



Universidade de Brasília
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

PEDRO IVO ROCHA DE MACEDO

**Só quem viveu sabe: as biografias de celebridades de nicho
popular no Brasil**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do
Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de
Brasília - UnB como requisito para obtenção do título de Doutor em
Literatura

Orientador: Prof. Dr. Anderson Luís Nunes da Mata

Brasília/2022



PEDRO IVO ROCHA DE MACEDO

Só quem viveu sabe: as biografias de celebridades de nicho popular no Brasil

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília- UnB como requisito para obtenção do título de Doutor em Literatura

Orientador: Prof. Dr. Anderson Luís Nunes da Mata

Brasília/2022

MM141s Macedo, Pedro Ivo R. Só quem viveu sabe: as biografias de celebridades de nicho popular no Brasil / Pedro Ivo Rocha de Macedo; orientador Anderson Luís Nunes da Mata. -- Brasília, 2022. 216 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) -Universidade de Brasília, 2022.

1. Literatura brasileira. 2. Celebridades. 3. Autobiografia. I. Nunes da Mata, Anderson Luís, orient. II. Título.

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Literatura.

Área de Concentração: Literatura e Práticas Sociais

Linha de Pesquisa: Representação Literária

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Anderson Luís Nunes da Mata
(Presidente)

Prof. Dr. Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes
(Membro externo)

Profa. Dra. Karina Gomes Barbosa da Silva
(Membro externo)

Profa. Dra. Patrícia Trindade Nakagome
(Membro interno)

Prof.^a Dr.^a Virgínia Maria Vasconcelos Leal
(Suplente)

A vida é fantasias, né? E dessas fantasias que vem a realidade.

Inês Brasil

AGRADECIMENTOS

A conclusão deste trabalho não teria sido possível sem o apoio de diversas pessoas. Apenas algumas delas relembro aqui. E agradeço:

Ao professor Anderson, com sua orientação repleta de atenção e receptividade.

Aos demais membros do TEL, especialmente as professoras Regina Dalcastagnè, Cíntia Schwantes e Sara Almarza.

Aos membros da banca examinadora, os professores Carlos Eduardo Albuquerque, Karina Gomes Barbosa, Patrícia Nakagome e Virgínia Leal, que aceitaram me acompanhar nessa jornada atípica.

Aos funcionários do PósLit, sempre tão prontos em resolver todos os problemas, em especial o Joalysson.

Aos muitos amigos que fiz nessa volta à escola, vocês foram os melhores companheiros de trincheira. Eu nomeio aqui Aline, Anderson, Anne, Bruna, Bertoni, Bete, Cida, Gleiser, João Pedro, Leocádia, Linda e Lúcia, mas não conseguiria mencionar todos com quem tive trocas e partilhas importantes nesses últimos anos de UnB. Meu muito obrigado a todos.

Aos colegas dos grupos de pesquisa Mnemosyne e GELBC, com quem tanto aprendi.

Aos amigos que acompanharam a pesquisa desde o projeto e me deram toda a atenção do mundo. Foram muitos. Lembro de agradecer a Carol, Paula, Lidiane, Rafael, Rosanna, Verônica, Raquel, Juliana e Bruno.

A Daniele que me salvou diversas vezes pelo caminho.

A Murillo, por estar aqui.

A minhas avós, pelo colo, com saudade.

A Duda, por me ouvir.

A Mãe Dinda, por me segurar pela mão.

A minha irmã, por ter habitado a leitura a meu lado.

A meu pai, por todos os livros do mundo.

A minha mãe, por me ensinar a gostar de ler.

RESUMO

A tese é um estudo das representações de personagens de mídia popular no Brasil, as chamadas subcelebridades, por meio de biografias e autobiografias. Apresenta-se um panorama amplo dessa modalidade narrativa, composto por vinte e sete volumes publicados entre 1994 e 2020, refletindo sobre o seu posicionamento no campo literário. Contempla-se a inserção desses tomos no campo, inquirindo como tais obras, que têm por objeto personalidades alheias ao mundo literário, viabilizam-se no mercado brasileiro de produção e distribuição, investigando por que os indivíduos retratados nesses volumes, difundidos em meios de consumo de pouca profundidade analítica, recorrem à literatura como ferramenta de exposição e propagação de suas imagens. O estudo busca ainda verificar se há estratégias narrativas comuns aos diferentes textos, empreendendo uma reflexão de como a ideia de autoria se opera nessas obras. Finalmente, reflete-se como as obras são recepcionadas pelos leitores e como essas personalidades se reconfiguram no ato de leitura, ganhando uma dimensão que lhes é vedada pelo consumo apressado de si como produtos e que só é possível por meio da literatura.

Palavras-chave: Representação; Celebridade; Campo literário; Autobiografia; Literatura e mídia

ABSTRACT

The thesis is a study of the representations of popular media characters in Brazil, the so-called subcelebrities, through biographies and autobiographies. A broad overview of this narrative modality is presented, consisting of twenty-seven volumes published between 1994 and 2020, reflecting on its position in the literary field. When contemplating the literary insertion of these volumes in the field, we investigate how such works, whose objects are alien to the literary world, become viable in the Brazilian production and distribution market, investigating why the individuals portrayed in these volumes, disseminated in media with little analytical depth, resort to literature as a tool for exposing and propagating their images. The study also seeks to verify if there are narrative strategies common to the different texts, undertaking a reflection on how the idea of authorship operates in these works. Finally, it reflects on how readers respond to the works and how these personalities are reconfigured in the act of reading, gaining a dimension that is not reached when they are rapidly consumed as products and that is only possible through literature.

Keywords: Representation; Celebrity; Literary field; Autobiography; Literature and media

RESUMEN

La tesis es un estudio de las representaciones de personajes mediáticos populares en Brasil, las llamadas subcelebridades, a través de biografías y autobiografías. Se presenta un amplio panorama de esta modalidad narrativa, compuesta por veintisiete volúmenes publicados entre 1994 y 2020, reflexionando sobre su posición en el campo literario. Se contempla la inserción de estos volúmenes en el campo, indagando cómo tales obras, que tienen por objeto personalidades ajenas al mundo literario, se vuelven viables en el mercado brasileño de producción y distribución, investigando por qué los personajes retratados en estos libros, difundidos en medios de consumo de poca profundidad analítica, recurren a la literatura como herramienta para exponer y propagar sus imágenes. El estudio también busca verificar si existen estrategias narrativas comunes a los diferentes textos, emprendiendo una reflexión sobre cómo opera la idea de autoría en estas obras. Finalmente, se indaga sobre cómo las obras son recibidas por los lectores y cómo estas personalidades se reconfiguran en el acto de leer, adquiriendo una dimensión que les está vedada por el consumo precipitado de sí mismas como productos y que sólo es posible a través de la literatura.

Palabras-llave: Representación; Celebridad; Campo literario; Autobiografía; Literatura y medios.

Lista de Figuras

Figura 1: Quadro esquemático de classificação de Philippe Lejeune	40
Figura 2: Quadro com os livros do corpus agrupados por eixo temático	51
Figura 3: Capa da revista Veja de 11 de maio de 1994	55
Figura 4: Capa de <i>Caminho das borboletas</i>	61
Figuras 5 a 8: Capa das edições de <i>A minha vida com Ayrton</i> ; <i>Adriane: My life with Ayrton</i> ; <i>Ma vie avec Ayrton</i> e <i>Mein Leben Mit Ayrton</i>	62
Figura 9: Capa da edição de <i>Szerelmem Senna</i>	63
Figura 10. Capa de <i>Ma vie avec Ayrton: Senna Forever</i>	64
Figuras 11 e 12: Reprodução das capas da revista Caras de 25 de março e 29 de abril de 1994	67
Figura 13: Capa da edição de aniversário da revista Playboy em 1995	69
Figura 14: Capa de <i>Pitchulinha, minha vida com Dinho até que os Mamonas nos separem</i>	73
Figura 15: Exemplo do miolo de <i>Pitchulinha</i>	75
Figura 16: Capa de <i>Cada vez eu quero mais</i>	76
Figura 17: Capa de <i>Sou dessas</i>	78
Figura 18: Capa de <i>As pedras do meu caminho</i>	80
Figura 19: Capa de <i>Inquebrável</i>	82
Figura 20: Reprodução da edição de capa dura de <i>Ai, que loucura!</i>	95
Figura 21: Verso da edição de capa dura de <i>Ai, que loucura!</i>	96
Figura 22: Capa de <i>Ai, que absurdo!</i>	95
Figura 23: Foto de divulgação do programa <i>Mulheres Ricas</i>	99
Figura 24: Livros do eixo “Vida e fama”	100
Figura 25: Capa de <i>Na banheira com Luiza Ambiel</i>	101
Figura 26: Capa de <i>Do outro lado do muro</i>	103
Figura 27: Capa de <i>O homem que seduziu a vida</i>	105
Figura 28: Capa de <i>O livro de ouro da Val</i>	107
Figura 29: Capa de <i>Gretchen, uma biografia quase não autorizada</i>	108
Figura 30: Exemplo da diagramação de <i>Gretchen, uma biografia quase não autorizada</i>	109
Figura 31: Capa de <i>A vida é uma festa</i>	111
Figura 32: Capa de <i>Tons de Clô</i>	113
Figura 33: Capa de <i>Como os animais salvaram minha vida</i>	115
Figura 34: Capa de <i>Dani e elas</i>	116
Figura 35: Excerto da revista Veja.	117
Figura 36: Quadro com os livros do eixo temático “Gênero e sexualidade”	122
Figura 37: Capa de <i>Morri para viver</i>	123

Figura 38: Capa de <i>Desejos da alma</i>	132
Figuras 39 e 40: As duas capas de <i>Diário secreto de uma ex-BBB</i>	133
Figura 41: Capa de <i>Vestida para causar</i>	135
Figura 42: Capa de <i>Luz, câmera, ação, transformação</i>	138
Figura 43: Capa de <i>Vocês sabem quem sou eu?</i>	140
Figura 44: Capa de <i>Eu, travesti</i>	148
Figura 45: Um dos diversos memes criados envolvendo o episódio dos “bons drink”	156
Figura 46: Capa de <i>Muito prazer, Roberta Close</i>	159
Figura 47: Capa de <i>Vera Verão: Bofes & Babados</i>	161
Figura 48: Imagem do Jornal Povo do Rio reproduzida em <i>Vera Verão: Bofes & Babados</i>	162
Figura 49: Capa de <i>Nany People: ser mulher não é para qualquer um</i>	164
Figura 50: <i>Capa de Thammy: nadando contra a corrente</i>	166
Figura 51: Capa de <i>Rogéria: uma mulher e mais um pouco</i>	168
Figura 52: Quadro com os livros do corpus	177

Sumário

Introdução	11
Apresentação	12
Objetivos	13
Estrutura.....	14
Metodologia	15
1. Intrusos no campo	19
1.1 O que importa	19
1.2 Bios Midiático	20
1.3 Miscelânea.....	25
1.4 A fama em discurso	28
1.5 O corpus	31
1.6 A era das narrativas de si	34
1.6.1 Narrativas biográficas	35
1.6.2 O que cargas d'água é autoficção?	37
1.6.3 Narcisismo midiático	42
1.7 O diverso	44
2. Caminho das borboletas	50
2.1 Eixos temáticos.....	50
2.2 Tragédia e superação	52
2.3 Comoção nacional	54
2.4 405 dias	56
2.5 Paratexto, extratexto e recepção.....	60
2.6 Expressão melodramática	71
2.7 Diálogos possíveis.....	83
3. Ai, que loucura!	85
3.1 Vida e fama.....	85
3.2 Infotimento	87
3.3 A revista Caras.....	88
3.4 Ai, que loucura!	90
3.5 Paratexto, recepção e extratexto.....	95
3.6 As demais obras	100
3.7 Articulação.....	118
4. Morri para viver/ Eu, travesti	121
4.1 Pulsão do olhar.....	121

4.2 Morri para viver.....	123
4.3 Paratexto, recepção e extratexto.....	129
4.4 As demais obras	132
4.5 Transgeneridade, violência e representação	143
4.6 Eu, travesti.....	147
4.7 Paratexto, extratexto e recepção.....	154
4.8 As demais obras	158
4.9 Experiência singular.....	171
5. Você sabe quem sou eu?	174
5.1 Um livro que... ..	174
5.2 Arrumação	176
5.2.1 Números	177
5.2.2 Assonâncias	178
5.3 Identidade Narrativa	181
5.4 Da autoria.....	184
5.4.1 O “eu” do texto biográfico	186
5.5 Do leitor.....	194
5.6 Valor literário e leitura	199
Considerações finais	202
Bibliografia.....	209

INTRODUÇÃO

Há pouco mais de dez anos, eu passeava por uma feira do livro que acontecia anualmente em Brasília. Em algum momento, encontrei uma banquinha que vendia livros em promoção por apenas dois reais. Vasculhei rapidamente as estantes, sem muita esperança de encontrar algo interessante, até que meus olhos caem sobre uma pilha de livros razoavelmente finos, que traziam na capa uma modelo de biquini.

Uma de minhas amigas mais próximas faria aniversário em poucos dias, e o livro me pareceu um ótimo presente, já que funcionava também como uma brincadeira de salão. Eu, que sempre gostei de excentricidades, não hesitei em comprar um exemplar e até me arrependi depois de não ter comprado mais. Poucos dias depois, minha amiga recebe, num embrulho bonito que eu mesmo fiz, uma edição de *Na banheira com Luiza Ambiel*, livro que contava as experiências da modelo participante do quadro de gosto bastante duvidoso “Banheira do Gugu”, principal atração do programa dominical do SBT na década anterior. O efeito foi o esperado, surpresa, risos, presente guardado e não conversamos mais sobre o assunto.

Quando pedi o livro emprestado meses depois, descobri que ela já tinha se desfeito dele (o que acho muito feio, considerando que era um presente). E ainda me sobrou um tanto de curiosidade: qual poderia ser o conteúdo daquele livro, que parecia tão excêntrico e inusitado por sequer existir? Deixei o assunto de lado, e se passaram vários anos até que eu tive em mãos um outro exemplar do texto e pude sanar a curiosidade e responder a essa pergunta. Por que *Na banheira com Luiza Ambiel* era um texto excêntrico e inusitado? A resposta era dada: aquele não era um tema “de livro” e a risada decorrente era fácil de ser conseguida.

Hoje percebo, entretanto, que a pergunta que eu não me fiz naquele momento, e que talvez devesse ter feito, é por que motivo aquele livro e aquela biografada se tornavam imediatamente uma brincadeira de salão. E em derivação, tendo o potencial de ser descartado como uma simples brincadeira, esse livro poderia ser dotado de valor e capacidades específicas da narrativa? Dessa vez, a resposta já não poderia ser automática.

A pesquisa que segue é uma reflexão sobre o tema das biografias de subcelebridades no Brasil. E, principalmente, uma proposta, que espero atenciosa, para que essa pergunta seja respondida.

Apresentação

Os resultados da quinta edição da pesquisa Retratos da Leitura no Brasil, divulgada em setembro de 2020, apontam que 48% da população brasileira não se identificam como leitores e 77% da população não compram livros habitualmente¹. O Brasil não é um país de leitores, nem de consumidores de literatura. O livro ainda é um objeto associado à alta cultura, ao conhecimento, ao alto saber vedado a grande parte da população brasileira, pouco letrada e com índices preocupantes de analfabetismo funcional: “em nossa sociedade publicar um livro detém valor simbólico importante. Não só o ato de escrever é, em si mesmo, valorizado, mas ter as suas ideias impressas, distribuídas, compradas e, quiçá, lidas faz com que haja reconhecimento e diferenciação” (Leal, 2008, p. 1).

No ano de 2016, no mesmo país de poucos leitores, mais de um milhão de volumes foram comercializados do livro *Morri para viver*, depoimento da ex-modelo Andressa Urach, cujo maior mérito havia sido o vice-campeonato do concurso Miss Bumbum 2012. Andressa ganhara bastante difusão midiática nos meses precedentes por sérias complicações de saúde decorrentes da aplicação de produtos cosméticos não autorizados para o torneamento das pernas e pela posterior conversão religiosa.

O caso do texto de Urach é excepcional pelos números de vendas, parcialmente explicáveis pela chancela da Igreja Universal do Reino de Deus ao livro. Mas ainda que compreensível, seu êxito literário não é menos surpreendente. A sua história pessoal diverge do que usualmente se associa àqueles cujos nomes estampam as capas dos volumes visíveis pelas livrarias de nosso país. Uma personagem que não combina com as figuras em evidência no campo literário brasileiro, mas que ainda assim garantiu a publicação de seu livro por uma grande editora, a espanhola Planeta, e distribuição nacional. E não é a única. Desde a publicação, em 1994, de *Caminho das borboletas*, livro-depoimento de Adriane Galisteu, há uma presença modesta, mas constante, de narrativas em que o autor/objeto é um indivíduo dificilmente associável ao que é literário na nossa seara de ilustres. São relatos que enfocam as chamadas subcelebridades, personalidades afeitas à mídia popular, que encontram na narrativa literária mais uma possibilidade de exposição, de se dar ao conhecimento de um determinado público consumidor-leitor, sua audiência. São estes volumes o objeto desta pesquisa de doutorado, que selecionou vinte e sete narrativas publicadas no Brasil entre 1994 e 2020.

¹ A pesquisa é realizada pelo Ibope por encomenda do Instituto Pró-Livro e do Itaú Cultural. Dados colhidos no sítio oficial do Instituto, disponíveis em https://prolivro.org.br/wp-content/uploads/2020/09/5a_edicao_Retratos_da_Leitura_no_Brasil_IPL-compactado.pdf, Acesso 31/07/2022.

O campo literário, nos termos de Pierre Bourdieu (1996), é o espaço dinâmico de estruturação e interação dos diferentes agentes que interferem no fazimento da literatura de uma determinada realidade geográfica e temporal. Ao estudar o campo:

é possível analisar como editores, escritores, críticos e pesquisadores de língua e literatura disputam espaço e reconhecimento para si mesmos e suas produções. Basicamente, o que está em jogo nesse campo são as definições sobre o que é boa e má literatura, de quais são as produções artísticas ou de vanguarda e quais são as puramente comerciais, de quais são os grandes escritores e de quais são os escritores menores. Mais do que isso, disputa-se constantemente a definição de quem são os indivíduos e as instituições (jornais e revistas literárias, editoras, universidades) legitimamente autorizados a classificar e a hierarquizar os produtos literários. (Nogueira e Nogueira, 2004, p. 34)

Os nomes em destaque nos livros aqui selecionados são alheios ao discurso literário erudito. A celebridade é normalmente caracterizada como um indivíduo banal e sem conteúdo. Paulo Barroso afirma que “só existe celebridade com banalidade, porque é a banalidade popular e grosseira que cria e sustenta a celebridade, supostamente diferente, mas idêntica, na sua essência estéril” (2013, p. 110). A celebridade seria “mais o produto da função de espetáculo ou entretenimento dos média, do que resultante do cumprimento das funções de informação, educação ou socialização de cidadãos” (Idem, Ibid). Mas estes mesmos “produtos” são tema de enunciações frequentes no Brasil, num campo literário em que é difícil ser publicado, distribuído e lido - personalidades bem apartadas de uma República das Letras, num país em que a literatura é primazia de poucos.

O problema para o qual esta pesquisa quer propor uma resposta é como e por qual motivo as estratégias de exposição por meio da literatura servem à representação desses indivíduos.

Objetivos

Essa pesquisa observa uma modalidade de narrativa referencial que emoldura indivíduos associados à exposição nos meios comunicacionais de estrato popularesco, as chamadas subcelebridades, partindo do texto *Caminho das borboletas* de 1994, até o volume *Vocês sabem quem sou eu?*, vinte e cinco anos depois. Procuo compreender o seu posicionamento no campo literário brasileiro e suas possibilidades de representação/recepção.

Algumas das intenções específicas da pesquisa são:

I – Iluminar e refletir sobre o próprio campo literário brasileiro a partir de um corpus que é marginal ao cânone, compreendendo a viabilização e sustentação destas narrativas;

II – Procurar uma possível tendência estilística dos modos de representação destas obras e estratégias narrativas aplicadas;

III – Empreender uma discussão do conceito de autoria nas escritas referenciais selecionadas, em que nem sempre a primeira pessoa do discurso coincide com o redator efetivo da narrativa;

IV – Interrogar uma possível restituição da dimensão humana dos personagens por meio da leitura de suas representações narrativas.

Estrutura

A estrutura da tese é de cinco capítulos.

No primeiro, faço uma exposição do tema e dos livros que formam o objeto de estudo do trabalho. Investigo ali as categorias de celebridade e subcelebridade e sua presença nas representações múltiplas e transmidiáticas do indivíduo, incluindo aí a literatura. Proponho uma reflexão sobre as narrativas com enfoque na exaltação dos sujeitos do discurso e sua posição e status no campus literário atual, apresentando as modalidades identitárias de texto literário e a extensão da mesma reflexão para os livros componentes do corpus.

Nos três capítulos seguintes, debruço-me sobre os livros biográficos do estudo, agrupados em três eixos temáticos para uma melhor contemplação do conjunto extenso de narrativas. Para cada um dos eixos temáticos, escolhi livros como exemplo emblemático do tema, que serão analisados com maior detimento. No Capítulo II, trato das narrativas construídas em torno do tema “Tragédia e Superação”, analisando o livro *Caminho das borboletas*. No Capítulo III, trato das narrativas construídas em torno do tema “Vida e Fama”, dedicando-me à narrativa de *Ai, que loucura!*. No Capítulo IV, estão agrupados os volumes em torno do eixo temático de “Gênero e Sexualidade” - nesta seção, dois livros serão tratados como emblema: *Morri para viver* e *Eu, travesti*.

Além dos quatro livros pinçados como exemplos, há nessa pesquisa um panorama amplo que engloba outras vinte e três narrativas cujo registro considero pertinente e fundamental. Os demais volumes são convocados a cada capítulo para dialogar com o texto emoldurado. Para tanto, faço apresentações sumarizadas dos volumes, trazendo sempre como exemplo trechos dos livros, de forma que eles possam também “falar” por si nessa pesquisa.

No quinto capítulo, na empreitada de responder ao questionamento de por que a literatura foi escolhida como um modal de exposição pelas subcelebridades, volto meu olhar

para a própria representação operada, contemplando a construção das identidades narrativas, a ideia de autoria nesses textos e também os seus leitores, e refletindo sobre as potências do texto escrito, qual seja sua intenção original.

Metodologia

A investigação que levo a cabo trata, sobretudo, da questão da representação literária da identidade num contexto de grande exposição midiática, tendo por objeto indivíduos apartados das noções do que é erudito e literário. É no percurso de construção, viabilização e recepção dessas narrativas identitárias que as obras serão consideradas e inquiridas.

A primeira escolha metodológica vem do reconhecimento do caráter subjetivo da análise literária a que procedo, composta na primeira pessoa do singular. Esta jornada crítica sobre obras literárias é imbricada pela mirada não-interpretativa de minha experiência sensorial de leitor que se faz em consonância com o rigor necessário à pesquisa acadêmica e não em detrimento dele. Na urdidura de um estudo analítico em que se observam narrativas centradas nas subjetividades de indivíduos, não poderia me excluir como sujeito pesquisador e assumo a função de narrador-escritor responsável pela pesquisa.

A construção do corpus a ser analisado foi a segunda etapa metodológica observada. A seleção consistiu no inventário amplo das narrativas publicadas por indivíduos de exposição em mídia popular desde a década de 1990, obtendo o panorama de vinte e sete identidades narrativas construídas em livro em duas décadas e meia de produção no cenário nacional.

