, pelo contrário, dá continuidade à crítica do sujeito, mostrando sua inacessibilidade, bem como o questionamento de sua identidade: “Não se trata de um sujeito pleno, fundamento e autoridade transcendente do texto, e sim como um sujeito não essencial, fragmentado, incompleto e suscetível de autocriação” (KLINGER, 2008, p. 67).

Klinger toma como base os argumentos de Leonor Arfuch (2010) acerca do espaço biográfico como exemplo das (trans) formações sofridas pelo indivíduo moderno através do tempo por meio das escritas de si. Contemporaneamente, a escrita de si na sociedade midiática tem se orientando na busca de um efeito de real, pois “a preeminência do vivencial se articula com a obsessão da certificação, do testemunho, do ‘tempo real’, a imagem que transcorre ao vivo perante a e para a câmera de televisão, do ‘verdadeiramente ocorrido’ e do efeito ‘vida real’”. Não importa a relação com a verdade biográfica, mas a reflexão que ela traz sobre o sujeito da escrita, pois “... o sentido de uma vida não se descobre e depois se narra, mas se constrói na própria narração: o sujeito da psicanálise cria uma ficção de si. E essa ficção não é nem verdadeira nem falsa, é apenas a ficção que o sujeito cria para si próprio” (KLINGER, 2008, p. 56).

Nesse sentido, ela defende que a insurgência da autoficção caberia como noção problematizadora possível da

relação entre as noções de real (ou referencial) e de ficcional que se misturariam nos textos literários – ou não. Ela seria como um gênero híbrido que mistura realidade e ficção, referindo-se àquelas obras literárias em que o escritor inventa uma personalidade e uma existência, conservando sua identidade real, pondo em jogo uma contaminação do autobiográfico pelo ficcional, mas especialmente discutindo a relação autoral, do eu narrador aberto à possibilidade de se recriar em outros e de se reconfigurar (AZEVEDO, 2007).

Diana Klinger (2008, p. 14) analisa obras de ficção literárias escritas utilizando-se dessa mesma estrutura textual e aponta aspectos históricos para o crescimento do gênero. Para a autora, a escrita de si se configura

como “sintoma” da época atual. O fato de muitos romances contemporâneos se voltarem para a própria experiência do autor não parece destoar de uma sociedade marcada pela exaltação do sujeito. Uma sociedade na qual a mídia tem insistido na visibilidade do privado, na espetacularização da intimidade e na exploração da lógica da celebridade. Uma cultura midiática que manifesta uma ênfase tal do autobiográfico, que leva a pensar que a televisão se tornou um substituto secular do confessionário eclesiástico e uma versão exibicionista do confessionário psicanalítico.

Vista dessa maneira, a obra de Averbuck, bem como o aparecimento do filme sobre sua obra, constrói esse movimento de “retorno do autor”, entre presenças e ausências, uma possível relação do eu ficcional com o sujeito autoral, mesmo

que a escritora busque tomar fatos biográficos como mote para sua escrita e em entrevistas defender não ser a Camila. Na autoficção, esse efeito de tempo de real se revela como a função de um desejo, como o suplemento de uma falta de uma falta, que é próprio real, o que aponta para um além da ficção (KLINGER, 2008).

Os casos que analisamos são exemplos ao levarmos em consideração não só os índices de verossimilhança, mas também os de veracidade, ao notar a relação comprovada entre protagonistas-autoras e escritora que não só têm características subjetivas e biográficas similares, como também revelam a intencionalidade de se autocriar em um personagem; ainda que proteja seu nome próprio com a criação de seu alterego.

Alguns fatos são exemplares: em um relato no *blog* oficial do filme, o diretor Murilo Salles diz que chegou a cogitar de chamar filme de “O mundo segundo Clara Averbuck”⁶. Além disso, Averbuck esteve presente por diversas vezes na promoção do filme e foi por muitos diretamente associada à personagem como se o filme contasse sua história – ainda que não tenha

⁶ Além deste, e de *Máquina de Pinball*, o diretor pensou em chamar o filme também de *Uma história real e Impressão digital*. Fonte: <http://nomepropriofilme.blogspot.com.br/2008/08/6-pergunta-murilo-salles-nome-prprio.html>, Acesso em diferentes datas entre 2013 e 2015.

concordado com isso⁷.

Fica evidenciado que cada vez mais elementos extratextuais, externos à obra, comunicam-se com a recepção do filme, mas também da relação que há entre este e os livros. Tal fenômeno demonstra que há uma *persona*, uma figura autoral que talvez faça realçar que a experiência narrativa tenha atingido outros contornos nesse universo de consumidores de produtos culturais da atualidade e que outros elementos localizados em outras instâncias se façam presentes, compondo uma trama interdiscursiva, em especial quando se tratam de narrativas como as que tomam um aspecto biográfico, para a construção das novas subjetividades (VIEGAS, 2007).