Esta pesquisa é um olhar sobre os momentos em que um mundo surge na representação literária de vinte e sete indivíduos. As identidades aqui estudadas são construídas sempre no âmbito de sua representação. O apoio da obra de Paul Ricoeur é instrumental para a investigação dos aspectos de construção narrativa da identidade e como ela se dá nos textos ficcionais e biográficos. A escrita autobiográfica é uma fonte extremamente propícia para a investigação da construção da autoimagem e de sua propagação comunicacional. Na compreensão da representação identitária em termos biográficos, será preciso recorrer à investigação teórica sobre os textos autorreferenciais. Para tanto, busco os textos basilares de Phillippe Lejeune, considerando, entretanto, outros desdobramentos dessa discussão conforme observada por Philippe Gasparini, Paul De Man, Leonor Arfuch, entre outros. Mostra-se também necessário considerar os estudos de Michel Foucault e de autores como Diana Klinger e Luciene Azevedo,

que consideram as suas categorias, bem como a produção da escritora Judith Butler, que juntamente com outros estudiosos de gênero, pode ajudar a analisar a inflexão neste sentido indicada pelo conjunto de indivíduos representados no corpus.

A compreensão das narrativas se dá no âmbito de seu posicionamento no campo literário brasileiro. Para o entendimento do campo, é imprescindível a ancoragem no trabalho de Pierre Bourdieu ao propor uma investigação que considera as interações dinâmicas dos múltiplos polos que produzem a literatura num determinado tempo e lugar – o que leva à compreensão da literatura como um fato social que resulta da concomitância de diversos agentes, e não apenas do texto e seus autores. Os estudos análogos do sistema literário, propostos por Itamar Even-Zohar, que considera esquematicamente as interferências entre produtor, consumidor, instituição, repertório, mercado e produto, também são de importância capital em minha abordagem. Concomitantemente, é fundamental prestar atenção aos trabalhos acadêmicos sobre a literatura brasileira contemporânea e o campo literário nacional. Cito aqui, de modo não exclusivo, o exemplo dos estudos empreendidos por Eurídice Figueiredo na Universidade Federal Fluminense e Regina Dalcastagnè na Universidade de Brasília. Não obstante, trata-se de narrativas que se encontram em terreno pouco explorado pela academia brasileira, o que torna propícia a investigação de suas estratégias discursivas e posicionamento específico no campo, relevante para o entendimento do que efetivamente se produz e lê no nosso país.

O texto literário será interrogado em busca das categorias de identidade, representação e autoria. Mas, para a compreensão mais ampla destas narrativas, é preciso transcender os discursos e observar elementos paraliterários e extraliterários. Faz-se imprescindível um diálogo interdisciplinar, em que exista sintonia com os campos de estudo da sociologia e antropologia cultural e, uma vez que as obras, de múltiplos autores, colocam-se num privilegiado ponto intersticial entre a literatura e os meios de consumo de mídia, refletindo as práticas sociais de produção e consumo de literatura no Brasil, é particularmente necessário considerar os estudos sobre a cultura da celebridade no ambiente contemporâneo das comunicações de massa.

O discurso engendrado nesse conjunto de textos é concebido dentro de um contexto de convergência dos meios de apropriação de conteúdo com primazia da exposição pessoal, em que os biografados são também personalidades transmidiáticas. Portanto, a investigação da construção destes personagens não pode se limitar ao texto publicado nos livros. Ela se faz também pela apresentação paratextual dos volumes, observando a construção da imagem pelos projetos gráficos de publicação do texto, “que em todo o caso o cercam e o prolongam, exatamente para apresentá-lo, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais

forte: para torná-lo presente, para garantir sua presença no mundo, sua ‘recepção’ e seu consumo” (Genette, 2009, p. 9); e, sobretudo, pela sua presença extratextual, enunciada em entrevistas, incursões televisivas, material publicado em portais e revistas, redes sociais e demais representações audiovisuais.

Parece-me também necessário uma observação cuidadosa da representação dessas obras empreendida no instante de sua leitura, quando os objetos da narrativa, indivíduos expostos como itens de consumo cultural, são refigurados na recepção da narrativa literária. Os trabalhos clássicos de Wolfgang Iser demonstram-se fundamentais. Considero, outrossim, as reflexões de Hans Robert Jauss, sobre estética da recepção, Luiz Costa Lima, sobre a representação-efeito, Hans Ulrich Gumbrecht, sobre a produção de presença do texto literário em sua contemplação, e Lígia Gonçalves Diniz, que propõe que a experiência viva despertada pela leitura, na “sua porção que não se converte imediatamente em sentido ou que jamais se converterá, contribui para uma diferença de realidade que terá sua contrapartida também na experiência viva (percepção, sensação, ideia, vivência, conceito) de mundo” (2016, p. 279).

Ademais, eu reconheço que este trabalho é também um estudo de caso pessoal de leitura destes textos. O empreendimento de ler os 27 volumes, descrevê-los e listá-los passa, inevitavelmente, sobre como estes textos me atravessam como um leitor, se não profissional ao menos contumaz, de literatura brasileira. Seja nas obras apenas brevemente apresentadas ou aquelas para as quais dediquei maior atenção, não me seria possível descrevê-las e apresentá-las sem considerar a forma como estes textos acionaram minha bagagem cognitiva e emocional. Esta pesquisa é, antes de qualquer outra coisa, um relato deste atravessamento.

Outro dia, quando comecei a me debruçar novamente sobre o tema, eu me peguei profundamente comovido com o trecho inicial de um desses livros. Fiquei quase surpreso, afinal era a biografia de um indivíduo que, para ser consumido, se planificara. Como assim lá estava eu chorando no primeiro capítulo? Mas a surpresa não durou muito, pois desconfio que todos os leitores intuem o poder que tem a literatura.

Finalmente, outro desafio metodológico que se apresentou foi como ter acesso aos leitores reais desse texto além de mim? Não há recursos instrumentais nem logísticos para rastreá-los de forma precisa e sistemática, mas a internet nos oferece uma aproximação bastante razoável por meio dos registros de comentários e resenhas sobre as obras. Para chegar ao sentimento e percepção dos leitores efetivos da obra, restam as impressões que leitores reais fizeram ao longo dos anos em sítios como a loja virtual amazon.com.br, presente no país desde 2012 e as redes colaborativas de leitores *Skoob* e *Goodreads*, fundadas em 2006 e 2009, respectivamente. Essa amostra de leitores é incapaz de refletir todas as experiências de leitura

para um livro, mas pode servir como balizadora de experiências reais e individuais de sua recepção.

A representação empreendida pelo leitor, seja ele leigo ou pesquisador, não se dá de forma apenas interpretativa. A leitura de um texto fornece um espaço privilegiado em que o discurso é perpassado pelos sentidos e imaginação daquele que se aproxima dele nesse ato, permitindo que a reconstrução de uma imagem, uma história de vida, seja entremeada de seus afetos. Afetos que, suponho, são cruciais para a refiguração de qualquer indivíduo, ainda mais para os que se apresentam quase desumanizados no complicado sistema da cultura de massas.

Agora podemos começar.

I

INTRUSOS NO CAMPO

1.1 O que importa

No dia 19 de maio de 2010 é publicada no portal Terra, na seção Famosos, a célebre manchete: *Adriana Bombom esquece as filhas em um churrasco*². Nela, aprendemos que, “por volta das 23h, a dançarina deixou as filhas no churrasco e disse que iria até sua casa para pegar casacos para as meninas, que estavam sentindo frio. Mas Bombom só voltou no dia seguinte, por volta das 10h da manhã e sem os casacos”.

Cinco anos depois, em peça publicada no site Ego, do Grupo Globo de Comunicações, somos informados na seção Famosos de que a *Peladona de Congonhas desiste da carreira de professora de Matemática*³. Infeliz, “Jéssica afirma que quer investir mesmo na vida sob os holofotes: ‘Hoje eu tenho o meu apartamento e carro próprio, e como professora eu andava de ônibus’”. Desencantada com o futuro da educação no país, ela afirma: “a carreira de modelo é muito mais rentável para mim do que eu ganhava trabalhando como professora. Não penso em voltar para uma sala de aula mais, só se for como dona de uma escola”.

Já em 20 de março de 2018, após anos acompanhando a vida pública do animalzinho, a notícia de que o *Macaco de estimação do cantor Latino morre atropelado*⁴, publicada na editoria de música do portal F5 do jornal *Folha de S. Paulo*, toma de assalto os leitores e fãs. “Twelves fugiu da casa do cantor no Rio de Janeiro, localizada no bairro da Tijuca. [...] ‘Hoje é o dia mais infeliz da minha vida. Orem por mim. Sem chão’, escreveu Latino na legenda de uma foto na qual segurava a mão do animal após o ocorrido”.

Uma leitura rápida das três matérias que selecionei acima pode levar a uma indagação: por que veículos de notícia vinculados a grandes grupos comunicacionais se dedicariam a explorar e noticiar esses fatos? As três manchetes não são casos isolados. Poderiam ser facilmente substituídas por diversas outras de teor parecido e cuja importância cabal na vida do leitor seria muito pequena. Sua noticiabilidade não se ancora na implicação de tais fatos na vida

²Disponível em <https://www.terra.com.br/diversao/gente/adriana-bombom-esquece-as-filhas-em-um-churrasco.2465f59cb997a310VgnCLD200000bbccceb0aRCRD.html>. Acesso em 30/04/2019.

³ Disponível em <http://ego.globo.com/famosos/noticia/2015/03/peladona-de-congonhas-desiste-da-carreira-de-professora-de-matematica.html>. Acesso 30/04/2019.

⁴ Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/musica/2018/03/macaco-de-estimacao-do-cantor-latino-morre-atropelado.shtml>. Acesso em 30/04/2019

política e social da nação. Entretanto, há uma profusão de matérias dedicadas a fatos comezinhos ou corriqueiros na vida de pessoas famosas, e nem tão famosas, em todos os noticiosos do Brasil, que, em maior ou menor grau se dedicam ao tema. Existe um grande interesse pelo assunto por parte significativa do público leitor dos veículos, construindo uma noticiabilidade própria que não depende da importância histórica e social dos eventos como valor notícia, mas na exposição da vida e dos corpos particulares de sujeitos famosos. Numa era em que tanta informação (talvez toda informação) está disponível, desde novas descobertas científicas aos mais recentes desdobramentos da crise política no Sudeste Asiático, passando pelas últimas portarias publicadas pelo Ministério da Economia, o interesse público sobre a vida de indivíduos particulares se demonstra intenso.

A mesma coisa se dá quando transpomos a fronteira do universo jornalístico para o mercado editorial e literário. Em meio a centenas de publicações de valor histórico, científico e cultural reconhecidos, são consumidos em grande medida volumes cujo valor ou relevância não são facilmente identificáveis. Obras que, mesmo diante da maior crise do mercado editorial de todos os tempos, continuam a ser publicadas, consumidas e lidas pelo público.

O que me traz algumas perguntas, que dificilmente poderia responder satisfatória ou completamente:

O que é realmente importante?

O que vale a pena ser contado?

O que vale a pena ser escrito?

Uma vez escrito, o que vale a pena ser comprado?

E, se comprado, o que vale a pena ser lido?

Nesse trabalho, eu me detenho sobre vinte e sete livros publicados no Brasil entre 1994 e 2020, que abordam biograficamente indivíduos que protagonizaram nas últimas décadas manchetes análogas às com que inicio esse capítulo. As subcelebridades.

1.2 Bios midiático

As pessoas se interessam pelo que acontece a outras pessoas. Pessoas gostam de histórias. É como organizamos o que pensamos e podemos entender quem somos e nossas próprias vidas. Como sugere Alberto Manguel,

Até onde sabemos, somos a única espécie para a qual o mundo parece ser feito de histórias. Biologicamente desenvolvidos para ter consciência de nossa existência, tratamos nossas identidades percebidas e a identidade do mundo à nossa volta como se elas demandassem uma decifração letrada, como se tudo no universo estivesse representado num código que temos a obrigação de aprender e compreender. As sociedades humanas estão baseadas nessa suposição: de que somos, até certo ponto, capazes de compreender o mundo em que vivemos. (2017, posições 41 a 46⁵)

Nos identificamos com as histórias que ouvimos, com as lendas dos deuses que louvamos, com os heróis que admiramos. A sociedade humana se constrói a partir das ficções que tornam possíveis as vidas.

Cada sociedade arcaica possui narrativas em tornos das quais se erigiu - textos ou tradições orais em torno de heróis e seres mitológicos são fundadores da própria compreensão do grupo social e de seu passado. A primeira narrativa ficcional de que temos registro é a epopeia suméria de Gilgamesh, compilada no segundo milênio a.C. em acádio, a partir de tradições orais ainda mais antigas. Assonâncias do mesmo relato que compôs Gilgamesh podem ser encontradas em diversas composições mitológicas posteriores, seja a Bíblia cristã ou os registros do panteão heroico na Grécia Antiga. Com a proliferação das sociedades detentoras de escrita, às narrativas mitológicas se acrescentam (e muitas vezes se confundem com estas) os relatos sobre os grandes homens e mulheres do seu tempo, reis, rainhas e pensadores, seja nos textos chineses do primeiro milênio a.C., seja nos registros encontrados em ruínas astecas. No Ocidente, durante a Idade Média europeia, tais relatos ganham cunho moral e religioso sendo reservadas sobretudo às hagiografias e exaltação dos papas e monarcas – as histórias populares sendo reservadas apenas ao trato dos bardos e trovadores. Entretanto, com a criação da imprensa mecânica, surge um novo conjunto de biografias, textos e folhetos diversos, ainda tratando de santos e reis, mas também de artistas, outros membros de famílias reais, escritores célebres, cientistas e exploradores – indivíduos que despertavam a curiosidade do público leitor. Com a ressalva de que, até fins do século XIX, o público leitor e o povo não eram a mesma coisa.

É nesse período que as reformas educacionais em curso nos países europeus e Estados Unidos ampliam drasticamente o público alfabetizado, criando um amplo novo círculo de leitores, não associado às elites acadêmicas e culturais e fazendo surgir a cultura de massa. Para esse novo público “alfabetizado, consumidor, ávido de bens culturais” (Dalcastagnè, 2000, p. 88), há uma ampliação do número de espaços em jornais, livros e folhetos e também surgem

⁵ As referências bibliográficas ao recurso digital Kindle serão apresentadas por suas posições eletrônicas, quando não houver paginação.

novos meios de comunicação, o cinema e o rádio. A partir destes novos meios, determinados indivíduos alcançam um status diferenciado, de estrelas, os novos semideuses da contemporaneidade (Morin, 1969).

Já nas primeiras décadas do século, atores e atrizes de cinema alcançam um nível de visibilidade e identificação nunca experimentada por indivíduos comuns, passando a ser objeto de culto, adoração e posse por parte dos seus admiradores, que com eles se identificavam. Às estrelas de cinema, logo se associaram os atletas de alta performance, cantores e bandas, além de artistas de grande visibilidade. Quando o indivíduo se torna uma estrela, seu produto artístico ou habilidade atlética deixa de ser o único atrativo da atenção do público, mas também sua intimidade, e a “imprensa de massa, ao mesmo tempo em que investe nos olímpicos, mergulha em suas vidas privadas a fim de extrair delas a substância humana que permite a identificação” (Idem, p. 106).

Na virada do milênio, entretanto, a fama passa a se tornar algo valoroso por si só, não precisando de talentos que justificassem a admiração por ela suscitada. Com o advento de novas modalidades comunicacionais, primeiro a televisão e posteriormente a internet, surge, assim, uma nova categoria para o culto do indivíduo que até poderia ser excepcional por seus talentos, habilidade e história, mas cuja fama prescindia desses: a celebridade. Sugerem Gilles Lipovetsky e Jean Serroy:

Da glória, própria dos homens ilustres da Antiguidade e dos heróis cornelianos do Grande Século e que era como o horizonte resplandecente da grande cultura clássica, passou-se às estrelas, forma ainda heroicizada pela sublimação de que eram portadoras, depois, com a rapidez de duas ou três décadas de hipermodernidade, às pessoas célebres, às personalidades conhecidas, às “pessoas”. Deslocamento progressivo, que não é mais que o sinal de um novo triunfo da forma-moda, conseguindo tornar efêmeras e consumíveis as próprias estrelas da notoriedade. (2011, p. 83)

As celebridades podem assumir a proa da cobertura midiática em virtude de suas habilidades, mas também de “atos heroicos e/ou estratégias publicitárias bem-sucedidas [...], dimensões que se articulam no sentido de produzir heróis/celebridades em contextos de alta visibilidade” (Herschmann e Pereira, 2003, p. 13). A profissão na celebridade não é sempre muito clara, surge uma categoria de “atriz-cantora-modelo-apresentadora-dançarina” em que nenhuma das atividades é necessariamente exercida – ser famoso é a atividade exercida. Numa era em que a distância entre as esferas íntima/privada e pública se esgarça, as novas estrelas são fruto de “uma celebração instantânea do instantâneo, própria dos cidadãos anônimos de um

tempo efêmero. Cidadãos que participam no mediatismo televisivo e adquirem uma nova, repentina, descartável e notória identidade” (Barroso, 2013, p. 103).

Ao fim do século, se a curiosidade popular ainda se voltava a sujeitos de proeminência como Diana, a princesa de Gales ou o ator Leonardo di Caprio arrebanhava multidões de adolescentes por sua aparição no *blockbuster Titanic*, as revistas passaram a dar matérias de capa também a pessoas como Paris Hilton, herdeira da cadeia de hotéis que vazou propositalmente um vídeo íntimo com o então namorado ou Jesus Luz, o namorado brasileiro de Madonna – sujeitos cujos feitos e talentos não pareceriam evidentes além da própria exposição.

A celebridade é um indivíduo que possui aquilo que Sodré define como *bios midiático* (2007, p. 21), cuja representação nos meios de difusão de conteúdo se confunde com a sua própria existência. Os indivíduos se tornam produtos fabricados para um mercado que os consome, seja na venda de revistas, na audiência de programas de TV dedicados ao gênero ou filmes encetados a toque de caixa. Bastante denotativos da forte presença da cultura de celebridades no período são os títulos da película do diretor Woody Allen, *Celebridades*, de 2000 e da telenovela *Celebridade*, exibida pela Rede Globo em 2005 com grande sucesso popular.

Percebe-se que existe na maior parte dos autores uma prevenção e resistência quanto aos indivíduos que trilham o caminho da celebrização e do bios midiático como forma de expressão, necessariamente pública e, vale dizer, nem sempre voluntária. Esta prevenção se volta contra a própria cultura de massa, pois “diz respeito a todos os produtos fabricados para o mercado de massa, então, a celebridade do instante mediático também é um produto do mercado de massa” (Barroso, 2013, p. 113). Mas vale lembrar que, como postula John Carey no seu *Os intelectuais e as massas*, o próprio conceito de massa inculta é um construto ficcional, criado para distinguir o novo público alfabetizado dos detentores do poder cultural, os intelectuais: “sua função como artifício linguístico é eliminar a condição humana da maioria das pessoas – ou, seja como for, privá-las daquelas características especiais que tornam superiores, na sua própria opinião, aqueles que empregam o termo” (1993, p. 7).

Acrescentando ao conceito de celebridade o prefixo sub, temos um produto da massa para a massa. É uma derivação da categoria já não intelectual da “celebridade” como herói particular da mídia. Termo bastante popular no Brasil, a subcelebridade seria uma personalidade midiática de alcance inferior, seja por menor acesso aos meios, seja pelo parco reconhecimento da seriedade do seu trabalho, e disposta a quase tudo para cavar uma nota num programa vespertino de fofocas ou uma entrada num blog ou site de internet dedicado aos famosos. Se

nos meios de comunicação estadunidenses, onde surge a cultura da celebridade, fala-se em *A-list celebrities* para designar as grandes estrelas midiáticas e a partir daí em *B-list* ou *C-list celebrities* para designar as de menor alcance dos meios prestigiosos (referindo-se a supostas listas indicativas de poder e penetração, contando-se em ordem alfabética), no Brasil, a mídia que se ocupa do tema passou a tratar os indivíduos de grande exposição como celebridades e subcelebridades.

Conquanto não seja claro quem primeiro utilizou a expressão subcelebridade, ela rapidamente se disseminou, sendo livremente usada nos veículos destinados à cobertura midiática, blogs, redes sociais, comentários online. Ao assumir o termo, tenho consciência da carga negativa que o prefixo sub traz, e que poderia reforçar uma postura preconceituosa em relação a esses indivíduos. Entretanto, o reconhecimento que faço aqui ao reiterar o conceito de subcelebridade não diz respeito a uma subalternização dos indivíduos em tela, mas a uma subalternização da exposição midiática e forma de apropriação pública desses indivíduos. Tal subalternização como categoria pública é o que faz saltar aos olhos a escolha do meio literário como forma de expressão e exposição dos sujeitos.

O que é então uma subcelebridade? Seria fácil recorrer a uma esquivia formulaica e afirmar que não sei defini-la, mas posso reconhecer uma quando a vejo (e devido à grande exposição, eu a vejo o tempo todo). Mas é possível identificar um parâmetro principal para a sua percepção. Para esta categoria, o acesso aos meios de comunicação tem o escopo limitado no mais das vezes a uma determinada mídia dita popular⁶ composta pelo conjunto de veículos comunicacionais de estrato popularesco, sejam jornalísticos ou de entretenimento, caracterizados primariamente não pela qualidade artística ou valor-notícia do que se veicula, mas pelo alcance que este conteúdo conseguiria em audiência e/ou vendas, podendo resultar em produtos que exigem pouca profundidade analítica.

Enquadrar-se-iam no conceito de subcelebridades ex-participantes de reality shows, mulheres frutas, assistentes de palco, apresentadores de programas de fofoca, cantores/atores/dançarinos de menor êxito em seus talentos e profissões... É uma categoria plural e no mais das vezes efêmera em que “pouquíssimos conseguem manter-se em evidência, e para isso devem dedicar-se bravamente, dando o melhor de si rumo à perpetuação da imagem de auge” (Arantes, 2009, p. 100). São personalidades públicas que emergem de modo situacional, quando todos nós somos estrelas em potencial e que, num conjunto de forças que

⁶ Não confundir o emprego do termo com o conceito de “comunicação popular” que trata dos processos de comunicação participativa que emerge da própria população, como rádios comunitárias etc, referindo-se “ao modo de expressão das classes populares de acordo com a sua capacidade de atuar sobre o contexto social na qual ela se reproduz” (Reimberg, 2008, p.2).

articula os sujeitos, a mídia e o contexto social, edificam-se de maneira pública e aceitam exibir publicamente suas intimidades (Simões, 2009, p. 75). Majoritariamente egressas das camadas mais pobres ou marginalizadas da população, as subcelebridades revelam bastante sobre a cultura de exaltação do sujeito comum, num universo em que a busca pelo êxito e pela fama justificaria todos os empreendimentos.

Assim, existe uma indústria comunicacional que se alimenta destes indivíduos da mesma maneira que eles se alimentam dessa indústria para a manutenção de sua evidência.

1.3 Miscelânea

Retomemos as manchetes. Em 19 de outubro de 2014, o Ego publica a matéria *Candidata a Miss Bumbum vai a Paris para promover concurso*⁷, seguida, no dia seguinte por *Candidata a Miss Bumbum faz topless na Torre Eiffel*⁸. O caso ainda repercute, ao descobrirmos que no mesmo dia *Topless de Miss Bumbum acaba na polícia em Paris*⁹ e que, *Após mostrar demais em Paris, Miss Bumbum SC esconde o rosto*¹⁰ no dia 22. O caso da modelo, cujo nome (Indianara Carvalho) pode ser descoberto ao longo do texto, embora não esteja em nenhuma das manchetes, encerra-se em 24 de outubro com a matéria *Candidata a Miss Bumbum posa de maiô e fala sobre caso com polícia*¹¹.

Indianara, que venceu o concurso naquele ano e conseguiu a publicação de algumas outras matérias quando fez reconstrução do hímen para oferecer sua “segunda virgindade” para um homem misterioso em 2017, permanece desconhecida da maior parte dos brasileiros. Mas conseguiu, em uma semana de outubro de 2014, intensa cobertura da imprensa de celebridades, subcelebridades e fofocas. A sua viagem a Paris, conquanto aparentemente desimportante, conseguiu gerar interesse suficiente para se estabelecer em uma série de matérias publicadas no Ego e nos veículos correlatos.

A cultura da celebração criou um nicho de imprensa em que determinados indivíduos conseguem se tornar notícias de jornais e portais da internet, ainda que os fatos noticiados fujam completamente ao que se esperaria de uma imprensa “séria”. Um olhar apressado, e

⁷ <http://ego.globo.com/famosos/noticia/2014/10/candidata-miss-bumbum-vai-paris-para-promover-concurso.html>

⁸ <http://ego.globo.com/viagem/noticia/2014/10/candidata-miss-bumbum-faz-topless-na-torre-eiffel.html>

⁹ <http://ego.globo.com/sensual/noticia/2014/10/topless-de-miss-bumbum-acaba-em-policia-em-paris.html>

¹⁰ <http://ego.globo.com/famosos/noticia/2014/10/apos-mostrar-demais-em-paris-miss-bumbum-sc-esconde-o-rosto.html>

¹¹ <http://ego.globo.com/famosos/noticia/2014/10/candidata-miss-bumbum-posa-de-maio-e-fala-sobre-caso-com-policia.html>

preconceituoso, pode levar à conclusão de que a viagem da candidata ao concurso Miss Bumbum de Santa Catarina não pode ser considerada importante o suficiente para ser tema de notícia. Afinal, os acontecimentos dessa viagem não coincidiriam com o que uma visão tradicional sobre o jornalismo poderia considerar como digno de ser publicado.

O périplo de Indianara não cumpriria critérios de noticiabilidade que considerassem apenas a compreensão tradicional de que, para estar num periódico, é preciso que o fato seja socialmente relevante ou excepcional¹². Entretanto, o assunto foi tematizado por um jornalista, selecionado por um editor e serviu aos interesses do veículo que o publicou e do público leitor que o consumiu, garantindo o que nas teorias do jornalismo se chama de noticiabilidade (do inglês *newsworthiness*).

A pesquisadora Gislene Silva postula que noticiabilidade se trata da:

combinação complexa de forças ou fatores potencialmente capazes de agir no processo da produção da notícia, desde características do acontecimento, julgamentos pessoais e habilidades do jornalista, relação dos repórteres com as fontes, qualidade do material apurado e tratado (imagem, som e texto), prazo e linha editorial, condições favorecedoras ou limitantes da empresa de mídia no mercado (econômicas, tecnológicas e políticas editoriais), relação do veículo noticioso com a publicidade, negociações com públicos e audiências (circulação e recepção), questões éticas e ideológicas das decisões editoriais, cultura profissional da categoria e ainda circunstâncias históricas, culturais, políticas e econômicas de uma determinada sociedade. (2018, p. 10)

Se aparentemente a viagem de Indianara não deveria ser notícia, mas foi, é preciso a compreensão de que a série de eventos possuem uma noticiabilidade conveniente às

¹² Os valores-notícias vêm da “percepção de que há características/atributos de determinados acontecimentos que os fazem ter mais ou menos peso noticioso” (Silva, 2018, p. 17). Estes atributos, também chamados de valores informativos ou fatores de notícia, são sistematizados de forma distinta pelos diferentes teóricos da comunicação (Idem, 2005). Segundo Fraser Bond, no manual clássico *Introdução ao Jornalismo* eles podem se encontrar em doze situações, que podem ser resumidas em:

- Proeminência, que se refere a personagens públicas de destaque; incomum
- Raridade, que trata de fatos incomuns e excepcionais
- Interesse nacional; sobre os fatos referentes ao governo e o estado
- Interesse pessoal e econômico;
- Indignação provocada por injustiças;
- Catástrofes, de que decorram grandes perdas materiais e humanas;
- Interesse universal, que se refere a eventos de consequências globais;
- Drama, para eventos que causem grande comoção;
- Grande número de indivíduos afetados;
- Grandes montantes de dinheiro envolvidos;
- Descobertas científicas e invenções; e
- Crime e violência.

negociações e interesses do seu tempo. O fator de noticiabilidade convencional não é importante nas matérias dedicadas às celebridades (aqui também incluídas, e talvez mais pertinentemente, as de menor alcance). Um programa como o *TV Fama*, veiculado pela Rede TV! (inaugurada em 1999, sobre os escombros da TV Manchete) ou o portal de entretenimento Ego, inaugurado em 2006, não trazem o fazer jornalístico pela importância do seu conteúdo, mas por aquilo que os jornalistas tomam por *fait divers*.

Em sentido estrito, o termo que em francês significa literalmente “fato diverso”, é cunhado com o surgimento da grande imprensa em fins de século XIX, para designar uma categoria de notícias que incluem a miscelânea de acontecimentos noticiáveis, temas pitorescos e peculiares que possuem apelo para as audiências, mas não fazem parte da ordem do dia:

Drama passionnal, roubo de uma ponte de 40 metros, aparição da Virgem Maria, confissão perturbadora de um transexual, descoberta dos restos de quatro ocupantes de um disco voador nos Estados Unidos; todos os dias nossos jornais reservam um lugar, mais ou menos importante, para este tipo de informações tão diferentes quanto curiosas. (Dion, 2007, p. 123)

O fait divers é material que alimenta o jornalismo de tabloides à larga, mas que também compõe em maior ou menor medida editoriais de todos os grandes veículos comunicacionais, em matérias que fornecem narrativas para o público leitor/assistente, que se identifica com as histórias contadas. Sylvie Dion aponta, entretanto, que “um *fait divers* significa igualmente uma notícia de pouca importância, um fato insignificante oposto à notícia significativa e ao acontecimento histórico” (Idem, p. 124). E que “esta ressonância pejorativa relega frequentemente a crônica ao último plano entre as informações dos grandes jornais.” (Idem, Ibid.). Não deixa de ser curioso que a imprensa que mais se dedica à cobertura desses assuntos seja tratada como “imprensa popular, até mesmo populachos” (Idem, Ibid.) reforçando o forte apelo público que têm os temas ao mesmo tempo que excepcionais, cotidianos. O outro lado da moeda é a distinção imposta, que associa a baixa qualidade àquilo identificado como popular (ou próprio das massas).

É preciso especular nesse momento o que torna os indivíduos que são objeto desta tese material para peças de *faits divers*.

Uma observação preliminar permite apontar que eles se afastam da representação tradicional do que se representa habitualmente nos espaços prestigiosos da imprensa. As subcelebridades não estão na condição de celebridades de menor escopo por acaso. São pitorescas justamente por não refletirem a exposição habitual das figuras de proa da

representação social artística – no mais das vezes branca, intelectual e detentora dos meios. Elas se alçam à fama em categorias inusitadas, são mulheres que invadem a tela em posição sexualizada, são sujeitos que conseguem seu lugar sob o holofote por meio da exposição de intimidades via reality shows, são homens e mulheres transexuais entendidos pela imprensa conservadora do século XX como curiosidades atípicas. Percebe-se que sua presença como celebridades de acesso a meios pouco prestigiosos reflete a sua posição social e de gênero. Esmiuçaremos isso adiante.

1.4 A fama em discurso

Roland Barthes, ao se dedicar ao estudo dos *faits divers*, aponta como sua principal característica que eles sejam “uma informação total, ou mais exatamente, imanente; ele contém em si todo seu saber: não é necessário conhecer nada do mundo para consumir um fait divers; ele não remete a nada mais, além dele mesmo” (Barthes, 1966, p. 189). Essa imanência discursiva permitiria que um *fait divers* seja facilmente consumido e apropriado pelo leitor, propiciando sua identificação com o evento apresentado, seja por surpresa, desejo ou semelhança.

Da mesma maneira como é a cobertura do caso extraconjugal de um animal no zoológico ou a decoração da residência oficial de um dignatário estrangeiro, são *faits divers* as coberturas sobre indivíduos famosos. Percebe-se aí a construção discursiva do indivíduo-celebridade, reiteradamente repetido, identificado e construído como marca. mas que se encerra no fato em si, e não na relevância que lhes possa ser atribuída pelo contexto histórico-social. Em fins de século XX e início do novo século, a vida das pessoas famosas se torna onipresente no conjunto dos *faits divers* jornalísticos, espreada da imprensa tradicional, com uma série de revistas e publicações, passando pela criação de portais dedicados a celebridades em todos os grupos de comunicação e a televisão, em que programas inteiros dedicam horas à cobertura dos acontecimentos que cercam os indivíduos célebres. No Brasil, essa cobertura é agrupada numa rubrica informal de “jornalismo de fofoca”, em que veículos como o semanário *TiTiTi*, o já mencionado extinto portal *Ego*, a emissora *RedeTV!*, os blogues dos jornalistas Fabíola Reipert e Leo Dias¹³ se tornaram as principais referências.

¹³ É denotativo que esta cultura chega a um ponto em que os próprios jornalistas que abordam o tema se tornam eles mesmos celebridades e têm as próprias vidas devassadas e especuladas. O jornalista Leo Dias, atualmente no portal *Metrópoles*, foi objeto de uma série de matérias sobre seu suposto comportamento sexual e sua luta contra a dependência de substâncias químicas.

Conforme Marshall (1997), as celebridades são figuras públicas que conquistaram um espaço de maior ou menor visibilidade midiática e que são construídas discursivamente numa relação que vai nas duas direções (do indivíduo midiaticizado para o público/ do público para o indivíduo midiaticizado). As narrativas se estabelecem na celebrização de indivíduos eleitos para a atenção dos meios de comunicação e do público, e é possível perceber que “os significados construídos nos dispositivos midiáticos sobre os famosos retornam para a vida social, irrigando o universo simbólico que a constitui”. Essa cultura de observação da vida dos famosos e dos que querem ser famosos diz muito da nossa sociedade e do “valor da visibilidade no contexto contemporâneo; ao mesmo tempo, o modo como tais programas constroem seus discursos sobre as celebridades revela valores que retornam para a vida cotidiana” (Simões, 2009, p. 76).

A vida do famoso se expõe à absorção dos sujeitos comuns que com ele se identificam (ou que dele se afastam como inverso do espelho). Recepciona-se, por meio do *bios midiático*, uma representação da identidade do indivíduo célebre: “no horizonte midiático, a lógica informativa do ‘isso aconteceu’, aplicável a todo registro, fez da vida – e, conseqüentemente, da própria experiência um núcleo essencial de tematização” (Arfuch, 2010, p. 15). Na construção do discurso que expõe as vidas dos indivíduos que despertam o interesse do público, um arsenal diverso de modalidades é acionado: “entrevistas, conversas, perfis, retratos, anedotários, testemunhos, histórias de vida, relatos de autoajuda, variantes do show – talk show, reality show...” (Idem, Ibid).

No Brasil, uma das ferramentas escolhidas para a exposição da identidade pública de vinte e sete indivíduos apontados aqui como subcelebridades foi a literatura. Paula Sibilia se pergunta: “quem disse que o fato de termos sido eleitos as personalidades do momento não possa ser, apesar de tudo, uma boa notícia? Tudo irá depender, provavelmente, do que resolvermos fazer com isso” (2007, p. 276). Estes sujeitos resolveram se fazer tema de livro.

Não é possível menosprezar o valor simbólico que existe na publicação de um livro. Ainda mais num país como o Brasil em que a leitura é um ato reservado para poucos. Sobre a importância de um livro, Manguel diz que

O livro é muitas coisas. Como um repositório de memória, um meio de transcender os limites de tempo e espaço, um local para reflexão e criatividade, um arquivo da nossa experiência e da dos outros, uma fonte de iluminação, felicidade e, às vezes, consolo, uma crônica de eventos passados, presentes e futuros, um espelho, uma companhia, um professor, uma invocação dos mortos, um divertimento, o livro em suas várias encarnações, da placa de barro à página eletrônica, tem servido há bastante tempo como metáfora para muitos de nossos conceitos e realizações essenciais. (2020, p. 122)

Estampar a capa de um livro é uma realização e sinal de reconhecimento público. Em cada um dos volumes que contemplo nesta tese o nome dessas pessoas aparece em destaque nas capas, ao lado de seus rostos (e muitas vezes os corpos) claramente expostos e identificáveis. Suas identidades/marcas publicamente construídas assumem a forma de texto escrito – discurso literário. Essa construção de imagem midiaticizada e discursiva se imiscui na identidade propagada pelos indivíduos públicos, tornando-se parte daquilo que Paul Ricoeur chama de identidade narrativa.

Ricoeur entende que todo indivíduo, não apenas aqueles que praticam o discurso literário, engendra uma trama que ordena as suas experiências numa identidade congruente. “A narrativa constrói a identidade da personagem, que se pode chamar de sua identidade narrativa, construindo a da história narrada. É a identidade da história que constitui a unidade da personagem” (Ricoeur, 1994a, p. 176). O texto escrito possui o papel privilegiado de poder materializar no registro uma identidade narrativa, e cria uma ferramenta útil e profundamente significativa de compreensão de si.

Para as celebridades, a literatura não é exatamente acionada como ferramenta para a compreensão das identidades narrativas. Antes, ela funciona como mais um veículo de produção de identidade narrativa para os sujeitos públicos, em que a adesão dos leitores/consumidores permite que a exposição da própria celebração se propague. Nos textos aqui selecionados, tenham sido eles redigidos por seus narradores, ou transformados em relato por terceiros que deles colheram depoimentos autorizados, a imagem pública da celebridade é espalhada e difundida. Esta construção é uma encenação discursiva da identidade do sujeito que afeta a própria percepção e engendramento da mesma. Se a vida do autor/objeto organiza a narrativa, a narrativa serve inversamente ao engendramento dessa vida que se faz perceber e representar (De Man, 2012, s/p).

A proliferação dos títulos biográficos e autobiográficos de personalidades públicas de todas as esferas atesta esse interesse e associação por parte do público leitor, tornando-se mesmo a tônica da produção no campo literário atual:

Embora não seja difícil expor as razões dessa adesão – a necessária identificação com outros, os modelos sociais de realização pessoal, a curiosidade não isenta de voyeurismo, a aprendizagem do viver – a notável expansão do biográfico e seu deslizamento crescente para os âmbitos da intimidade fazem pensar num fenômeno que excede a simples proliferação de formas dissimilares, os usos funcionais ou a busca de estratégias de mercado, para expressar uma tonalidade particular de subjetividade contemporânea. (Arfuch, 2010, p. 16)

O conjunto dos textos aqui abordados intriga por abrigar materiais literários que emolduram vidas que não seriam habitualmente biografadas ou ainda “biografáveis”, mas cuja construção narrativa e imagética interessa a uma parcela do público leitor/consumidor. Na próxima seção, apresento as narrativas.

1.5 O corpus

O conjunto de narrativas selecionadas é composto por vinte e sete livros publicados entre 1994 e 2020. Todos eles trazem com destaque na capa o nome de uma personalidade de mídia popular, ainda que esta não seja necessariamente o redator do tomo. Segue-se a breve apresentação dos volumes em ordem cronológica:

Caminho das borboletas, meus 405 dias ao lado de Ayrton Senna foi publicado em 1994, poucos meses após o a morte do piloto. Em depoimento ao jornalista Nirlando Beirão, a então pouco conhecida modelo Adriane Galisteu relata a breve história do seu relacionamento. O texto foi distribuído em bancas de jornal como a primeira publicação da Editora Caras, da nova revista de grande circulação, e garantiu uma sobrevida de Galisteu na mídia. Dois anos após, buscando bisar o sucesso, a paulista Mirella Zacanini publica pela editora Bloch o livro *Pitchulinha, minha vida com Dinho até que os Mamonas nos separem*, em que se apresenta como a musa inspiradora da canção dos *Mamonas Assassinas*, havia pouco falecidos num acidente aéreo. Em 1998, é publicado *Muito prazer, Roberta Close* pela Editora Rosa dos Tempos, com o depoimento da modelo de mesmo nome e em 1999 sai o livro do ator e humorista Jorge Laffond, *Vera verão: Bofes & babados*.

Publicado em 2000, também pela Editora Caras, *Ai, que loucura!* é uma narrativa de memórias e reflexões da socialite carioca Narcisa Tamborindéguy, futura participante do reality show *Mulheres Ricas* e popular em vídeos virais na internet, que, a despeito do estrato social, com sua verve exagerada se transforma em objeto do jornalismo de gosto mais popularesco. No mesmo ano, é publicado pela empresa WB Editores *Na banheira com Luiza Ambiel*, que retrata a vida da modelo e atriz que participava do vespertino *Domingo Legal* no SBT. Em 2002, novamente pela editora Caras, é publicado *Do outro lado do muro*, em que o ex-ator Alexandre Frota relata sua participação no *reality show Casa dos Artistas* também do SBT¹⁴ e *O homem*

¹⁴ Frota, que passa por distintas encarnações em sua carreira posterior, de performer pornográfico a político de extrema-direita, volta a ser tema de mais duas biografias *Identidade Frota. A Estrela e a Escuridão 5.0*, publicada em 2013 e *A luz: como sobrevivi às drogas*, publicada em 2018 – considerarei neste estudo apenas a primeira delas.

que seduziu a vida, biografia do ator André Gonçalves, participante do mesmo programa, e escrito por Thalita Rebouças.

Em 2009, houve a publicação de *Diário íntimo de uma ex-BBB*, que tematiza Fani Pacheco, participante do *Big Brother Brasil*, *reality show* de maior visibilidade no país. No ano seguinte, 2010, a estudante universitária Geisy Arruda alcança seus 15 minutos de fama ao ser rechaçada e expulsa da instituição em que cursava turismo ao portar um vestido curto cor-de-rosa, incidente que foi filmado e veiculado em todos os principais veículos da mídia tradicional e da Internet – em *Vestida para causar*, publicado pela editora Matrix, é narrada a trajetória de Geisy do escândalo para o sub-estrelato. Em 2014 são publicados *Luz, câmera, ação e transformação*, em que o ex-ator pornô Giuliano Ferreira, tornado pastor evangélico, conta sua história pela Editora Semeando e *Cada vez eu quero mais*, biografia do cantor de funk Naldo Benny, pela editora Planeta.

O ano de 2015 parece ter sido o apogeu para a publicação dessa modalidade de narrativas. Sete volumes dedicados a celebridades de mídia popular foram editados: *O livro de ouro da Val*, em que a ex-participante de reality show Val Marchiori dá dicas de fama e sucesso, pela tradicional Companhia Editora Nacional; o já mencionado *Morri para viver*, da ex-modelo Andressa Urach, pela Planeta; *Gretchen, uma biografia quase não autorizada*, que coloca em tela a Rainha do Bumbum, pela Ielís; *Rafael Ilha: as pedras no meu caminho*, em que a jornalista Sonia Abrão descreve os percalços do ex-cantor, em edição luxuosa da editora Escrituras; *Nany People: ser mulher não é para qualquer um*, que narra a trajetória da atriz, repórter transexual e ex-drag queen, pela Planeta; *A vida é uma festa: A história de Amaury Júnior, o maior colunista social do Brasil*, pela Harper Collins e *Thammy: nadando contra a corrente*, que traz a cartografia da redesignação sexual de Thammy Miranda, que foi dançarina e capa de revistas masculinas antes da transição de gênero, pela editora Best-Seller, do Grupo Record.

Em 2016, *Sou dessas* foi o principal lançamento da Best Seller na Bienal do Livro de São Paulo. Dele é objeto a cantora e dançarina Valesca, que, de antiga vocalista objetificada sexualmente no grupo *Gaiola das Popozudas*, converte-se em um símbolo de empoderamento feminino. Em 2017, sai *Inquebrável*, autobiografia de Fernando Fernandes, modelo ex-participante do *Big Brother*, que conta sua história de superação à paraplegia e como se tornou atleta paraolímpico; *Tons de Clô*, biografia póstuma do estilista, apresentador e deputado federal Clodovil Hernandez, escrita por Carlos Minuano e publicada pela editora Best-Seller; e *Rogéria, uma mulher e mais um pouco*, a partir de um relato concedido ao escritor e jornalista

Márcio Paschoal, que entrelaça o depoimento concedido em primeira pessoa pela artista travesti e o texto biográfico em terceira pessoa.

Em 2018, a jornalista, apresentadora e ativista Luísa Mell publica *Como os animais salvaram a minha vida* pela Globo Livros. Em 2019, são publicados: pela Editora Record, *Eu, travesti: Memórias de Luísa Marilac*, em que a ex-prostituta, famosa pelo vídeo viral no *YouTube* narra sua história a Nana Queiroz e *Dani E Elas – Gravidez E Maternidade Para A Mulher Moderna* em que a apresentadora, jornalista e esposa do dono da *Rede TV!* Daniela Albuquerque conta o seu percurso, para a Universo dos Livros. E, finalmente, em janeiro de 2020 é publicado *Você sabe quem sou eu?*, autobiografia da dançarina e cantora Inês Brasil, escrita por Luís Gustavo Rocha e publicada pela editora Chiado.

É preciso, desde o início desta tese fazer um reconhecimento e reiteração bastante claros: os volumes aqui elencados não foram publicados por seu eventual valor literário. Não foram adquiridos pela busca do leitor por construções estilísticas complexas e sutis. Não foram resenhados por nenhum dos suplementos literários ainda existentes nos jornais ou objeto de resenhas ou análises críticas nos periódicos acadêmicos. Os vinte e sete livros aqui elencados não são considerados como arte literária por nenhum dos sujeitos atuantes no campo literário brasileiro no período de sua publicação e consumo. Eles não entraram e dificilmente entrariam em qualquer seleção do cânone. Eles não serão lembrados em nenhuma lista dos livros mais importantes do Brasil no último quarto de século. Eles são recebidos com um certo escárnio e mesmo desprezo em ambientes intelectuais. E, ainda assim, eles continuam a ser publicados, consumidos e lidos.

Por que a literatura foi um caminho escolhido por esses personagens-celebridades como um modal de consumo não é sempre tão claro de se descobrir, mas o texto escrito tem suas próprias potências e possibilidades que nem sempre coincidem com a intenção dos produtores do discurso. O que tento fazer aqui é investigar como a escolha do texto literário como produto de exposição desses indivíduos afeta a construção dos personagens, sua recepção e o que diz sobre o campo literário nacional. Essa exposição biográfica se dá ao mesmo tempo em que este mesmo campo literário se vê imerso em uma panóplia de produções literárias, reconhecidamente artísticas, que trazem a subjetividade dos indivíduos para o primeiro plano de seus discursos.