Ao contrário do que se poderia supor, segundo Viegas (2007), ao tomarmos o caráter coletivo de toda a experiência, a ênfase dada ao privado não tem apontado para um individualismo crescente ou exacerbado – que tem sua origem no individualismo burguês –, mas se abre para a possibilidade de vias de autocriação desse sujeito que põe sua vida em jogo na escrita. Diz Camila/Clarah no livro: “Quero vida e a vida não tem

7 Em texto para o *site* Mondo Bacana escreveu: “Alter-ego significa “outro eu”. A Camila é uma parte de mim, mas as pessoas realmente se recusam a entender que ela não é a Clarah. Eu controlo a Camila. Ela é minha personagem, faz o que eu quero”. Fonte: <http://www.mondobacana.com/educacao-12-instituto/clarah-averbuck.html>, Acesso em 11 abr. 2014.

fórmula. Quero dor e entranhas e sentimento. Quero verdade. Quero saber que Arturo Bandini e Bruno Dante sentiram tudo aquilo. Quero sentir junto. Quero que seja verdade, autobiografia disfarçada de ficção” (AVERBUCK, 2002, p. 29).

Ao pensarmos as obras em seus aspectos narrativos, não nos escapa o flerte com o verídico/o vivencial tanto na charla ao final do livro em que a autora escreve “é mentira, mas tudo é verdade. Qualquer semelhança com a realidade não terá sido mera coincidência. Dúvidas, consulte um advogado” (AVERBUCK, 2002, p. 79), ou do filme ao vermos a escritora que se autodescreve, se autocria. Numa perspectiva interdiscursiva das tramas, não há como ignorar as diversas *performances* do escritor cuja linguagem exerce uma ação criadora e transformadora (mas também classificadora), não refletindo em seus gestos expressões de sua interioridade, mas que estão sempre tecendo identidades em processo de formação (VIEGAS, 2007).

Na perspectivas do contexto histórico em que vivemos, numa conjuntura de cultura altamente midiaticizada, essas *performances* de autor

não se limitam ao ato de escrever , de modo que, ao lermos um texto, não temos apenas o nome do autor como referência, mas sua voz, seu corpo, sua imagem veiculada nos jornais , na televisão na internet. A obsessão contemporânea pela presença nos afasta da concepção barthesiana desse autor como “um ser de papel” (VIEGAS, 2007, p. 18).

Portanto, ao pensarmos a autoficção e as escritas de si como *performances* artísticas que participam dos “contornos de uma *persona*”, em que diversas subjetividades são atravessadas por diferentes momentos e contextos biográficos, vividos e ficcionalizados – reconstruindo a frase de Santa Tereza D’Ávila, citada no filme –, nada mais nos resta, numa perspectiva unicamente de apreciação estética, senão de nos perder nesses “eus”, senão deixar “morrer um pouco”, senão “gozar sem saber por quem se goza”. O que importa quem fala? Alguém disse que importa, pois ele também é convidado a falar de si nessa fruição.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: _____. *Profanações*. Trad. Silvina J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 55-64.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico – dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. de Paloma Vidal. EdUERJ: Rio de Janeiro, 2010, 310p.

AVERBUCK, Clara. *Máquina de Pinball*. São Paulo: Conrad, 2002.

AVERBUCK, Clara. *Vida de gato*. São Paulo: Planeta, 2004.

AZEVEDO, Luciene. Autoficção e literatura contemporânea. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, 2008.

BARTHES, Roland. “A morte do Autor”. *O rumor da língua*. Trad.: Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 65-68.

BLOOD, Rebecca. *Weblogs: história e perspectiva*. Disponível na internet: <http://www.terreiro.net/artigos/weblogs_history/> Acesso em 10 jan. 2013.

BUESCU, Helena Carvalhão. *Grande Angular: comparatismo e práticas de comparação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2003.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: _____ . *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264-298. (col. Ditos & Escritos).

KLINGER, Diana. A escrita de si como *performance*. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 12, 2008. p. 11-30.

LEITE, C. W.. Clara Averbuck: atiradora de elite. *Revista Bula*. 25 abr. 2011. Disponível em: <<http://acervo.revistabula.com/posts/entrevistas/clara-averbuck-atiradora-de-elite>> Acesso em 17 abr. 2013

MALINI, Fabio. Por uma Genealogia da Blogosfera: considerações históricas (1997 a 2001). *Lugar Comum (UFRJ)*, v. 21-22, p. 102-125, 2008.

NOME Próprio. Direção: Murilo Salles. [S.l.]: Downtown Filmes, 2007. 1 DVD (120 min), NTSC, color.

STAM, Robert. *A Literatura Através do Cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

_____. “Teoria e prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade”. *Revista Ilha do Desterro*. UFSC: Florianópolis nº 51, p. 19-53 jul./dez. 2006. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/viewFile/2175-8026.2006n51p19/9004>. Acesso em 22 abr. 2014.

VIEGAS, Ana Cláudia Coutinho. “O ‘Retorno do Autor’: relatos de e sobre escritores contemporâneos”. In: VALLADARES, H. C. P. (org.). *Paisagens Ficcionalis: perspectivas entre o eu e o outro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 13-26.