1.6 A era das narrativas de si

Nas últimas décadas do século XX, há uma emergência do interesse social pela subjetividade. O individual se torna prevalente em toda uma gama de discursos e tematizações em que pode ser identificada a coroação do “eu” como objeto da narrativa. Surgem assim produtos culturais que dão enfoque às experiências subjetivas das pessoas retratadas, com atenção para o êxito individual, a experimentação dos prazeres e a percepção do sucesso pessoal como temas centrais. Em parte, isso pode ser explicado pela revolução tecnológica, que amplia como nunca o acesso aos meios de registro e publicação de narrativas individuais. Mas também é possível localizar nesse retorno ao indivíduo os sinais da falência das grandes narrativas sociais e utópicas do século e o desencanto das décadas perdidas de 1980 e 1990. Leonor Arfuch vê na consolidação das democracias do hemisfério ocidental, levada a cabo no fim do século, a consolidação de um “democratismo” das narrativas, com “pluralidade de vozes, identidades, sujeitos e subjetividades” (2010, p. 19).

Diana Klinger (2006) segue na mesma direção, apontando as escritas de si como “sintoma da época atual”. Há no atual ambiente comunicacional uma exposição reiterada da vida privada e da cultura da celebrização, em que as personalidades de mídia não hesitam em expor sua intimidade:

Assistimos hoje a uma proliferação de narrativas vivenciais, ao grande sucesso mercadológico das memórias, das biografias, das autobiografias e dos testemunhos; aos inúmeros registros biográficos na mídia, retratos, perfis, entrevistas, confissões, reality shows; ao surto dos blogs na internet, ao auge de autobiografias intelectuais, de relatos pessoais nas ciências sociais (a chamada antropologia pós-moderna), a exercícios de “ego-história”, ao uso dos testemunhos e dos “relatos de vida” na investigação social. (Idem, p. 20)

Na TV, há uma quantidade imensa de *reality shows* acompanhando confinamentos, dia a dia de famílias ricas ou comuns, e indivíduos que se submetem a toda uma sorte de experimentos visuais para ter suas vidas publicamente comunicadas. Na internet, com a ampliação das bandas e o fácil acesso a câmeras em telefones celulares, o número de canais pessoais no *Youtube*, vlogs e exposição dos cotidianos individuais em *stories* de aplicativos de redes sociais como o *Instagram*, estampam-se as vidas de milhões para a absorção alheia de uma forma impensável há apenas um quarto de século. Nas prateleiras das livrarias, é possível perceber a popularidade das narrativas de vida, seja em narrativas identificadas como ficcionais, ou nos textos tratados como estritamente verificáveis das biografias e autobiografias.

Por outro lado, se essa multiplicidade de produtos, permitida por um nível inaudito de acesso a meios de publicação e divulgação pessoal é um claro fenômeno dos dias atuais, o registro de vidas e experiências humanas individuais para interesse e consumo dos outros não é original dos nossos tempos.

1.6.1 Narrativas biográficas

Desde que o discurso passou a ser registrado, as narrativas referenciais e biográficas são praticadas, e, aponta Philippe Lejeune, no século XVIII, são discursos que florescem como um gênero próprio na emergência do interesse pelas narrativas pessoais pré-românticas e românticas. Nestes registros textuais, assim como na produção historiográfica e jornalística, existe um esteio na realidade – há algo ou alguém no mundo real a que eles se reportam: “todos os textos referenciais comportam aquilo que vou chamar de pacto referencial, implícito ou explícito, no qual estão incluídos uma definição do real visado e um enunciado de modalidade e do grau de semelhança ao qual o texto almeja” (2008, p. 36).

E, justamente por isso, o conjunto de narrativas emoldurando indivíduos reais (confissões, crônicas, memórias, diários e autorretratos) era colocado na condição de “gênero menor, marginalizado, que, por estar ancorado na realidade, punha-se na fronteira entre o literário e o não-literário” (Ludmer, 1984, p. 47-54). Se a literatura é material do gênio e imaginação de um artista – o escritor – a narrativa escrita de uma vida real, sabida, experimentada e limitada pela verdade histórica, só podia ser considerado como um produto de menor estro e inventividade. Gasparini (2004) culpa a tradição aristotélica de conceber que a arte não deveria se referir a um caso em particular do mundo real, tornando o texto referencial uma instância menor de narrativa.

Tal carência de prestígio e reconhecimento artístico para o texto escrito referencial se dá a despeito do grande interesse dos leitores, ou mesmo justamente por conta desse grande interesse. As vanguardas europeias da virada do século XIX para o XX, eram bastante vocais em seu desprezo pelo texto jornalístico e pelos leitores de jornais que consumiam avidamente histórias reais e eram o mercado para os produtos literários referenciais (Carey, 1993). Diante de um número tão grande de leitores que não leriam sua produção, os intelectuais da *belle époque* se afastam de uma possibilidade de literatura individual ou confessional:

Não é preciso mergulhar muito fundo na história da literatura para constatar que a escrita confessional foi energeticamente desacreditada, sobretudo a partir das vanguardas modernistas do início do século XX. Já faz pelo menos cem anos que esses gêneros

foram expulsos, com certo desdém, para fora do âmbito literário. Acusada de ingênua, a suposta vocação de sinceridade que envolvia o gênero em suas origens foi menosprezada como valor estético, e chegou a se erigir como o extremo oposto dos artifícios e da imaginação que confluíam no âmago da boa literatura. (Sibilia, 2007, p. 225)

Da mesma maneira, a crítica e os estudos acadêmicos não consideraram que essa modalidade, de ambivalência narrativa ultrapassada e romântica, fosse um objeto de estudo válido para as cátedras que então se fundavam. A literatura de essência artística ficcional e imaginativa, a “boa literatura”, prescindia da interferência da realidade nos gêneros poéticos e romanescos, e não haveria motivo para considerar livros cujo texto era biográfico e referencial como matéria literária. As correntes da crítica literária predominantes do século XX, seja o formalismo russo, o neocriticismo norte-americano ou o estruturalismo francês – todas proclamavam que o texto literário deveria se bastar por si e, portanto, não haveria necessidade de considerar os produtores da narrativa ficcional ou seus aspectos biográficos e referenciais.

Biografias e autobiografias não eram, ou não deveriam ser produzidas por autores de prestígio. Autores que, então, não seriam importantes para a apreensão do trabalho artístico. No influente ensaio *A morte do autor*, Roland Barthes postula que “o *scriptor* moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado” (1968, s/p). O autor não poderia existir fora do estudo do enunciado, e, portanto, à academia não interessava a tematização ampla dos gêneros biográficos.

O autor, entretanto, era uma figura renitente, e insistiu em ressuscitar, amparado pelo interesse nunca abandonado dos leitores por sua figura. Como assinala Sarlo, “não fomos convencidos, nem pela teoria nem por nossa experiência, de que a ficção seja, sempre e antes de tudo, um apagamento completo da vida” (apud Klinger 2006, p. 32).

Na contramão do entendimento dos modernismos do século XX, para quem “a ancoragem na vida real, portanto, foi desprezada com toda a tenacidade [...], visto que não haveria valor estético algum nessa insistência em tecer relações diretas entre o autor de ficções e suas obras” (Sibilia, 2007, p. 225), as movimentações literárias do novo milênio entrelaçam o autor à sua produção literária em níveis até então inéditos. Se antes o desprestígio criou um campo em que os escritores não estavam inclinados a se colocar abertamente como o sujeito de sua produção ficcional, os produtores do novo milênio se lançam sobre suas vidas em imersão completa para a produção de textos ficcionais. Borrando cada vez mais as fronteiras entre romance e biografia.

Sob o manto indistinto de autoficção, estas narrativas antes à margem do cânone se tornam a própria tônica da produção, inclusive no Brasil em que a obra de escritores como João Gilberto Noll (*Berkeley em Bellagio, Lorde*), Cristóvão Tezza (*O filho eterno*), Julian Fuks (*A resistência*) e Ricardo Lísias (*O divórcio, Delegado Tobias*) caminha na interseção de biografia e ficção e é positivamente recepcionada em premiações e nos novos estudos acadêmicos.

O neologismo, cunhado pelo romancista francês Serge Doubrovsky em fins da década de 1970 captou o *zeitgeist* de todo um conjunto de produtores de literatura que surgiriam, servindo para abrigar boa parte das narrativas literárias progressivamente escritas nas décadas que se seguem, especialmente neste início de século XXI. Um conjunto de “narrativas contemporâneas que respondem ao mesmo tempo e paradoxalmente ao narcisismo midiático e à crítica do sujeito” (Klinger, 2006, p. 25).

Mas o que exatamente é autoficção?

1.6.2 O que cargas d'água é autoficção?

Para tratar do termo, creio ser necessário antes observar as várias categorias de narrativas que tematizam vidas reais. O cenário de rejeição a esta modalidade narrativa começa a mudar entre os anos 1970 e 1980, quando as correntes acadêmicas de estudos literários retiram a mirada exclusiva na narrativa, para render de volta um papel ativo ao leitor e ao entorno da obra literária, incluindo seu produtor e objeto temático no mundo real.

O teórico fenomenologista Philippe Lejeune tem obra fundamental para que seja colocada novamente em questão o fenômeno das narrativas referenciais. Em *O pacto autobiográfico*, faz-se um apanhado sistematizado das narrativas autorreferenciais, definindo a autobiografia, reconhecendo sua importância como gênero e separando sua modalidade de ficcionalização no romance autobiográfico.

Na proposição clássica de Philippe Lejeune, as narrativas biográficas são, em essência, contratuais. O escritor e o leitor firmam um acordo (que não precisa ser expresso) de que um está dizendo a verdade sobre uma vida, verdade esta que o segundo, ao receber o texto, tomará como reflexo da realidade. A compreensão contratual bem serve aos textos que podem ser enquadrados taxonomicamente a partir de sua proposição: biografia, autobiografia, romance autobiográfico, e, em seguida, autoficção.

Biografia

A biografia é o relato da vida de um ser humano. Originalmente tematizando apenas os indivíduos célebres, as primeiras biografias tinham o objetivo de ser um material informativo, servindo para propagar os feitos de homens que marcaram o seu tempo. A biografia tradicional é o produto de um autor que, ancorado por registros históricos e documentos, reconstrói o percurso da vida de um ser humano cuja história pessoal seria relevante para o seu país e o mundo, deixando marcas suficientes para que sua história merecesse ser contada. Se a própria disciplina historiográfica é, até a escola dos Annales, a História dos grandes feitos e dos grandes acontecimentos, as biografias são, até as primeiras décadas do século XX, reservadas também apenas aos grandes homens (e, com muito menos frequência, às grandes mulheres).

O labor estilístico não era o objetivo original dessas narrativas, servindo antes ao interesse público sobre os indivíduos. As biografias encontram-se na fronteira tríplice entre a literatura, o trabalho historiográfico e o trabalho jornalístico, em que um escritor se propõe a narrar em terceira pessoa a vida de outrem. O próprio autor desse texto não era necessariamente importante, sendo comuns biografias produzidas coletivamente por editoras, jornais e fascículos em que os autores sequer eram identificados.

Autobiografia

A autobiografia é uma variação da primeira, com a distinção crucial de ser escrita pelo próprio autor. A definição proposta em 1970 por Jean Starobinski é bastante sucinta: “a biografia de uma pessoa escrita por ela mesma”, em que o “narrador” é idêntico ao “herói da narração” (p. 257)¹⁵. Mas é a definição estabelecida cinco anos depois por Phillippe Lejeune que viria a se consagrar como a referência principal nos estudos sobre a modalidade. Ele expressa que a autobiografia é uma “narrativa em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (2008, p. 14). Assim como Starobinski, o autor considera que só é possível autobiografia e uma leitura íntima desta quando há unicidade entre o narrador, o personagem e o autor, e se estabelece, então, um segundo contrato a partir do primeiro pacto referencial, pleno com o leitor, o “pacto autobiográfico” (p. 15) que nomeia sua obra mestra.

¹⁵ Todas as citações em língua estrangeira se apresentam na tese em tradução livre do autor.

Romance autobiográfico

No contexto de desprestígio do texto autobiográfico, a fronteira entre ficção e biografia foi desafiada, com cautela, pelo surgimento do romance autobiográfico ou *roman personnel*, que misturava dois “códigos incompatíveis” o ficcional e o autorreferencial (Gasparini, 2004, p. 8). Nele, o autor não necessariamente anunciava suas intenções pessoais (possivelmente para evitar a depreciação). Há elementos distintos para que o leitor acredite que o texto seja a representação verdadeira do passado do autor (narrativa autodiegética, identificação do narrador com o autor e personagem, verificabilidade dos fatos relatados), mas o pacto entre o escritor e o leitor, diferentemente do que se fazia nos relatos autobiográficos conhecidos até então, é um pacto romanesco.

A modalidade híbrida de romance autobiográfico, em que a vida do próprio autor aparece em um texto como tropo de ficção era pouco estudada, quando o era. Mesmo quando produzido por escritores de renome, o romance autobiográfico foi:

Regularmente recusado, redefinido e rebatizado, o conceito de romance autobiográfico reaparecia assim, à margem dos debates acadêmicos, em numerosos comentários monográficos. Mas cada texto, cada autor, era estudado isoladamente, este conceito permanecia desfocado, sem um sistema genérico dominante, nem no horizonte de expectativa dos leitores. Da mesma forma, os editores, os críticos da imprensa e os ensaístas não hesitavam em empregar uma dupla etiqueta, romance e autobiografia, para apresentar ao seu público as narrativas que acumulavam ambos os registros. Mas eles cada vez mais se viam obliterados pela constatação dessa mistura considerada como uma monstruosidade original e indescritível. (Gasparini, 2004, p. 11)

Para melhor categorizar a posição distinta de romances e autobiografias nessas obras, Lejeune, na edição original de sua obra, oferece o seguinte quadro esquemático que tabula os vários tipos de narrativas autobiográficas que poderiam ser encontradas:

<i>Nom du personnage</i> → <i>Pacte</i> ↓	≠ nom de l'auteur	= O	= nom de l'auteur
romanesque	1 a <u>ROMAN</u>	2 a <u>ROMAN</u>	
= O	1 b <u>ROMAN</u>	2 b <u>Indéterminé</u>	3 a <u>AUTOBIO.</u>
autobiographique		2 c <u>AUTOBIO.</u>	3 b <u>AUTOBIO.</u>

Figura 1: Quadro esquemático de classificação de Philippe Lejeune.

Fonte: LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975

A utilização do nome próprio ao longo do discurso era, para Lejeune, crucial para a identificação do autor como narrador e personagem. Essa unicidade onomástica é o que caracteriza para ele a autobiografia tradicional. Já no romance autobiográfico o personagem ou não estaria nomeado ou deveria ter um nome diferente do autor, restando ao leitor identificá-lo pela percepção de elementos que coincidissem com informações de que ele dispusesse sobre sua biografia.

Autoficção

Não obstante, o quadro proposto por Lejeune não estava completo. Havia ali dois pontos cegos para a qualificação das narrativas. Uma das categorias em branco se daria quando o nome do autor é diferente do nome do personagem autobiografado (com a ressalva dos pseudônimos, *noms de plume*) e mesmo assim o texto se apresenta como um relato referencial baseado na vida real do autor. Outro ponto vazio, e esse é o que melhor nos interessa, aconteceria quando o autor se identificasse pelo nome próprio em uma obra, mas ainda assim os eventos narrados e a intriga produzida fossem matéria da imaginação. Sobre este segundo ponto cego, afirma Lejeune: “nada impediria que a coisa existisse, e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia extrair efeitos interessantes. Mas, na prática, nenhum exemplo me vem à mente.” (Lejeune,

2008, p. 31). Naquele momento, parecia uma possibilidade ainda não explorada, e, de fato, não se apresentavam exemplos à época da publicação de *O pacto autobiográfico*.

Não demora muito, entretanto, para o aparecimento de um exemplo da “contradição interna” de “efeitos interessantes”. O ponto cego de Lejeune ganha nome quando o escritor e professor universitário francês Serge Doubrovsky publica o romance *Fils* em 1977. No texto, Doubrovsky se apresenta ao mesmo tempo como narrador e personagem, mas, no pequeno ensaio paralelo ao seu livro, ele afirma que os eventos narrados são fictícios. O narrador é ele, mas a história não é real. Estava ali preenchida a lacuna¹⁶, e, ao mesmo tempo, criada uma nova modalidade de narrativa que embaralha os limites entre ficção e realidade. O próprio Doubrovsky especula um novo termo para designar o texto que escreveu, ressaltando a dimensão psicanalítica (e mesmo masturbatória) que um autor assume ao fazer-se personagem:

Autobiografia? Não, isso é um privilégio reservado aos importantes do mundo, no ocaso de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de eventos e fatos estritamente reais; se quisermos, autoficção por confiar a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita do antes ou do depois da literatura, concreta, como se diz na música. Ou ainda autofricção, pacientemente onanista, que busca agora partilhar seu prazer. (1977, quarta capa)

O livro teve uma classificação sugerida de autoficção. Partindo da sugestão de Doubrovsky, autoficção designaria, portanto, o texto narrativo em que o autor é o personagem principal, mas é também um texto estritamente ficcional, em que os eventos narrados são produtos da imaginação do seu criador. Mal sabia ele como esta proposição ligeira seria influente para a produção das décadas que se seguiram.

Para Gerard Genette, ela se dá quando “um narrador identificado ao autor produz uma narrativa de ficção homodiegética”, mas vai além: ele propõe que o autor da autoficção, de forma deliberadamente contraditória, sugere ao leitor: “eu, o autor, vou lhes contar uma história da qual eu sou o herói, mas que nunca me aconteceu” (1991, p. 84). Vale dizer, contudo, que o termo autoficção vem sendo empregado livremente, tanto pela crítica acadêmica quanto pela imprensa, para abrigar de modo indiscriminado qualquer narrativa ficcionalizada de aspectos autobiográficos, em grande parte das vezes tratando também como autoficção aquilo que se usava chamar de romance autobiográfico (Gasparini, 2004, p. 56).

¹⁶ Cabe reconhecer que em publicação posterior *Signes de vie* em que Philippe Lejeune retoma sua definição de pacto autobiográfico, ele reconhece a existência prática desse novo “gênero”: “tous les mixtes de roman et d’autobiographie (zone large et confuse que le mot-valise “autofiction” inventé par Doubrovsky pour remplir une case vide d’un de mes tableaux, a fini par recouvrir)” (2005, p. 25).

No que tange à verdade do romance autobiográfico ou autoficcional, as fronteiras entre realidade e ficção são muito fluidas, e o pacto é estabelecido não por aquele que escreve o relato – o pacto se conclui pelo leitor que do texto se aproxima com um autor já ausente em termos físicos. Lejeune propõe outra espécie de contrato, atrelado aos pactos autobiográfico e romanesco ao mesmo tempo: “O leitor é assim convidado a ler os romances não somente como ficções abordando uma verdade da ‘natureza humana’, mas também como fantasias reveladoras de um indivíduo. Eu chamarei esta forma indireta de pacto autobiográfico de pacto fantasmático” (2008, p. 43). Essa proposição sugere o poder da narrativa ficcional em dizer a verdade sobre um autor, que pode ser tão grande ou ainda maior que no empreendimento da biografia estrita.

Para a literatura contemporânea, a distinção entre as modalidades de romance autobiográfico e autoficção parece cada vez mais fluida e difícil de se identificar, uma vez que autores e personagens se confundem publicamente. A construção dos escritores se dá em uma imagem pública, também com sua própria medida de celebração e exposição midiática.

1.6.3 Narcisismo midiático

A produção literária da virada do milênio se dá ao mesmo tempo em que a massificação dos meios de comunicação reconfigura a absorção cultural. As novas possibilidades de produção, apresentação e consumo de conteúdo, trouxeram um aumento exponencial da oferta de informação nas mais diversas formas e modalidades. A internet, os blogs, os fóruns, os sites de produtos audiovisuais e literários fornecem uma miríade fragmentada ao eventual consumidor de cultura (e o leitor/consumidor de literatura) e potencializaram o acesso a informações, entretenimento e ao conteúdo artístico. Sérgio de Sá aponta que

a literatura, portanto, está dentro de uma esfera pública fragmentada, essa corte onde há encenação (...) e espetáculo, onde as coisas são fabricadas (artificiais, portanto), onde real e irreal se confundem ao extremo, na qual se sobressai a vontade do mercado, que privilegia o entretenimento.

O espaço público tomado pela teatralização midiática é a tela sobre a qual os produtores de textos literários se veem e sobre a qual devem construir seu discurso, sua reputação. O escritor do novo milênio se faz menos pelo que escreve e mais pelo que diz nos media, porque a arte está obrigada a aparecer – ou a resistir, dirão alguns, como Sarlo – “diante da abundância obscena do mundo audiovisual”. (2007, p. 16)

Se, no momento anterior, procurava-se afastar a arte imaginativa das amarras impostas pela realidade, a circunstância pós-moderna que enaltece a pessoalidade do texto faz com que

a arte se lance sobre a realidade, permitindo ao artista moldar a realidade e reconfigurá-la. Do ambiente midiático, deriva uma nova expectativa do campo literário sobre o autor, todo autor, não apenas as personalidades públicas que se fazem publicar. O autor faz uma performance de si que atravessa o texto, mas que também o transcende. Luciene Azevedo levanta a hipótese de que:

a instância autoral assume na literatura contemporânea inúmeras facetas performáticas transformando a voz autoral em exercício de fabricação de personas que desestabilizam a noção do autor como o princípio de uma certa unidade de escritura, exercendo-se em uma função-autor que encontra na performance sua condição de possibilidade. (2008, p. 137)

O autor é considerado como sujeito de uma atuação. Ele representa um papel na própria vida real, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras, não importando tanto a adequação à verdade dos fatos, mas sim à “ilusão da presença, do acesso ao lugar de emanação da voz” (Klinger, 2008, p. 24).

O escritor contemporâneo não faz a performance de sua autoria apenas no texto, mas também fora da obra:

Cada vez mais, assim como ocorre com outros artistas, os escritores parecem sucumbir à tentação de se mostrar como personagens, dentro e fora de suas obras. E o jogo não se limita aos usos e abusos do nome próprio, que transborda da assinatura do autor na capa para empapar a totalidade da obra. Ao se converterem nos glamorosos protagonistas de suas vidas artísticas, a sombra inchada e magnética do eu autoral solapa os outros rostos do escritor – tais como, por exemplo, seu extinto papel de artesão das palavras e anônimo narrador de histórias. (Idem, p. 221)

Não é motivo de admiração que o escritor atuante no contexto de hipere Exposição do sujeito nos meios informacionais se coloque como tema frequente de sua produção. O aumento das narrativas autoficcionais as estabelece como uma esfera temática consistente na literatura contemporânea, o termo já absorvido no âmbito dos estudos acadêmicos em literatura. Ao início da terceira década do século XXI, o pacto autobiográfico/fantasmático de Lejeune já assumiu, portanto, fronteiras mais fluidas para abarcar as narrativas contemporâneas, seja para incluir as profusas narrativas romanescas de autoficção, seja para incluir os textos autobiográficos escritos por *ghostwriters* ou compostos em colaboração, nos quais o efetivo redator do texto não é a primeira pessoa do discurso. A concepção contratual teria de se tornar propícia para descrever narrativas inscritas em circunstâncias pós-modernas, de web 2.0 e exposição em múltiplos veículos comunicacionais. Serve-nos, então, o conceito lejeuniano de espaço biográfico (que engloba todo o ambiente de narrativas pessoais), e que é reapropriado pela argentina Leonor Arfuch não para classificar taxonomicamente os textos autorreferenciais, mas para mapear uma

miríade de modalidades narrativas praticadas no cenário de multiplicação dos meios de exposição pública.

Em tempos de uma cultura de convergência e massificação, a apropriação da exposição pública pelo autor não é necessariamente perniciosa. O espraiamento público, conforme já afirmado, é útil e indissociável da representação literária dos escritores, eles próprios apresentados como produto cultural:

Ao mesmo tempo em que se convertem em personagens, estes artistas transformam-se em mercadorias. Entretanto, nesse movimento que os espetaculariza e os ficcionaliza, paradoxalmente, também parecem se tornar mais reais. Porque ao se transformar em personagens, o brilho da tela os contagia e então se realizam de outra forma: ganham uma rara consistência, que provém dessa irrealidade hiper-real da legitimação audiovisual. “Passam a habitar o imaginário espetacular e, com isso, viram curiosamente mais reais do que a realidade. Pois dessa forma se convertem em marcas registradas, tornam-se grifes ou mercadorias subjetivas. Ou, com maior precisão, transmutam naquilo que se deu em chamar celebridades: pura personalidade visível, em exposição e à venda nos mostruários da mídia. (Sibilia, 2008, p. 231)

Sibilia usa o termo celebridade inpletindo a palavra para o consumo público das imagens individuais construídas e espalhadas transmidiaticamente pelos autores. Já as celebridades que apresento nas narrativas contempladas nesse trabalho fizeram o caminho inverso. Não são autores eruditos colocados ao consumo público. São indivíduos expostos no estrato popularesco, não erudito, para o consumo público, que fazem o percurso em direção à literatura. Em textos que foram escritos, quase todos em primeira pessoa, mas nem sempre por eles mesmos.

1.7 O diverso

A pergunta mais frequente que escuto ao mencionar o meu objeto de estudo é: mas esses livros são literatura?

Poderia sugerir uma resposta cínica de que uma vez posto um discurso narrativo em um texto materializado em livro, ele pode/deve ser percebido, recepcionado e analisado como produto literário. Mas tal definição se mostraria imediatamente falha, sabendo que os produtos literários não se limitam aos narrativos, nem aos redigidos, nem aos materializados em livro. E nem tais atributos se colocam como condição suficiente clara para que sejam contemplados como tal. A saída parece estar na inevitável ficcionalidade de um texto discursivo biográfico,

que propicia (e mesmo exige) um trabalho de imaginação para a construção das identidades narrativas feitas em um livro.

É por serem trabalhos de imaginação que reconheço esses volumes como literatura, pois, mesmo atrelados a pessoas reais e com a pretensão de verdade, eles estão prenhes de ficcionalidade inerente ao texto. Em *Os atos de fingir ou o que é fictício no ficcional* (2002), Wolfgang Iser reitera que, ao selecionar os componentes do mundo real extratextual, o autor do texto ficcional não consegue dar conta da totalidade deste mundo, os campos de referência estão delimitados para o texto, o que força o autor a sempre excluir algo do mundo. Iser chama de parêntese àquilo que falta ao texto escrito pelo autor, e caberá justamente ao receptor converter os parênteses em objetos de percepção. Ao leitor cabe, portanto, descobrir aquilo que foi omitido em um texto a fim de decodificar o que existe no mundo intratextual e, a partir daí, traduzi-lo em um ‘novo’ real. Para Iser, o leitor-receptor é alimentado na ficção justamente por sua “existência impossível”. O receptor do texto ficcional é aguçado pela própria limitação de um quinhão de real a ser reconhecido, “sendo levado por sua própria curiosidade a identificar a ficção como possibilidades de um real” (Gremião Neto, s/p).

Conquanto esteja pensando sobre a literatura sobretudo em suas formas romanescas convencionais, Iser não delimita a dimensão fictícia aos textos claramente identificados como ficção. Vale deixar bem claro que o que o autor entende por ficcionalidade ou sob o adjetivo fictício não equivale à obra ficcional, e sim a uma qualidade ou modo que, como disparador do imaginário, a coloca em movimento.

Se a análise da literatura se origina da relação com textos, então não se pode negar que aquilo que nos acontece através dos textos seja de grande interesse. Não consideramos o texto aqui como um documento sobre algo, que existe – seja qual for a sua forma –, mas sim como uma reformulação de uma realidade já formulada. Através dessa reformulação advém algo ao mundo que antes nele não existia. (Iser 46, p. 16)

Faz-se claro, e a leitura de qualquer texto biográfico nos reitera isso, que todo texto narrativo, ainda que se estabeleça com ele o pacto referencial lejeuniano, vai trazer em si os componentes do fictício na seleção e elaboração da realidade a que se referem. Creio que é preciso ressaltar esse aspecto, na compreensão de que esses textos narrativos são também textos literários, mesmo que não sejam romances de ficção convencionais.

A construção criativa de identidades por meio do discurso se trata “simplesmente, de literatura: essa volta de si, esse estranhamento do autobiógrafo”, que “não difere em grande medida da posição do narrador diante de qualquer matéria artística” (Arfuch, p. 55). Existe uma

construção imaginativa na escrita de um texto biográfico que o torna inarredavelmente literário, ainda que esta literariedade seja posta em xeque pela apreciação do campo.

Os vinte e sete tomos aqui em tela são certamente produtos narrativos publicados de forma marginal ao campo literário. Mas eles foram, sim, publicados nesse campo literário que os rejeita. Um mesmo campo em que os produtos eruditos são caracterizados pela exaltação das subjetividades. As narrativas de que me ocupo nessa pesquisa passam ao largo do “bom gosto” literário, das premiações e do reconhecimento dos seus autores, seja pelas qualidades técnicas e estruturais do texto ou pelo apuro estilístico que as perpassa. São narrativas das quais pouco ou nada se ocupam os estudos literários empreendidos no âmbito da academia brasileira, uma vez que fogem ao entendimento dominante da crítica sobre o que merece ser estudado. Entretanto, longe de propor essa pesquisa como uma invectiva afrontosa ou, suporia, subversiva, apresento narrativas que aparecem reiteradamente como produtos viáveis em nosso sistema literário. Esta investigação possibilita um olhar, por meio de nichos de produção, distribuição e recepção que são tradicionalmente ignorados pela academia para o panorama da literatura nacional numa época em que o próprio conceito de literatura é desafiado e suas fronteiras são redefinidas.

Os textos que contemplo são narrativas contemporâneas apartadas do horizonte de expectativas do leitor erudito brasileiro, acostumado à tradição de uma literatura que reproduz continuamente os mesmos sujeitos da concepção elitizada dos autores em atividade no campo – um modelo de produção do cânone literário-social que “prioriza homens brancos, de classe média ou alta, adeptos de uma religião legitimada socialmente, heterossexuais, adultos e aptos a dar ordens e sustentar regras” (Ginzburg, 2012, p. 200). Isso é atestado pela pesquisa coordenada pela professora Regina Dalcastagnè (2005), no levantamento estatístico das publicações das três principais editoras do país, realidade que ainda se impõe.

No ambiente jornalístico, as matérias e seções que tratam de celebridades e subcelebridades são diversas da ordem do dia, compondo o *fait divers*. E “o *fait divers* é sempre a narração de uma transgressão qualquer, de um afastamento em relação a uma norma (social, moral, religiosa, natural)” (Dion, 2007, p. 123). Não me parece inapropriado ampliar o conceito para a encarnação literária destas mesmas personagens e entendê-la como a materialização de um *fait divers* literário.

De fato, a representação do narrador no corpus aqui elencado a priori seria uma festa de pluralidade ao leitor brasileiro, exposto habitualmente a essas narrativas produzidas e protagonizadas por intelectualizados homens brancos, de classe média e heterossexuais. Quase todos os personagens em tela nos relatos fogem ao padrão consagrado como objeto da literatura

brasileira contemporânea. Há entre eles a dançarina calipígia, a socialite empobrecida, ex-participantes de *reality shows*, ex-prostitutas declaradas, um ex-presidiário...

Assim como as manchetes com que iniciei o capítulo, os textos desse estudo são largamente considerados um produto gracioso, mas inferior. Seria simples compreendê-las como mera caricatura de um produto literário, mas as narrativas são representações discursivas de relatos e experiências que servem à compreensão da identidade narrativa de indivíduos que merecem ser contemplados como tais, a despeito de sua exposição comercial e midiática e dos preconceitos eruditos de um estudioso que deles se aproxima (e destes não me excludo).

Entende-se que a literatura, como prática social, ajuda a construir representações que extrapolam o texto e o próprio campo literário (Mata, 2010, p. 23), e existe nas narrativas aqui em tela uma efetiva representação de discursos alheios ao que pratica a “boa” literatura eleita pelos árbitros da elegância estilística no campo, que, “estritamente vinculado à noção de valor, pressupõe tomadas de posição que definem a boa ou má acolhida das obras em seu interior e sua duradoura ou efêmera permanência na memória do sistema literário” (Coutinho, 2003, p. 54). Contudo, são relatos que demarcam um novo posicionamento temático e social, trazendo novas vozes e novas perspectivas sociais para a reflexão do que se faz literário nas narrativas praticadas no Brasil, lembrando que estes textos foram urdidos no mesmo instante em que as narrativas prevalentes do campo refletem uma mesma exaltação do sujeito comum.

Sibilia se pergunta “o que implica esse súbito resgate do pequeno e do ordinário, do cotidiano e das pessoas ‘comuns’”? (2008, p. 9). Considero o súbito resgate do ordinário oferecido nessas narrativas como uma oportunidade. Ainda, se o inventário dos narradores contemporâneos na literatura nacional aponta que o leitor brasileiro dificilmente é apresentado às experiências de indivíduos excluídos do espaço elitizado, as narrativas biográficas das subcelebridades trazem o relato de um grupo de sujeitos marginais na sua própria voz (ou na voz daqueles que foram outorgados a falar por elas) numa investida biográfica de apelo popular. Arfuch afirma que no espaço biográfico está aquilo que une “as formas canonizadas e hierarquizadas a produtos estereotípicos da cultura de massas”, e isto “transcende o ‘gosto’ definido por parâmetros sociológicos ou estéticos e produz uma resposta compartilhada”. Todo relato de vida (“minucioso, fragmentário, caótico, pouco importa seu modo”) produz um desdobramento especular: e é o relato de todos (2010, p. 16). Para ela,

toda biografia ou relato da experiência é, num ponto, coletivo, expressão de uma época, de um grupo, de uma geração, de uma classe, de uma narrativa comum de identidade. É essa a qualidade coletiva, como marca impressa na singularidade, que torna relevantes as histórias de vida, tanto nas formas literárias tradicionais quanto nas midiáticas e nas das ciências sociais. (Idem, p. 100)

As narrativas não produzem um espelho perfeito da vida real de uma pessoa - impossibilidade para qualquer texto biográfico, na ilusão linguística de que um produto da linguagem possa ser uma janela do mundo. Mas são representações encenadas da identidade narrativa dos (auto)biografados em que, ao ser exposto, o narrador se coloca “com o propósito de testar se o relato parece correto, se é compreensível pelo outro, que o ‘recebe’ por meio de um ou outro conjunto de normas” (Butler, posição 2336), ou, nos termos de Even-Zohar¹⁷, se os repertórios do produtor e do leitor colocados em diálogo produzem a identificação pelo relato.

Portanto, o indivíduo que narra ou é narrado num texto biográfico produz, ainda que involuntariamente, uma crônica de seu tempo e de sua realidade social, pois o “eu”, quando expresso, não pode se separar completamente das "condições sociais de seu surgimento" (Idem, p. 131). A proposição de Judith Butler recupera a concepção foucaultiana sobre as narrativas de si para afirmar que “o sujeito se forma em relação a um conjunto de códigos, prescrições ou normas e o faz de maneiras que não só revelam a constituição de si como um tipo de *poiesis*, mas também estabelecem a criação de si como parte de uma operação crítica mais ampla” (Idem, p. 289).

A extensa exposição midiática a que se submetem os indivíduos narrados pelos textos selecionados nesse estudo, e da qual a literatura surge como mais um modal de divulgação, é uma característica dos nossos tempos, que em maior ou menor grau nos sujeita todos à devassa da intimidade. Somos seres “constituídos corporalmente na esfera pública, sou um ser exposto e singular, e isso faz parte da minha publicidade, talvez até da minha sociabilidade” (Idem, p.554).

O que vale o investimento do tempo individual de um leitor para que ele se dedique à narrativa? A resposta poderia ser comumente respondida com: a qualidade literária do conteúdo oferecido. Entretanto não é tão simples assim. Se cruzados os resultados das principais premiações literárias do país com os livros mais vendidos de cada ano, a conclusão rápida é que a qualidade reconhecida pelos indivíduos detentores do poder de avaliação dos romances e estabelecimento do cânone faz pouca diferença na decisão dos consumidores do produto literário.

¹⁷ Para Even-Zohar, repertório é o “conjunto de regras e ítems com os quais um texto específico é produzido e compreendido” (1990, p. 40).

O que torna uma narrativa, relato, discurso, ou tema passível de ser tornado livro não é apenas a qualidade do material. Qualidade por si só que já é um critério que pode ser questionado, uma vez que subjetiva e aferida por indivíduos submetidos a um ambiente cultural e histórico em que a apreciação dos discursos se sujeita a tendências e impulsos que pouco dizem respeito a uma suposta arte pura. O mercado consumidor, por sua vez é influenciado pelos interesses dos agentes editoriais, que decidem o que pode ser tematizado e comercializado e servir ao seu interesse. O leitor interage com a obra a partir de suas intenções, interesses e afetos pessoais, que não tratam sempre da busca da arte como sublime, mas também com curiosidade, com temáticas inóspitas que o intrigam e as possibilidades de fruição que se afastam da apreciação estética e valor artístico da obra.

O fato inescapável que motiva essa pesquisa é que há livros que furam as regras do jogo e se fazem publicar, mesmo que não pareçam passíveis de existir no campo. Nos próximos capítulos, trago à tona estas narrativas.

II

CAMINHO DAS BORBOLETAS

2.1 Eixos temáticos

Talvez o maior desafio metodológico tenha sido para mim descobrir como tratar de um corpus tão extenso. Considero importante apresentar um olhar panorâmico sobre esse tipo de produção narrativa biográfica no Brasil, o objetivo central desta tese, mas, ao mesmo tempo, reconheço que seria impossível tratar cuidadosamente dos discursos produzidos em vinte e sete livros diferentes.

Uma alternativa seria produzir esse estudo apresentando a totalidade da produção biográfica e autobiográfica sobre as subcelebridades no Brasil considerando apenas os contextos de publicação e recepção. Mas considero que algo assim iria na contramão do meu intento de considerar as obras como narrativas literárias e que, para isso, é preciso também que eu apresente o produto discursivo impresso nos livros. Acabei com uma solução intermediária para que, ao mesmo tempo que proponho uma mirada ampla sobre o grupo de livros, apresentasse uma contemplação do conteúdo dos textos. Os textos foram então agrupados em grandes eixos temáticos que são recorrentes nas obras. Para cada um desses eixos, foi escolhido um tomo (ou dois no quarto capítulo) como exemplo ou “personagem” do estudo, e a partir dele proponho uma discussão que convoque as demais obras para dialogar com o livro, o tema e sua produção narrativa.

Identifiquei, portanto, três grandes temas em torno dos quais as narrativas se agrupam, considerando o eixo principal (mas não exclusivo) de cada um dos livros. O primeiro grande tema é o que chamei de “Tragédia e Superação”, que trata dos percursos trilhados pelos biografados após enfrentar grandes adversidades e a maneira como atravessaram períodos atribulados em suas vidas. Neste grupo, foram identificadas seis narrativas. O segundo eixo temático em torno do qual as narrativas se agrupam eu denomino de “Vida e Fama”, e trata principalmente das experiências vividas num contexto de exposição, sucesso e eventuais luxo e riqueza. Este eixo agrupa dez das narrativas do corpus. O último grande tema identificado trata de “Gênero e Sexualidade”, neste, agrupo as onze narrativas cujo tema principal envolve questões ligadas a uma identidade narrativa construída e condicionada por seu caráter gendrado e/ou sexual.

Abaixo, apresento um quadro com a divisão temática dos romances:

Biografado	Título
Tragédia e superação	
Adriane Galisteu	<i>Caminho das borboletas</i>
Mirella Zacanini	<i>Pitchulinha</i>
Fernando Fernandes	<i>Inquebrável</i>
Valesca	<i>Sou dessas</i>
Naldo Benny	<i>Cada vez eu quero mais</i>
Rafael Ilha	<i>Rafael Ilha: as pedras no meu caminho</i>
Vida e fama	
Luiza Ambiel	<i>Na banheira com Luiza Ambiel</i>
André Gonçalves	<i>O homem que seduziu a vida</i>
Clodovil Hernandez	<i>Tons de Clô</i>
Alexandre Frota	<i>Por trás do muro</i>
Gretchen Miranda	<i>Gretchen, uma biografia quase não autorizada</i>
Daniela Albuquerque	<i>Dani e elas</i>
Val Marchiori	<i>O livro de ouro da Val</i>
Luísa Mell	<i>Como os animais salvaram a minha vida</i>
Narcisa tamborindeguy	<i>Ai, que loucura!</i>
Amaury Júnior	<i>A vida é uma festa</i>
Gênero e sexualidade	
Andressa Urach	<i>Morri para viver</i>
Nany People	<i>Ser mulher não é para qualquer uma</i>
Jorge Laffond	<i>Vera Verão: Bofes & babados</i>
Roberta Close	<i>Muito prazer, Roberta Close</i>
Rogéria	<i>Rogéria: uma mulher e mais um pouco</i>
Geisy Arruda	<i>Vestida para causar</i>
Inês Brasil	<i>Você sabe quem sou eu?</i>
Giuliano Ferreira	<i>Luz, câmera, ação e transformação</i>
Fani Pacheco	<i>Diário secreto de uma ex-BBB</i>
Luisa Marilac	<i>Eu, travesti</i>
Thammy Miranda	<i>Thammy, nadando contra a corrente</i>

Figura 2: Quadro com os livros do corpus agrupados por eixo temático

Fonte: Elaboração Própria

Ressalto que, conquanto tenha identificado um tema principal para cada um dos textos, é possível encontrar interseções temáticas em vários deles, de forma que o seu tratamento não se dará por associação exclusiva ao eixo ora identificado.

Nesse capítulo, convoco o primeiro de todos os livros que compõem esse corpus, *Caminho das borboletas, meus 405 dias ao lado de Ayrton Senna*, para ilustrar o tema “Tragédia e Superação”.

2.2 Tragédia e Superação

Cronologicamente, ao ser publicado em outubro de 1994, *Caminho das borboletas* inaugura o conjunto de livros. O tema principal da narrativa é o sonho interrompido da modelo Adriane Galisteu, que vai do enlevo à tragédia, em eventos amplamente cobertos pela mídia nacional. O texto é erigido em torno das transformações causadas na vida da jovem de 21 anos.

O enfrentamento de agruras e sua eventual superação é um tema recorrente de textos biográficos, com grande poder de mobilização e identificação por parte dos leitores. É o tema principal de também outros cinco romances deste corpus: *Inquebrável*; *Sou dessas: pronta pro combate*; *Pitchulinha, minha vida com Dinho*; *Cada vez eu quero mais* e *As pedras no meu caminho*.

Quando utilizo o termo tragédia, não me reputo exatamente à forma clássica, em que, no texto dramático carregado de dignidade, o ser humano é apresentado como um fantoche incapaz de escapar ao seu destino colocado em jogo pelos deuses e a sociedade. A tragédia clássica fundou raízes profundas na produção dramática posterior, ligando Ésquilo a Shakespeare, Sófocles a Ibsen, mas não é dessa modalidade diegética de que falo.

À semelhança dos textos clássicos, entretanto, os personagens retratados nesses livros enfrentam grandes provações. Suas tragédias, emolduradas narrativamente, são aquelas a que estão sujeitas as personalidades comuns ou não tão comuns do estrato midiático, e não são postas em causa pelos artifícios do destino. Se escolho um termo tão carregado de sentido como tragédia para associar a estes textos, é pela capacidade de comoção causada por um discurso atravessado pelo sofrimento de seus heróis. Sujeitos capazes talvez de produzir no leitor comum uma catarse análoga ao que Aristóteles identificava nas plateias do teatro grego, ávido por apreciar os sofrimentos alheios. A mesma avidez que pode ser observada no público moderno.¹⁸

Os dramas (os termos realmente se confundem) enfrentados nesse conjunto de livros vão desde acidentes espetaculares que matam entes queridos à dependência química; da

¹⁸ Em estudo publicado em 2016 por pesquisadores da Universidade de Vermont (Reagan et al, 2016), que analisou cerca de 1.600 romances, os livros foram divididos em seis temas arquetípicos por seu enredo: uma ascensão contínua da má sorte para a boa sorte (de pobre para rico ou de patinho feio a cisne); uma queda contínua da boa para a má sorte, como em: “Romeu e Julieta”; queda seguida de ascensão: “homem no buraco”; ascensão seguida de queda: mito de Ícaro; alta, seguida de uma baixa, e novamente uma alta: “Cinderela” e baixa, ascensão e nova baixa: o mito de Édipo.

O estudo permitiu o cruzamento das estruturas emocionais dos romances com a sua popularidade, considerando os dados de downloads do Projeto Gutenberg. Os mais populares foram os que seguem estruturas emocionais trágicas similares aos mitos de Ícaro e Édipo.

comezinha pobreza no Brasil, ao acidente que deixa o jovem galã atrelado a uma cadeira de rodas. Os personagens, todos já bastante difundidos nos meios de comunicação, cujos eventos trágicos também já foram disseminados publicamente, veem tecidas suas identidades diegéticas em textos que expõem mais uma vez os seus sofrimentos e a maneira como eles foram ultrapassados.

Antes de uma associação à tragédia clássica, é possível identificar uma associação de tom e fórmula à expressão melodramática. Vou explicar a conexão. Por melodrama, entende-se a produção narrativa de “matriz popular, vinculada ao excesso, a uma lógica pautada em sensações e sentimentos” (Baltar, 2007, p. 87), um modelo de produção discursiva de grande apelo público, que carrega nas tintas da expressão sentimental como estratégia de identificação e comoção do leitor/expectador. O termo surge na cena lírica italiana e se espraia pelo teatro e literatura populares no século XIX, penetrando no século XX pelos novos meios de produção/consumo discursivo propiciados por cinema, rádio e televisão.

O melodrama é um modelo narrativo continuamente descartado e desvalorizado por seu apelo sentimental e popular:

A visão do senso comum sobre o melodrama é a de que suas narrativas são aquelas que levam às lágrimas. As lágrimas marcam um lugar, para as narrativas melodramáticas, de profunda comunicação, em uma esfera sensorial e sentimental, com o público. [...] Foi também essa certa associação com uma ideia de sentimentalismo que relegou o melodrama a um estatuto desqualificante, desvalorizando as estratégicas narrativas de que se vale, sobretudo a formulação com base no excesso, herança direta de uma matriz popular que vai desde espetáculos populares em feiras e praças, até uma certa literatura de almanaques e cordéis. (Idem, p. 88)

Entretanto, como aponta Peter Brooks (1995), o melodrama é também um modo de expressão crucial à literatura moderna, por sua retórica de excessos nos conflitos secularizados de bem e mal, salvação e danação, presente não apenas nas novelas popularescas e nos dramas encenados em feiras e praças públicas do século XIX, e nos romances baratos e cinema popular do século XX, mas que se articula na estrutura principal de toda a produção romanesca realista, seja em Balzac ou Henry James, e está profundamente entranhado em toda a produção literária que privilegia a narrativa sentimental produzida desde então.

Se a sentimentalidade excessiva e moralizante é rejeitada por uma elite literária, a sua popularidade nunca foi coibida, sendo possível identificar a expressão melodramática em uma série de produtos narrativos de grande apelo popular desde então, sejam os romances de banca de revista, grandes blockbusters cinematográficos ou as tramas de telenovelas de sucesso, suprimindo uma avidez do público por narrativas emocionais:

O público que chora, que não se contém, é mobilizado por uma narrativa de excessos, de exacerbações temáticas e estéticas, que, ao longo do século XIX, vai se consolidando como o gênero melodrama. Melodrama, portanto, movimenta relações (entre personagens e, sobretudo, entre obra e público) pautadas no pathos; vínculos empáticos configurados por temáticas que envolvem polaridades entre bem e mal, virtude e vilania, instâncias moralizantes que serão articuladas esteticamente num modo exacerbado, o qual carrega as estratégias que convidam à mobilização sentimental. (Baltar, 2007, p. 88)

A narrativa de tragédias enfrentadas por indivíduos famosos é um prato cheio para saciar a curiosidade desse público consumidor de experiências humanas sentimentais. Proponho que é mesmo o caráter trágico de determinadas vivências que tornam as histórias de seus sujeitos “contáveis”, viabilizando a sua publicação. O engajamento público com a morte do piloto Ayrton Senna cria uma janela de oportunidade para a publicação de *Caminho das borboletas*, e explica de antemão seu grande sucesso editorial. Observemos a seguir este volume.

2.3 Comoção nacional

Em abril de 1994, o campeonato mundial de automobilismo na categoria de Fórmula 1 garantia altos índices de audiência nas manhãs e tardes de domingo da Rede Globo. O esporte, que ganhara o coração dos brasileiros desde as vitórias dos irmãos Fittipaldi vinte anos antes, vivia um de seus melhores momentos no Brasil. Ayrton Senna, brasileiro tricampeão mundial na categoria, trocou de equipe nessa temporada, e disputava o campeonato pela inglesa Williams, dona do carro mais competitivo. As esperanças de vitória eram grandes e a expectativa do público era imensa.

Senna era um ídolo nacional. Sua imagem de bom moço, associada à coragem e à velocidade, fazia com que milhões de brasileiros se identificassem com o campeão quase como um membro da família. O Grande Prêmio de San Marino já era a terceira corrida da temporada de 94, e, apesar das expectativas, ele ainda não tinha vencido. Especulou-se que a corrida seria cancelada. No sábado, último treino oficial, um piloto austríaco morre na pista após acidente. No domingo, em outro acidente, aparentemente banal, é a vez do ídolo brasileiro.

Os episódios do dia 1º de maio de 1994 que culminaram na morte do piloto foram transmitidos e retransmitidos à exaustão naquele dia e nos dias que se seguiram até o enterro do Ayrton Senna, quatro dias depois, no cemitério do Morumbi em São Paulo. A cobertura incessante da mídia diante da morte do ídolo do esporte dava a impressão de que o Brasil

parou. No dia do enterro, o comércio fechou, as aulas foram canceladas - minha escola no interior da Bahia, a mundos de distância do principado de San Marino, liberou os alunos mais cedo para assistir ao serviço funerário; fomos todos. Mesmo os que não acompanhavam o esporte, seguiram os cerca de 250 mil¹⁹ participantes do cortejo. Muitas vezes se repetiu, aquele era o dia mais triste da história do país. Ainda que seja um exagero, diante de tantas e tantas tragédias que acometem a população brasileira nesses calamitosos quinhentos anos de história, a cobertura midiática realçava o clamor, como ilustrou a capa da revista Veja que chegou às bancas no dia seguinte:



Figura 3: Capa da revista Veja de 11 de maio de 1994

Fonte: Editora Abril

Uma coisa salta aos olhos no enterro do corredor. A sua namorada, apresentada a todo o país desde o ano anterior, primeiro por meio de flagras da mídia de celebridades, e aos poucos transformada em figura conhecida, sempre ao lado do brasileiro nos bastidores e boxes das corridas, estava relegada a um segundo plano, afastada da família, num papel aparentemente secundário mostrado pelas câmeras. A loira, que apenas poucos dias antes estampava a capa da Revista Caras ao lado de seu amado, sentou-se num lugar pouco privilegiado, e ocorreu ao

¹⁹ Dados publicados no jornal Folha de S. Paulo, a 6 de maio de 1994, “Ayrton Senna é enterrado em SP; 250 mil pessoas seguem o cortejo”, Disponível em https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/5/06/caderno_especial/1.html Acesso em 21/11/2019.

féretro na fila dos demais convidados. A família preferiu privilegiar uma ex-namorada do corredor, a apresentadora Xuxa Meneghel, que se sentou ao lado dos familiares mais próximos, como os pais e os irmãos.

Para a imprensa voltada para fofocas, isso foi um prato cheio. Adriane foi descartada pela família no que parecia seu pior momento de dor. Talvez mesmo por isso, ela se manteve nos holofotes nas semanas que se seguiram ao evento. É nesse clima de viúva precoce que Adriane recebe o convite para contar o seu lado da história, numa publicação que inauguraria o braço editorial da revista *Caras*.

Os eventos dos últimos meses de Ayrton Senna, culminando com o acidente que rouba sua vida, são o eixo em torno do qual se constrói a narrativa de *Caminho das Borboletas*, uma história de gata borralheira, em que uma menina de classe média baixa, neta de imigrantes, tem o sonho do estrelato e se vê nos braços do príncipe das pistas. Apenas para ver esse sonho desmoronar.

2.4 405 dias

O livro abre com a narração do dia da morte de Ayrton Senna, como experimentado pelos olhos da modelo:

- Ai, que bom! Ele vai voltar mais cedo para casa. Foi um relâmpago na minha cabeça - um pensamento egoísta, com certeza estúpido, talvez inconsequente. Mas, por um segundo, tive este flash de esperança: ele arrancaria luvas e capacete, sairia do carro carregando aquela cara de garoto ofendido tão familiar por ocasião das derrotas, se recomporia, fugiria às carreiras do autódromo e das entrevistas, já encontraria o comandante Mahonney esperando por ele no aeroporto, com a turbina ligada, e em questão de horas estaria se jogando nos meus braços, em outro país, em nossa casa, no Algarve, em Portugal.

O impacto do carro no muro ganhava bis e mais bis na tevê. Curva Tamburello, o nome do lugar, repisavam os comentaristas. Era uma tomada a distância - e a distância o que dava para ver era a lateral direita do Williams azul razoavelmente amassada, uma roda perdida, nada que sugerisse alguma coisa mais grave do que batidas parecidas com aquelas das quais ele já tinha se livrado, são e salvo. Outra imagem da tevê mostrava com clareza o momento em que o Williams se desgarrou da pista, em alta velocidade, e sumiu do campo de visão acoplada ao carro que o seguia, o do alemão Schumacher. (pp. 10-11)²⁰

A partir de um momento pivotal, conhecido de todos os brasileiros, somos apresentados a Adriane, a menina que conhecera Ayrton Senna 405 dias antes de sua morte, num Grande

²⁰ A paginação se refere ao recurso eletrônico Google Livros para este volume.

Prêmio do Brasil de Fórmula 1, em março de 1993. O relato desses pouco menos de quatorze meses de romance, suficientes para transformar uma modelo quase desconhecida em capa de revistas, é coberto pela narrativa de *Caminho das borboletas*.

Para a escrita do livro, foi convocado o experiente jornalista Nirlando Beirão. O texto foi concebido a partir de entrevistas realizadas com a modelo em Portugal. No prefácio de *Caminho das Borboletas*, duas páginas, está o único momento em que Beirão assume a própria voz e assina o texto, ele descreve o procedimento de recolha de informações e estratégia para a construção da voz narrativa de Adriane:

Este livro é resultado de trinta horas de depoimentos, gravados em Sintra, Portugal. E de um mergulho num baú repleto de cartas, bilhetes, papéis rascunhados, agendas profusamente anotadas - sim, Adriane Galisteu ainda conserva aquela doce mania de transformar suas agendas em diários teen, engordados com recortes e fotografias e recheados de divagações. (p. 8)

Beirão acrescenta então o seu compromisso de fidelidade à narrativa, palavras e tom de voz de Adriane Galisteu no texto que será reproduzido a seguir:

Como editor, tentei ser absolutamente fiel a sua narrativa. As mesmas palavras. O mesmo tom de voz - dolorido e emocionado, como vocês irão ver. Conservar o olhar diante do mundo que se abriu para aquela menina que saiu de uma tarde de trabalho num autódromo - a propósito, ela não gostava de automobilismo - para uma vida de princesa ao lado do príncipe das pistas. (p. 8)

Ao elaborar o texto final, em que o eu-lírico reproduz a voz de uma menina viúva mal saída da adolescência, Beirão recorre a uma construção que mescla a ingenuidade e o deslumbramento, a inocência e a entrega sentimental constrangida pelos eventos recentes. A personagem construída no texto de *Caminho das Borboletas* é uma *ingénue* arquetípica. Nos próximos parágrafos, passo a observar essa personagem construída discursivamente, Adriane, uma heroína romântica inocente, mas industriosa; aguerrida, mas frágil; sofredora, mas esperançosa; e dotada de uma religiosidade simples, mas profunda: “Meu relato pode ser emoldurado de dureza, tristeza, decepção, alegria, ilusão, arrependimento, franqueza, imprecisões, rancor, exagero, mas a verdade, fiquem certos, será preservada como um tesouro tão precioso como aquele de que vai falar esta história: o amor” (p. 26).

A identidade narrativa que se constrói no texto para Adriane, parece ser estratégica num caminho de defendê-la dos diversos ataques que vinha sofrendo desde a morte do piloto. No livro, ela não é aproveitadora. Não é oportunista. Não é uma viúva alegre que procura se alçar

aos holofotes sobre a tragédia que comoveu o país. É uma namorada que diz “era meu namorado. Embora tenha hoje 21 anos, sou da época em que se dizia assim: meu namorado” (p. 62).

A narradora é, antes de tudo, uma jovem mulher de origem humilde, que se vê num mundo de fama e riqueza do dia para a noite, mas que sequer se interessava pelo automobilismo: “jamais trocava o cheiro de meu perfume Roma, da Laura Biaggiot, pelo da gasolina” (p. 30). E que, a despeito de algum deslumbre com as possibilidades do sucesso, só queria se dedicar a um sonho apaixonado: “não era tanto o dinheiro que me movia. Era o sonho de ficar famosa.” (p. 27).

É notável no texto o realce dado à juventude e inocência de Adriane. Marcas dessa jovialidade podem ser encontradas nas gírias, nos hábitos alimentares tantas vezes frisados (Coca-Cola e McDonalds) e na grande quantidade de pequenas expressões em inglês que salpicam todo o texto em “eu, que durmo como uma *teenager*, tive sobressaltos aquela noite”; “éramos o casal *in love* por excelência” (p. 85) ou “e, para não perder a atmosfera de sonho e nobreza, ainda demos, depois, ele e eu, uma rápida esticada em Londres, para compras e *business*” (p. 86).

O texto apresenta Adriane ainda em recuperação com a perda tão recente, imersa em um turbilhão de lembranças e aferrada à lembrança do companheiro:

Em noites atribuladas, reproduzo mentalmente a arquitetura sóbria do casarão, o barulho das ondas que vinham morrer aos pés de nossa janela, a explosão das estrelas no céu, as gargalhadas dos convidados, o ronco dos motores dos jet-skis e das lanchas, o voo nervoso do helicóptero, os latidos apaixonados da Quinda - e, na contraluz do luar que banhava nosso ninho de amor, aquele rosto esculpido por um artista, as feições delicadas, os olhos úmidos de carinho, a boca sempre ameaçando um sorriso lindamente tímido ou, sei lá, timidamente lindo. (p. 44)

Ou:

Ainda não consigo acreditar no que aconteceu. Tudo tão repentino, tão horroroso, tão sem nexos. Olho as fotos dele, que me perseguem ao redor, e tudo perde o sentido. Mas, quando a noite cai, a solidão aperta e algumas páginas da Bíblia atenuam minha amargura. Eu me curvo ao destino da rosa branca arremessada ao mar de Angra. Seja como for, o amor por ele não morrerá. Seja como for, ele continuará perpetuamente a meu lado. (p. 124)

Parecem um pouco cafonadas essas descrições? E são, pois é estratégico: o texto se entrega sem pudores ao melodrama. O discurso não contém a expressão de uma sentimentalidade que procura transmitir simplicidade e doçura, como no trecho que descreve logo na sequência a primeira noite de sexo entre os protagonistas:

Sou capaz de jurar que Béco chamou os grilos, encomendou o pio das aves noturnas, solicitou a presença das ondas, convidou a Lua e todas as estrelas do zodíaco para servirem de testemunha daquele momento mágico. Orquestra e iluminação, som e luz - a natureza de Angra, em festa, colheu os primeiros sussurros de dois enamorados. (p. 44)

Adriane aos poucos abandona sua vida de modelo para gravitar em torno do ídolo nacional: “já vivia plenamente a vida dele” (p. 66) ou “dormimos, dormimos - quando acordei, ele já estava de pé, ao telefone. Comentou do meu sono: - Nunca vi, é um milagre. Você não tem fuso horário? - Não, meu fuso horário é você - respondi.” (p. 104). Ou ainda “Em janeiro de 1994, eu escrevi a ele: "Béco, não me importo de ser a sombra, quando você é a figura; ser a situação quando você é o assunto" (p. 129).

Estabelecido o romance, o texto se transforma numa narração dos bastidores das corridas e do *jet set* internacional, de que ela participa como expectadora atônita e fascinada: “eu olhava para o lado e via o príncipe Albert. Virava para o outro, Michael Douglas. E aquela menina bonita? Ah, a Cindy Crawford, com seu namorado grisalho e charmosíssimo, Richard Gere. De repente, quem está olhando para mim, quase em frente? A princesa Carolina” (p. 77-8).

O texto traz ainda passagens que, se faziam bastante sentido quando o livro foi publicado, perdem-se na leitura feita passado um quarto de século, como a menção ao *affair* do então presidente Itamar Franco em “Ela olhava para o Ayrton e lançava vigorosamente as pernas até a altura da cabeça. Detalhezinho: a moça estava exatamente como LÍlian Ramos no Carnaval carioca de 1994” (p. 79). Ou terminologias inaceitáveis numa publicação da terceira década do século XXI, como em “vi o crioulinho e pedi para que ele viesse também, em homenagem a seu esforço” (p. 158).

O desentendimento com a família de Senna, que a ostracizou publicamente, é tratado apenas tangencialmente no texto. A protagonista não se apresenta como amargurada nem ressentida com os familiares do piloto que a relegaram a um segundo plano, e os pais e irmãos do morto são mencionados com reverência e respeito. Se houve algum real rancor entre Galisteu e a família, a personagem do livro procura minimizar a situação, como alguém que procura apaziguar as coisas na construção de sua imagem pública. A imagem de princesa das pistas e amor de Senna, o que é reiterado em passagens frequentes que constroem a ambientação de um casal apaixonado, recorrendo a todos os clichês do gênero, como em:

Numa dessas fugas estratégicas, a dois, fomos de jet ski até a praia dos Macacos. Caminhamos de mãos dadas, acobertados pela natureza selvagem. Foi sempre assim o nosso amor: algumas palavras essenciais e muito silêncio. Os gestos, os toques, os olhares tinham a equivalência carinhosa de um dicionário de verbetes românticos. Ele continuou a caminhar, enquanto eu me esticava numa canga preta, com estampas de Bali. Ele parou e veio deitar-se a meu lado. Espremidinhos naquele pedaço de pano, sem trocar palavras, adormecemos. Se alguém passasse por perto não haveria de acreditar que um sono plácido embalava, numa tarde de sol, o tricampeão de velocidade - um homem sobressaltado pela obrigação do desempenho e da vitória. Ele dormiu, eu dormi - duas, três horas. Quando despertamos, Vênus já brilhava e a noite começava a dominar o céu. (p. 53)

Apenas ao final do texto, explica-se o título escolhido. Após o enterro, Galisteu se recolhe na fazenda de um casal de amigos de Senna, e lá se dedica à contemplação: “descobri um caminho que eu chamava de trilha das borboletas. [...] No caminho das borboletas tinha uma pedra” (p. 170). Este momento serve para consolidar a identidade narrativa de Galisteu, que delineia uma jovem adulta sonhadora, marcada pela injustiça da tragédia, com profundo fervor espiritual, mas que guarda esperanças num futuro que ainda virá. Mesmo que seja um futuro completamente diferente do planejado ao lado do ídolo nacional:

Com minha Bíblia na mão, me encaminhei quase automaticamente em direção à pedra. Abri o livro sagrado para ler, mas o fechei. Por mais de uma hora, eu falei. Sem parar, em voz alta - a minha própria e desesperada oração. Pedia para sair dali purificada de corpo e alma. Deixar para trás as mágoas, os maus sentimentos, revolta, dor, decepção, injustiça. Que a tempestade me fortalecesse. Aí, sim, abri a Bíblia. Por acaso, juro, no Salmo do Perdão.

Béco não apareceu naquela pedra. Mas, não sei por quê, eu o sentia perto, muito perto. Continua pertinho, aqui, do meu lado. E do lado de todos os que o amaram verdadeiramente (p. 171).

É no caminho das borboletas que a personagem Adriane faz as pazes com a tragédia que viveu.

2.5 Paratexto, extratexto e recepção

O livro podia ser encontrado em bancas de revista de norte a sul do país, vendido a 15 reais, à época o valor aproximado de três edições da revista *Caras*. Na capa, uma foto do casal Senna e Galisteu em moldura ladeada por borboletas e fundo amarelo ocre que evoca ouro envelhecido. Na parte superior, o título *Caminho das Borboletas*, seguido do nome da autora. Sob a fotografia, o subtítulo: *Meus 405 dias ao lado de Ayrton Senna*. Na parte inferior da

capa, em letras menores pode-se ler “Depoimento a Nirlando Beirão” no canto inferior direito, o logotipo da editora e, no canto esquerdo, “Posfácio de Emerson Fittipaldi”.

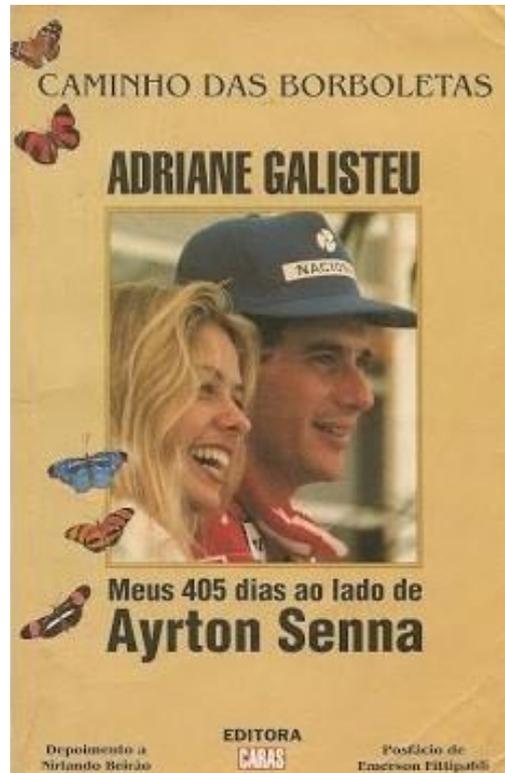


Figura 4: Capa de *Caminho das borboletas*

Fonte: Editora Caras

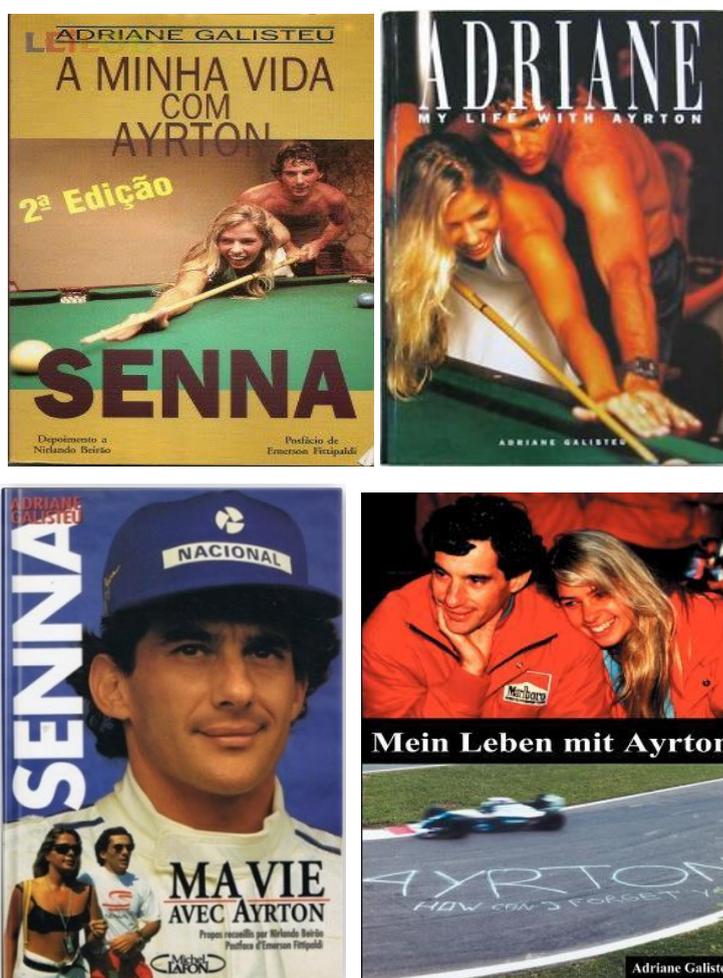
O livro foi publicado em outubro de 1994, cinco meses passados da morte do corredor. Malgrado a desconfiança com que foi recebido por parcela da imprensa – estava a modelo buscando capitalizar com a morte do ídolo? – o texto foi um sucesso imediato de vendas. Amparado na máquina de distribuição da Editora Abril, o livro inaugurava uma nova editora, subsidiária da primeira e que levava o nome de sua nova revista de grande circulação.

Com o aparato da Abril, o livro consegue distribuição nacional em bancas de revistas, o que permite acesso a um público muito maior que os frequentadores de livrarias (lembrando que a maior parte dos municípios brasileiros não contava com livrarias e que a internet comercial não existia ainda no país). O tomo foi lançado competitivamente, numa edição simples de 220 páginas em papel offset.

Segundo o jornal Folha de S. Paulo, o livro vendeu 310 mil exemplares em bancas brasileiras até novembro de 1995, 40 mil livros na Austrália, 32 mil livros em Portugal, além de uma encomenda de 800 mil exemplares da edição japonesa (melhor mercado mundial para

o texto)²¹. O livro ganha ainda versões em inglês (*My life with Ayrton*), italiano, francês (*Ma vie avec Ayrton*), espanhol (*Camino de las mariposas*), alemão (*Mein Leben Mit Ayrton*) e Húngaro (*Szerelmem Senna*).

É curioso notar que, à exceção das edições em espanhol e italiano, todas as demais introduções do relato a um diferente sistema resultaram na alteração do título. O título original faz referência a uma passagem curta ao final do texto, os títulos da maior parte das versões internacionais preferiram ressaltar a relação da modelo com o atleta morto. O mesmo se dá na edição portuguesa, que manteve o texto original, mas altera o título. Reproduzo a seguir as capas das edições cujo título trazia alguma variação do título assumido em Portugal, *Minha vida com Ayrton*:



Figuras 5 a 8: Capa das edições de *A minha vida com Ayrton*; *Adriane: My life with Ayrton*; *Ma vie avec Ayrton* e *Mein Leben Mit Ayrton*

Fonte: Divulgação das editoras

²¹ https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/10/01/tv_folha/8.html, Acesso em 16 de novembro de 2019

A edição húngara, terra natal dos antepassados de Adriane Galisteu, publicada pela editora Huga Print, traz o título *Szerelmem Senna* (Meu amor Senna) e uma fotografia retirada do ensaio profissional feito para a Revista Caras:

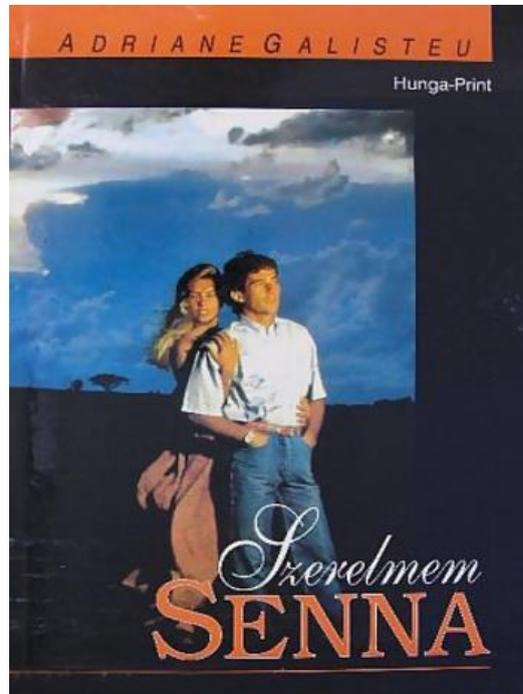


Figura 9: Capa da edição de *Szerelmem Senna*

Fonte: Editora HugaPrint

Já a edição japonesa, traduzida por Yumiko Sakata, reproduz em alfabeto latino o título francês das Editions Lafon *Ma vie avec Ayrton* e o título em inglês *Senna Forever* transliterado no sistema katakana, num curioso título trilingue. A autora sequer aparece na capa, que tematiza apenas o piloto.



Figura 10. Capa de *Ma vie avec Ayrton: Senna Forever*

Fonte: Editora Haruaki Bungei

A alteração dos elementos paratextuais se explica sobretudo pelo menor conhecimento da modelo nos diferentes mercados e a necessidade de um chamariz, com maior destaque ao nome Senna nas edições portuguesa e francesa e a utilização de fotografias do casal em momento de intimidade. A mudança dos títulos e das capas, aproximam o texto do que o leitor no sistema de destino pode esperar da narrativa, com projetos gráficos emoldurando o romance ali contado, de modo que essas novas edições refrativas promovessem “a adaptação de uma obra literária para um diferente público, com a intenção de influenciar o modo como este público lê esta obra” (Lefevere 1984, p. 4), moldando-se na reinserção em novos sistemas literários.

Audiolivro

Houve também uma outra versão do texto dentro do próprio sistema literário brasileiro. Com o grande êxito da versão impressa, o volume ganha também uma edição em audiolivro. A então novidade no mercado editorial brasileiro é lançada pela Sony com o mesmo nome e capa do original em duas fitas cassete com noventa minutos cada uma. O texto parcial do livro

é narrado pela própria Adriane Galisteu, com uma breve apresentação em que Nirlando Beirão reproduz o prefácio do livro.²²

Considerando a definição clássica de Jakobson, o audiolivro não pode ser considerado uma tradução intersemiótica, que consistiria “na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (1969, p.65), uma vez que no material auditivo, há a manutenção de um sistema verbal de signos. Ocorre, entretanto, algum nível de tradução intralingual ou reformulação (rewording), que para o autor consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua (p.64).

O audiolivro reforça a atribuição de autoria à biografada. Nele, a própria voz de Adriane dá vida e corporifica o texto escrito para ela pelo jornalista, tornando aquela voz, que reproduz a sua, mais sua ainda. Ainda, conquanto o formato audiolivro seja uma reformulação do texto num sistema de signos verbais, ele traz elementos distintos do texto escrito, como cadência, entonação e interpretação do texto por parte da própria biografada, além da utilização de trilha sonora, o que amplia o alcance e as possibilidades de identificação emocional do leitor-ouvinte. Robert Stam sugere que

a mudança de uma mídia unimodal, unicamente verbal como um romance, a qual ‘tem somente palavras para jogar com’, para uma mídia multimodal como um filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas também com performance teatral, música, efeitos especiais e imagens fotográficas em movimento explica a improbabilidade – e, eu sugeriria, até a indesejabilidade – de fidelidade literal. (2000, p.56)

Comparadas as duas versões do discurso é possível perceber os recursos de reformulação dos signos verbais e a adaptação de um veículo unimodal para multimodal. Além das supressões comuns às transposições do gênero – os audiolivros costumam apresentar versões ligeiramente condensadas dos textos escritos – há também pequenas diferenças e vocabulário e de expressões no discurso.

Logo no primeiro parágrafo, quando no livro se lê “e em questão de horas estaria se jogando nos meus braços”, no audiolivro se escuta “em poucas horas ele estaria se jogando nos meus braços”. E por todo o produto auditivo, escutam-se essas diferenças sutis entre o texto escrito e o gravado. Outros exemplos seriam: “enrolou a revista e a atirou com raiva” (p.130) e “enrolou a revista e atirou com muita raiva”, ou ao introduzir o poema/oração

²² Conquanto não seja mais comercializado, o conteúdo produzido para o talk-book de *Caminho das Borboletas* pode ser encontrado em reprodução não autorizada em três vídeos disponíveis na plataforma YouTube, podendo ser conferido nos seguintes endereços eletrônicos: https://www.youtube.com/watch?v=89W8Jp_X0nM&t=192s; <https://www.youtube.com/watch?v=M3Flb3vmvo4>; <https://www.youtube.com/watch?v=biyOJaiHKO0>. Acesso em 16 de novembro de 2019.

preferido de Senna, que é simplesmente apresentado no livro, à página 56, e no audiolivro é precedido por “Agora eu vou ler aquele poema que o Beco guardava na carteira, o ‘Pegadas na areia’. Eu não sou a melhor pessoa pra ler um poema, mas eu faço questão de mostrar pra vocês”. As pequenas distinções no texto aparecem mesmo na última frase do livro: “e do lado de todos os que o amaram verdadeiramente” contra “e do lado de todos aqueles que amaram ele verdadeiramente”.

É de se supor que nesses momentos, ao se apropriar de sua voz representada, Adriane tenha utilizado termos e expressões que, se não alteram o conteúdo do texto impresso, tornam a vocalização mais natural ao que seria o seu vocabulário e enunciação. Entretanto, a despeito da ligeira discrepância entre os dois discursos (texto escrito e áudio livro), a existência de um documento auditivo em que se ouve voz da autobiografada interpretando o texto que se não foi redigido por ela narra a sua experiência, reforça a unidade entre o “eu” construído em *Caminho das Borboletas* e a própria Galisteu. Fica em um plano secundário aquele que redigiu o texto, afinal como não associar a voz da biografada, que já é a primeira pessoa do texto narrativo, à autoria daquela história? Dona das palavras que se ouve no audiolivro, que podem ser cruzadas com o livro escrito.

Extratexto

Lembrando as ideias de Mikhail Bakhtin que considera “cada enunciado [como] pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva” (2003, p.297), é possível cotejar com o livro ainda outro elemento externo ao texto, mas a que ele faz referência explícita, com bastante destaque – a própria revista *Caras*, responsável pela publicação do volume. Dois números da revista são fundamentais para a narrativa. O primeiro é a edição de 25 de março de 1994, que gerou o que teria sido a maior briga do casal:

A revista que ele folheava raivosamente, dez, vinte vezes, até arremessar na parede, era a edição de *Caras*, que saiu na quarta-feira. Eu era a capa. Um longo ensaio fotográfico de doze páginas, fotos grandes, belíssimas, feitas pelo Fábio Cabral - eu já tinha tomado a cautela de trabalhar com um profissional da mais absoluta confiança. Às vésperas do GP do Brasil, *Caras* apresentava, em grande estilo, a namorada do maior de todos os ídolos nacionais. (p. 130)

O livro dedica também espaço privilegiado à edição de nº 25 da revista, publicada um mês depois, em que Senna teria aproveitado um ensaio feito por seu fotógrafo pessoal na fazenda da família como forma de fazer as pazes com a namorada:

Era o sinal definitivo do sacode-a-poeira-e-dá-volta-por-cima: na capa de Caras, nós dois, ele e eu, fotografados numa de nossas últimas temporadas na fazenda de Tatuí. Muitas fotos, os dois abraçadinhos ao pôr-do-sol, a cavalo, passeando de mãos dadas. Ele havia liberado as fotos para a mesma revista que tinha sido nosso drama. A mensagem era, no mínimo, mais um aceno de desculpas. Ele assumia, de público, sem nenhum constrangimento, seu idílio. Detalhe: o cenário do romance era a fazenda, propositalmente o lugar mais familiar de todos em que convivíamos. Tinha alguma coisa de simbólico aí, não tinha? Aquele 3 de abril em que o vi pela última vez. (pp. 141-142)



Figuras 11 e 12: Reprodução das capas da revista Caras de 25 de março e 29 de abril de 1994

Fonte: Editora Caras

O destaque dado à revista, da qual Beirão compunha o quadro de jornalistas é sinal da articulação e posicionamento dados a Adriane Galisteu para a publicação de seu relato. A edição de abril, que estava nas bancas quando da morte do piloto, se torna a edição mais vendida da história do semanário, ultrapassando a marca de 1 milhão de cópias. Diz Edgardo Martolio, diretor-superintendente da revista na época: “Ayrton marcou um ‘antes e depois’ na revista. [...] Aquela foi a edição que mais vendeu: nós a reimprimos, fizemos um especial, um pôster”. A Caras assume então “uma cruzada” em nome de Galisteu. “Defendemos a Adriane após o acidente porque sabíamos que Ayrton estava entusiasmado com ela e que tinha

planos maiores. Ele foi o primeiro a falar que Adriane não era a oportunista em que alguns a quiseram transformar”.²³

Na Folha de S. Paulo, diz-se:

Desde então, brigou com a família do piloto e boa parte de sua torcida. Por lançar um livro de memórias em que conta sua vida com Senna e posar nua para uma revista masculina, foi chamada de aproveitadora e desrespeitadora da memória do ídolo. Adriane diz não ligar e afirma já estar acostumada. "Todo mundo tem direito de criticar", diz. "Críticos existem mesmo, só não encontrei ainda uma função para eles."²⁴

Os críticos não prevaleceram. O livro foi extremamente eficiente como um trampolim para a construção e estabelecimento da figura pública de Galisteu que se consolidaria nos anos seguintes. O texto legitimou a narrativa de jovem apaixonada enfrentando a tragédia e permitiu que um grande público se engajasse afetivamente com a modelo – a personagem que narra o texto naturalmente atrelada à marca que Galisteu passa a engendrar para sua personalidade comunicacional. Mas, se há uma superposição entre as identidades midiáticas da narradora de *Caminho das borboletas* e do sujeito real Adriane Galisteu, os posicionamentos de sua carreira a partir daí, procuram dissociá-la de um papel de viúva de Ayrton Senna.

A já mencionada edição comemorativa da revista *Playboy* foi o primeiro passo nesse encaminhamento. Na revista, de agosto de 1995, aniversário da publicação, não há referências a Ayrton Senna (ainda que traga, não coincidentemente, entrevista com o piloto Emerson Fittipaldi, que posou para *Caminho das borboletas*). E mais uma vez o nome de Adriane serve a um novo recorde de vendas no mercado editorial brasileiro, levando a *Playboy* à primeira edição que ultrapassa 1 milhão de cópias.

²³ Depoimento de Edgardo Martolio na Revista Comemorativa de 15 Anos de Caras em 2008.

²⁴ https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/10/01/tv_folha/7.html Acesso em 16 de novembro de 2019

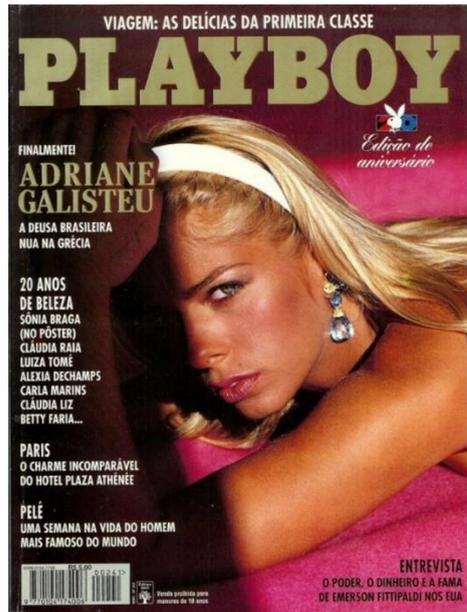


Figura 13: Capa da edição de aniversário da revista Playboy em 1995

Fonte: Editora Abril

A popularidade do comentadíssimo ensaio torna Galisteu um commodity midiático ainda mais valioso. Em outubro de 1995, a modelo estreia também como apresentadora de TV. A convite da CNT, emissora então em franca expansão, Galisteu assume o programa “Ponto G”, voltado para o público jovem e apresentado nas tardes de sábado.

Após o sucesso estrondoso de *Caminho das Borboletas* e da edição de aniversário da Playboy, a modelo chega a anunciar a publicação do audiolivro, de um CD-ROM com material inédito e um segundo livro: “Adriane prepara um segundo livro, ainda sem título, a ser lançado em 1996, também escrito a duas mãos com Beirão. Será um manual eclético, com receitas de cozinha, dicas de regime e boas maneiras. ‘Trabalho vários conceitos’, diz ela”²⁵, à Folha de S. Paulo.

Adriane conseguira naquele momento uma múltipla exposição midiática, espriada por diversos modais de exibição e consumo. Aos poucos, sua carreira se descolava da figura do ídolo nacional e assumia personalidade própria. O vaticínio de uma fã, em carta reproduzida no livro, “que você seja a eterna primeira-dama da Fórmula 1. Como Jacqueline Kennedy é a eterna primeira-dama dos Estados Unidos” (p. 160), não se concretiza.

Não há registro tampouco de que o CD-ROM tenha se concretizado. E o anunciado segundo livro não chega a ser publicado em 1996. Adriane Galisteu só voltaria às prateleiras de

²⁵ https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/10/01/tv_folha/8.html, Acesso em 16 de novembro de 2019

livrarias no Brasil em 2013, com um texto de teor bastante distinto: *Mãe, você é tudo para mim*, uma homenagem ao mesmo tempo à sua mãe e ao seu filho, nascido poucos meses antes.

Nirlando Beirão seguiu carreira como jornalista premiado até ser acometido por esclerose lateral amiotrófica, que o obrigou a abandonar a profissão. Em 2019, já em estado avançado da doença, ele publicou sua própria autobiografia *Meus começos e meu fim*, em que reflete sobre a história de sua família, sua vida e a proximidade da morte.

Recepção

Na rede colaborativa *Skoob*²⁶, em que os usuários fazem um repositório dos seus livros lidos ou desejados, *Caminho das borboletas* possui 757 leitores registrados em julho de 2022, com avaliação média de 3,2 estrelas (de uma escala que vai a 5). A rede conta com uma seção para resenhas dos livros em que os leitores, no mais das vezes, deixam comentários curtos sobre sua experiência de leitura. *Caminho das borboletas* traz 19 resenhas escritas por leitores, em sua maioria bastante positivas. De forma similar, na plataforma internacional *Goodreads*, com proposta semelhante, o livro conta com avaliação média 3,88 e 3 resenhas publicadas²⁷. A versão traduzida *My life with Ayrton* traz nota de 3.91. Não há registros de resenhas na página da amazon.com para o livro, o que era esperado considerando-se as mais de duas décadas em que o livro não está mais em catálogo.

A entrada mais recente no *Skoob* é da usuária *Kel estelar andromeda*, em 18/06/2022: “O que falar desse livro? Que ele é emocionante sim ... Nele Adriane Galisteu nos remete toda a suas alegrias, intimidade e tristeza com a morte desse ícone doce, forte aventureiro e bondoso chamado Ayrton Senna”. Já a usuária *Ju*, escreveu que “lendo esse livro escrito em 1994 agora em 2021 é um prazer enorme ver como está a garotinha que terminou esse livro desolada e buscando superação. Minha admiração por Adriane só aumentou e por Ayrton Senna nem se fala, todos deveriam ler esse livro!”. *Natiele* escreveu em 08/05/2021 que se trata de “um livro com a escrita bem leve e íntima quase um diário. Lindo e emocionante os dias da Adriane com o Ayrton. Ela expressa verdadeiramente seus sentimentos e o tanto que o amor deles foi lindo.”

A maior parte das resenhas segue uma linha elogiosa ao texto: “eu me envolvi com a história desde as primeiras palavras até as últimas letras. Tem um toque adolescente e saber que

²⁶ <https://www.skoob.com.br/livro/resenhas/6723/edicao:7910>

²⁷ https://www.goodreads.com/book/show/51315398-o-caminho-das-borboletas?from_search=true&from_srp=true&qid=UB70mTxW6d&rank=1

a história possui personagens reais torna tudo mais especial. Simplesmente, encantador” (*Siz* em 12/03/2016); “Livro emocionante” (*Kelvia*, 10/05/2019); “Gostei muito desse livro. Me parece muito verdadeiro e escrito com todo coração” (*Celia.Rabelo*, 27/03/2009), e diversas afirmações similares.

Aparece, entretanto, em algumas resenhas, a questão do possível oportunismo da narrativa, descartada pelos leitores: “Se ela se promoveu, se ela subiu na vida usando seus 405 dias com Ayrton Senna, quem sou eu pra julgar, eu gostei do livro e lerei de novo, numa próxima oportunidade!” (*Leninha Sempre Romântica*, 04/11/2009); “Já ouvi muitos comentários, que foi uma estratégia que a Adriane usou para chamar a atenção da mídia, já que ela ficou esquecida na ocasião e depois da morte de Senna...mas se tratando do conteúdo do livro, é uma história muito linda, pois, envolve sentimentos, envolvimento, entrega...” (*Juciêde*, 06/03/2013). O único comentário francamente negativo foi produzido pela usuária *Juliana Tomazoni* em 26/02/2012: “Esse eu já sabia que não era bom por motivos óbvios, mas a leitura é tão desagradável que eu não consegui chegar até o final. Pura jogada de marketing da então desconhecida namorada pra ingressar na mídia através da memória de piloto famoso. Propósito lamentável, história sem apelo e zero de qualidade literária.”

O apanhado das resenhas serve de amostra do que foi a recepção mais provável de *Caminho das Borboletas* entre os leitores brasileiros. É curioso perceber que todas as entradas nos sites foram escritas por mulheres, o que permite a inferência de que este foi o público principal atingido pelo livro. A leitura das resenhas permite também inferir que o texto foi bastante eficaz em sua proposta de apresentar essa relação a partir da experiência e voz de Adriane Galisteu, revelando-a de forma mais ampla ao leitor brasileiro e estabelecendo uma imagem de jovem esforçada, repleta de sonhos e de futuro (que a leitura um quarto de século depois, permite perceber que se concretizou).

2.6 Expressão melodramática

E os demais livros incluídos nesse eixo da tragédia e sua superação?

Como sugerido no início do capítulo, a principal maneira como a narrativa de *Caminho das Borboletas* se articula com os demais livros agrupados nesse eixo temático não é tanto pelo estilo da narrativa individual de cada um dos volumes, mas pelo modo expressivo que aciona excessos sentimentais para promover a identificação do leitor do texto com os personagens

biografados. Essa estratégia constrói discursos que, arrisco dizer, constituem formidáveis melodramas biográficos.

Para Baltar, existe um “valor do melodrama não só como gênero narrativo, mas também como modo de percepção de mundo, na regulamentação de uma sociabilidade relacionada ao contexto pós-sagrado que se instaura e se adensa a partir do projeto de modernidade” (2007, p. 87). Faz sentido, portanto, que narrativas centradas em momentos e experiências de forte carga emocional dos biografados articulem esse processo de identificação e engajamento – especialmente se considerado que os textos foram escritos com o propósito de justificar, vender e tornar palatáveis os indivíduos biografados. São vívidas as marcas do melodrama nos textos, pois,

estruturar a narrativa a partir do excesso implica propor uma relação de engajamento, mais que de identificação. Engajar-se na narrativa pressupõe colocar-se em estado de “suspensão”, ou seja, sentimental e sensorialmente vinculado a ela. Dessa maneira, a obviedade torna-se estratégica para que se reconheça “de pronto”, de imediato, indubitável e sensorialmente, o que está colocado, do ponto de vista moral, pela narrativa. Num melodrama, até cabem ambiguidades – e, em geral, esta é a tônica em se tratando de todo um conjunto de releituras do melodramático –, mas não cabem distanciamentos. (Idem, p. 88-89)

Considerando a perspectiva do discurso que aciona a sentimentalidade para o estabelecimento de identidades narrativas para as personalidades biografadas, observo brevemente os discursos produzidos nos demais livros do grupo:

Pitchulinha

O próximo texto, publicado dois anos após o livro de Galisteu é o relato da paulista Mirella Zacanini, *Pitchulinha, minha vida com Dinho até que os Mamonas nos separem*. O livro, escrito com o auxílio do jornalista Celso Arnaldo Araújo em apenas 5 dias, é publicado após convite da editora Bloch²⁸ e recorre a estratégia muito similar ao do primeiro romance, após uma nova comoção nacional, criada pela morte dos integrantes da banda Mamonas Assassinas, vítimas de um acidente aéreo quando voltavam de um show²⁹.

²⁸ Como informado na matéria “Livro expõe 'roupa de baixo' de Mamona” da Folha, disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/4/18/cotidiano/25.html>. Acesso em 21/11/2019.

²⁹ Estratégia semelhante foi acionada no projeto de *Se não eu, quem vai fazer você feliz: Minha história de amor com Chorão*, publicada em setembro de 2018, publicado por Graziela Gonçalves, viúva do cantor morto em 2013. O espaço ocupado por Chorão na mídia nacional e a discricção de Gonçalves durante os anos de sucesso da banda e mesmo na cobertura do suicídio do cantor, não creditariam a ela uma posição de subcelebridade para o escopo deste trabalho.

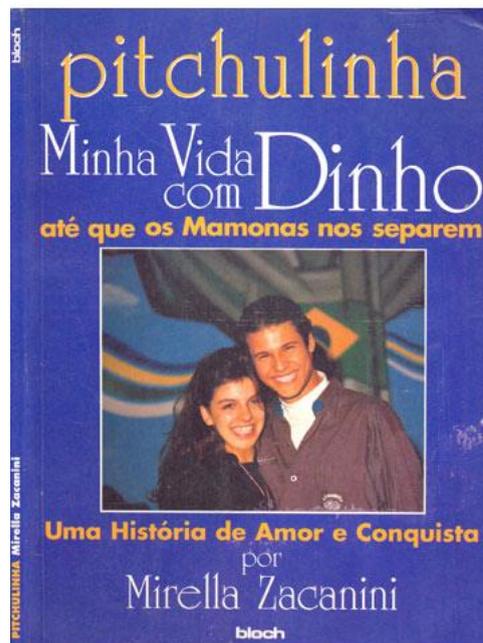


Figura 14: Capa de *Pitchulinha, minha vida com Dinho até que os Mamonas nos separem*

Fonte: Editora Bloch

O livro foi também comercializado em bancas de revista de todo o país. A Bloch publicava, entre outras revistas, o semanário *Manchete* e vivia uma fase de declínio (que culminaria na falência de todo o grupo poucos anos depois). O jornalista Maurício Stycer, em matéria publicada à época do lançamento, afirma que “a expectativa da Bloch Editores em relação ao livro é grande. ‘*Pitchulinha...*’ está saindo com uma tiragem de 50 mil exemplares e sonho de venda de 500 mil”³⁰.

Os Mamonas Assassinas tomaram de assalto as rádios brasileiras no ano anterior, com canções de forte teor satírico. Os mais de dois milhões de cópias vendidas do primeiro disco, garantiram à banda lugar cativo em todos os principais programas televisivos, tendo como figura de proa o vocalista Alexander Alves, o Dinho, que ocupava a posição dupla de palhaço e galã.

Mirella não era a namorada de Dinho quando da morte do cantor. Este lugar era ocupado por Valéria Zopello, sempre apresentada nos programas de televisão como a companheira por quem ele estaria apaixonado e com planos de se casar. Mas Mirella, que vivera três anos e meio ao lado do ídolo, foi a musa inspiradora do maior sucesso da banda, a canção *Brasília amarela*, cantada para uma “mina” com os “cabelo da hora” e “corpão violão”. A garota da canção, “linda muito mais do que linda”, é tratada como “você, minha Pitchula”,

³⁰ “Livro expõe 'roupa de baixo' de Mamona” da Folha, disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/4/18/cotidiano/25.html>. Acesso em 21/11/2019.

e vem daí o título do livro. Pitchulinha era o apelido amoroso do antigo casal. No capítulo inicial do livro, “Um Sonho, Um Pesadelo”, ela diz:

Estou no chuveiro. Minha irmã caçula, Nereida, aflitíssima, entra no banheiro junto com minha prima Karina, diz que tem uma coisa “muito chata” para me contar e pede para eu ficar calma. O que poderia ser uma “coisa chata”? Imaginei uma série de situações desagradáveis, para mim, para minha irmã. Mas por uma fração de segundo, achei que nada, naquele instante poderia me abalar. Tinha sido uma noite muito gostosa – porque sonhei com Dinho. Sonhei que tínhamos voltado, depois de 7 meses, 18 dias e 5 horas de separação. Nossa proposta de “dar um tempo” tinha chegado ao fim. No sonho, ele dizia para mim que, daquele momento em diante, eu seria só dele, bem no jeitão machista dele, que eu no fundo adorava. Ficaríamos juntos para sempre e ele não permitiria que ninguém chegasse perto de mim, e nem o sucesso da banda se intrometeria de novo entre nós. [...]

“– Eu tenho uma coisa muito chata pra te contar. Fica calma, se controla. A gente vai solucionar isso tudo.

Mas Nereida não se contém e chora.

Abri o boxe do banheiro. Passou por minha cabeça que fosse algum problema dela com o namorado. Dirceu.

– Fala logo, Nereida. O que aconteceu?

Ela introduz a tragédia:

– Foi a banda do Dinho.

Eu entendi que pudesse ter acontecido alguma coisa com a mãe do Dinho, dona Célia.

Ela reforçou:

– Não, foi a banda do Dinho. O avião caiu. Todos eles e o Dinho também. Eu não conseguia entender. Minha cabeça virou completamente. Fiquei parada embaixo do chuveiro, olhando para o vazio.” (pp. 9,14-15)

Operando num estranho espaço de legitimação de um grande amor que já tinha sido substituído por outro em cadeia nacional, o livro procura estabelecer a identificação do público com a narradora. Para tanto, num projeto gráfico caprichado – mais ambicioso que o do livro de Galisteu, que continha apenas texto - e de modo a dar fiança às palavras de Mirella, o volume reproduz bilhetes, cartas e fotos trocados pelo casal, como se pode ver no exemplo abaixo:

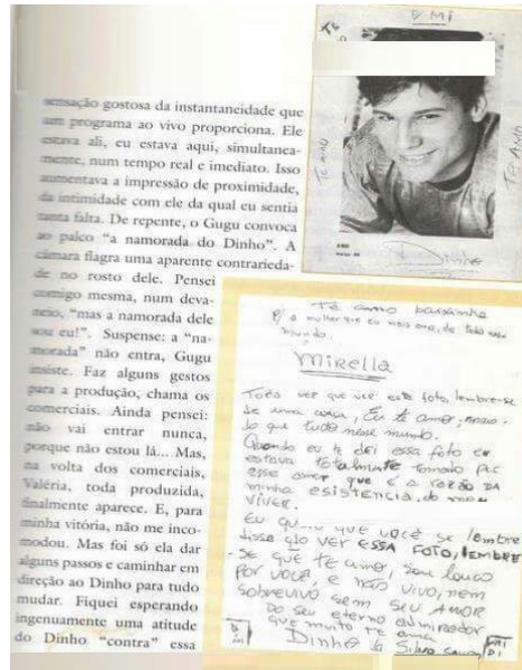


Figura 15: Exemplo do miolo de *Pitchulinha*, página 11

Fonte: Editora Bloch

O recurso aos bilhetes, fotos e afins procura ressaltar a importância de Mirella na vida de Dinho e sublinhar o seu papel para a formação e o sucesso dos Mamonas Assassinas. Apesar de ter sido descartada. Apesar da tragédia. Lançado apenas 45 dias após o acidente, o livro, segundo Mirella,³¹ “vendeu 100 mil exemplares só na primeira semana. Mas depois começou a ter muita polêmica, a mídia fez um sensacionalismo. Fiquei muito abalada e preferi me resguardar”, recorda.

Diferentemente de Galisteu, após a publicação, Zacanini não constrói uma carreira sob os holofotes, aparecendo periodicamente em reportagens que relembram o sucesso da banda e a tragédia que os acometeu.

Cada vez eu quero mais

A primeira grande tragédia a ser superada em *Cada vez eu quero mais*, de Naldo Benny, é a realidade social em que cresce o menino, primogênito de uma família pobre na Vila Pinheiro, no complexo de favelas da Maré no Rio de Janeiro, e que contra toda a probabilidade

³¹ Em matéria do portal Ego, “Ex-namorada de Dinho, do Mamonas: ‘Vivi em tristeza profunda por 10 anos’”, disponível em <http://ego.globo.com/famosos/noticia/2016/03/ex-namorada-de-dinho-do-mamonas-vivi-em-tristeza-profunda-por-10-anos.html>, acesso em 21/11/2019.

logra se tornar um popstar: “fui exposto desde cedo à realidade das drogas, assalto, roubo e crime, mas eu tinha muito medo de decepcionar minha mãe. E meu pai, que sempre nos ensinou que as conquistas vinham de trabalho e dedicação, também fez o que pôde para afastar esse cotidiano perigoso da gente” (p.20).

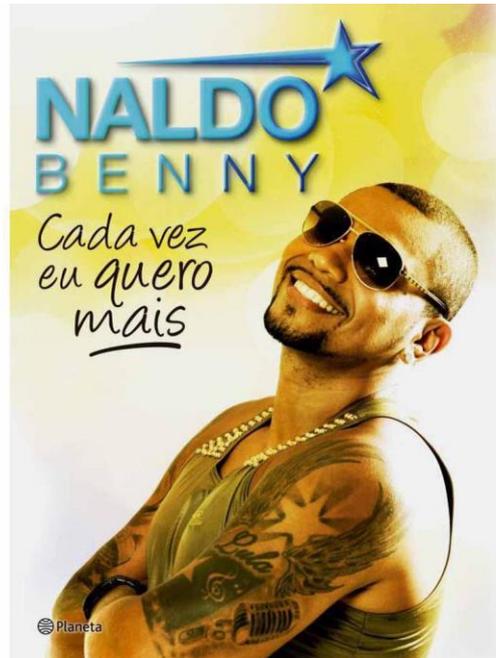


Figura 16: Capa de *Cada vez eu quero mais*

Fonte: Editora Planeta

Publicado em julho de 2014 pela editora Planeta, o volume traz na capa o ídolo do funk. É um volume curto, de 96 páginas de texto, margens largas, fonte grande e dois cadernos de fotografias. Segundo comunicado do cantor à época do lançamento, “*Cada vez eu quero mais* não é uma biografia. O livro conta algumas histórias da vida do Naldo. Histórias de luta, de superação, amor à família e determinação na meta profissional.”³² É o segundo texto mais curto de todo o corpus, mas que, embora não queira se definir como uma biografia, sumariza toda a vida do cantor até então, da infância pobre ao estrelato:

Eu sempre gostei de trabalhar, com nove anos de idade eu saía de casa de madrugada para trabalhar como engraxate, nesse ambiente pesado de crime, bala perdida. Às vezes o ônibus encostava na rua e todo mundo abaixava dentro dele porque o tiro estava comendo. Minha mãe chorava quando eu saía de casa porque ficava com medo. E era por ela e pelo meu pai que nem sob essa pressão eu saía da linha. (p. 22)

³² Reproduzido na matéria “Naldo Benny lança livro com histórias de ‘luta e superação’”, do portal O Fuxico. Disponível em <https://www.ofuxico.com.br/noticias-sobre-famosos/naldo-benny-lanca-livro-com-historias-de-luta-e-superacao/2014/09/02-214094.html>. Acesso em 21/11/2019.

Naldo trabalhou como engraxate, técnico em ar-condicionado, vendedor de barraquinha de lanches e auxiliar em açougue, ao mesmo tempo em que procurava se aprimorar na música e perseguia tornar-se um cantor de sucesso. Era o momento das duplas de funk melódico, e é nesse filão que, ao lado de seu irmão Lula, ele começa a vislumbrar o êxito, alcançando as rádios e os programas de TV, até que, em 2006, o irmão não aparece para as sessões de gravação de um novo e ambicioso disco. Ele fora assassinado.

Veio tudo ao mesmo tempo na cabeça. Não dava para pensar em nada, primeiro pela forma como foi. Não perdi meu irmão num acidente, ele foi assassinado. Eu tinha que segurar a onda dos meus pais, a revolta e a tristeza. Achei que não ia conseguir. Fiquei uns quatro meses deprimido, me forçava a sair do escritório apenas por achar que era o que o Lula desejaria. Mas ainda não tinha forças para reagir. (p. 64-5)

Todo o investimento dos anos anteriores não foi, contudo, em vão. O personagem que Naldo constrói para si na narrativa é aguerrido, e volta aos estúdios. Alcançando finalmente o sucesso nacional:

Hoje tenho uma vida mais confortável, as coisas vêm até mim sem que eu tenha que brigar tanto por elas. Isso só me faz olhar cada vez para mais longe, e ir atrás de novos objetivos para conquistar, e novas batalhas para vencer. Até hoje, quando estou no camarim me preparando para entrar no palco, já ouvindo aquele burburinho da plateia que sei que em alguns minutos vai explodir, ainda sinto o frio na barriga do menino da Vila do Pinheiro, que tanto quis convencer alguém a escutar o que ele tinha para mostrar. Obrigado por me permitir alcançar o meu sonho! E não se esqueça de que o seu também está ao seu alcance. *No flow!* (p. 91)

A conclusão do livro reforça uma fórmula recorrente para a identificação com o público leitor, em que a trajetória do biografado se apresenta como um sonho possível também para quem o lê.

Sou dessas

O livro *Sou dessas: pronta pro combate*, foi o grande lançamento da editora Best-Seller na Bienal do Livro do Rio de Janeiro em 2016. Escrito pela cantora Valesca dos Santos, mais conhecida como Valesca Popozuda, o texto capitaliza a reinvenção da cantora como ícone gay e feminista, que se produziu desde o lançamento do hit “Beijinho no ombro”, dois anos antes.

Com projeto gráfico cuidadoso, o volume traz na capa a funkeira reproduzindo o célebre cartaz *pinup* do esforço de guerra.



Figura 17: Capa de *Sou dessas*

Fonte: Editora Best-Seller

O texto traça a trajetória da menina, filha de empregada doméstica, que não conheceu o pai até os doze anos, saiu de casa aos quatorze, e desde cedo desempenhou uma série de profissões até ser contratada como uma das dançarinas do conjunto de funk Gaiola das Popozudas.

A vida de Valesca se transforma, quando em um baile o produtor afirma que ela deve assumir os vocais do grupo:

Quando comecei a cantar, talvez pelo meu nervosismo, algumas pessoas se irritaram e jogaram latas na gente. Outras não... Foram muitas latadas enquanto os caras gritavam “dança aí!”. Fiquei apavorada. Eu só queria sair correndo e abandonar tudo, mas, como eu tinha a dona Regina Célia como exemplo, pensei em toda a sua luta e garra e conscientizei de que não havia nada melhor para me fazer seguir adiante do que um desafio como aquele.

Então firmei meu pensamento no sucesso e comecei a cantar um funk proibidão, daqueles cheios de palavrões, um que eu mesma havia escrito, que se chamava “Vai mamada”. Eu nunca havia pensado em cantar aquele funk em público, porque a letra era forte, mas o público começou a reagir de maneira positiva. Para minha total surpresa, a plateia mudou de comportamento. Os machões começaram a curtir e a mulherada descia até o chão. (pp. 22-3)

O forte teor sexual das letras, que num primeiro momento receberam muitas críticas, acabou por converter Valesca em porta voz de uma nova mulher poderosa e dona da própria sexualidade.

O texto se encerra com um recorrente louvor à garra e superação da biografada:

A minha vida tem sido assim, com grande emoções e conquistas, mas tudo sempre à custa de muita luta. Sempre faço valer o lema de que na vida tudo tem que ser na base do sangue, suor e lágrimas.

Quando eu resolvi escrever este livro, minha intenção era compartilhar com você um pouco da minha vivência. Tem sido uma vida difícil, batalhada, mas muito rica em emoções e sentimentos. Espero que as minhas histórias inspirem você a ir atrás do seu sucesso também.

Eu sei que você consegue! (p. 189)

Note que, similarmente ao texto de Naldo Benny, que narra uma trajetória da pobreza ao estrelato, o livro de Valesca, ao mesmo tempo que enaltece a própria trajetória, apresenta o sonho do êxito (e transcendência da pobreza) como acessível ao leitor, mobilizando ainda mais sua identificação com o personagem biografado.

As pedras do meu caminho

O livro que conta a luta do cantor Rafael Ilha contra as drogas foi lançado ao final de 2015 pela editora Escrituras. O texto, uma biografia nos moldes tradicionais, linear, com extensa pesquisa, foi escrito pela jornalista Sonia Abrão, ela própria uma personalidade de mídia que comanda o vespertino “A tarde é sua” na *RedeTV!* desde 2006, dedicando boa parte de sua cobertura ao jornalismo de celebridades.

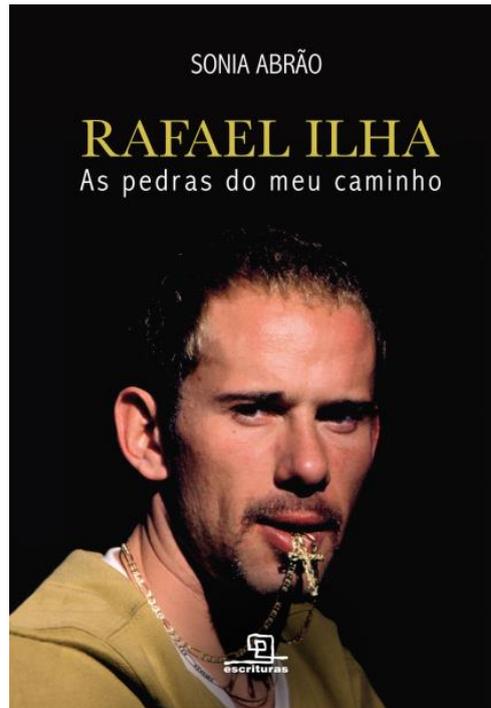


Figura 18: Capa de *As pedras do meu caminho*

Fonte: Editora Escrituras

As pedras no meu caminho é uma edição luxuosa para livros do gênero, impresso em papel couché fosco, recheado de fotos coloridas ao longo de todo o texto. O título é um trocadilho pouco sutil com as pedras do crack em que Rafael se viciou. Conhecemos a carreira de Rafael, que começa como ator mirim e é alçado a ídolo teen como um dos vocalistas da banda Polegar. Após o sucesso, a trajetória de Ícaro em que a dependência química leva à impossibilidade de uma vida amena e comum:

Até os 14 anos, Rafael conseguiu conciliar tudo: família, trabalho e drogas. Aos 15, quando trocou a maconha pela cocaína, a vida desandou. “Eu era um adolescente com fama, dinheiro e mulheres, tudo que um homem sonha. Mas a minha dependência do pó foi muito rápida, comecei a cheirar sem parar e a dar bandeira, porque já não dormia mais em casa, passava as noites acordado usando a droga, não comia e atrasava nos meus compromissos por conta do sono durante o dia. Fui me tornando irresponsável.”, confessa Rafael. (p. 55)

Abrão se esmera em narrar as agruras vividas por Ilha, sucessivas internações, violência doméstica praticada por e contra ele, tentativas de suicídio, prisão. Entretanto, a jornalista falha em apresentar um retrato complexo do biografado. Apesar de assumir a posição de redatora jornalística do texto, a imparcialidade não é um valor que se busca nele. Seu texto apresenta apenas um lado, em que Ilha é sempre a vítima do vício e das circunstâncias, sem qualquer responsabilidade por suas ações, mesmo em situações limites como aquela em que ameaça sua

mãe de morte por faca, as sucessivas ingestões de pilhas e objetos estranhos para fugir das internações e as acusações de sequestro e tráfico internacional de armas.

Apenas no último capítulo, Rafael Ilha assume a narrativa do texto para se colocar em rota de salvação:

Nunca deixei de chamar por Deus mesmo drogado! Para que Ele segurasse minha mão quando brigava de faca na rua, na hora de dar um tiro na minha boca, quando cortei o pescoço. E o Senhor me mandou um anjo. Meu filho Kauan! Agora me mandou outro, Laurinha, minha filha! Por eles, estou de pé, limpo e renascido. Para eles, cada página dessa biografia, que fica em aberto porque pretendo viver, no mínimo, mais outros 40 anos. Nada a esconder até esse penúltimo capítulo, porque sei que o que não foi bênção foi lição; o que veio como pedra virou construção. O mais difícil da vida é viver e morrer não faz sentido. Então, só nos resta achar uma saída! Eu achei várias: vida espiritual, família, amigos, trabalho, conscientização e determinação para dar a volta por cima. Hoje sei que recair nas drogas é deixar minha mãe sem filho, meus filhos sem pai e minha mulher sem marido. Meu grito de liberdade foi a soma de tudo isso! Façam suas contas também e que o saldo seja sempre positivo! (p. 302)

Constrói-se no texto um personagem ingênuo, inocente, de insuspeito e não muito convincente apelo sexual. O “Rafa” do livro nunca foi o responsável por nenhum dos atos em sua grande lista de atitudes potencialmente reprimíveis. Para mim, foi um pouco custoso de crer em um indivíduo tão pouco verossímil. Mas para ele, essa construção parece ter funcionado.

Após a publicação do texto, Ilha retornou à mídia, inicialmente para as entrevistas de lançamento. Mas a nova visibilidade conquistada garantiu a participação em dois *reality shows* de sucesso na TV Record, se tornando o vencedor do programa “A Fazenda” de 2018, que lhe rendeu 1,5 milhão de reais.

Inquebrável

Publicado em 2016, *Inquebrável* é fruto do depoimento do modelo e atleta paralímpico Fernando Fernandes ao jornalista Pablo Miyazawa, seu amigo de infância. Ao final do livro, Miyazawa define o relato como “um material impressionante que descreve fielmente os percalços e vitórias de alguém que sofreu uma grande perda e transformou isso em superação” (posição 2291).



Figura 19: Capa de *Inquebrável*

Fonte: Editora Paralela

Para a contar a história do modelo, a imagem de capa estampa o biografado praticando seu esporte, a canoagem, em composição que transmite força e energia. Fernandes ficara famoso quatorze anos antes, ao participar da segunda edição do *Big Brother Brasil*, o que lhe garantiu bastante visibilidade, presenças VIPs em festas e envolvimento público com atrizes famosas. Sua vida, porém, sofre um grande revés quando, em 2010, ele é vítima de um acidente de carro que lesiona sua coluna e o deixa paraplégico:

Meu tio Étore, que é médico, me explicou pacientemente: “Olha, Nando, você sofreu um acidente. Bateu o carro e estava sem cinto. Você quebrou a coluna”. Minha consciência era pouca, mas aquelas palavras me atingiram como uma bomba. Perturbado, respondi que precisava ir a Milão em alguns dias para fazer os desfiles e que minhas pernas tinham de funcionar de qualquer jeito! Eu falava e chorava ao mesmo tempo. “Calma, você vai passar por uma cirurgia para reconstruir a coluna e vamos ver como o teu corpo vai reagir.” Foi nessa hora que entendi a gravidade do problema e entrei em desespero. Só conseguia pensar: “Fodeu tudo”. Aqueles minutos ou horas na sala de cirurgia, esperando para ser sedado e operado, foram os mais angustiantes da minha vida. Minha vontade era levantar dali e sair correndo, mas eu não podia. Mal sabia que só conseguiria me sentar outra vez depois de um mês. E quando voltaria a andar? (posição 132)

Inquebrável é a narrativa de como Fernando Fernandes deu a volta por cima. A queda do ágil modelo galã frequentador das páginas de celebridade, mas que se reergue como um atleta paralímpico de alta performance, tornando-se campeão mundial. Fernandes se reinsere midiaticamente não mais como o jovem bonito e conquistador, mas como um sobrevivente da tragédia. A identidade narrada no livro serve, imodestamente, a essa nova posição. Em primeira pessoa, há um enaltecimento à própria força e aguerrimento do biografado:

Eu nunca deixei minha confiança ficar abalada, por isso bati de frente com muita coisa. Eu estou sentado, mas faço o que quiser. Tive de peitar as situações e encará-las com coragem. Desde pequenos gestos, como quando me propus a ir à padaria pela primeira vez ou quando corri a São Silvestre no braço, com seis meses de lesão. Eu não sabia se ia conseguir, mas fui. E é claro que eu consegui. (posição 2243)

Inquebrável talvez fuja um pouco ao rótulo de biografia de subcelebridade, pois, conquanto o biografado tenha ocupado esse espaço, o texto foi publicado num momento em que a subcelebridade já se trasladava do seu estrato de ex-participante de reality show para ídolo inspiracional. E a imagem produzida pelo texto consolida a transição que o levou ao posto de apresentador do *reality* “No Limite” em 2022.

2.7 Diálogos possíveis

Os seis livros que compõem o eixo temático contam histórias e retratam personagens distintos entre si, mas que se articulam na comoção que promovem pelas identidades narradas em cada tomo, recorrendo a fortes tintas de sentimentalidade. O que causa, mais que identificação, engajamento por parte do leitor: “dessa maneira, sob o julgo desse olhar público, processa-se, com mais intensidade, todo um convite ao engajamento através da mobilização de sentimentos de compaixão e comoção” (Baltar, 2007, p. 90). Esse engajamento é fundamental para os indivíduos que são, também, figuras públicas midiaticizadas. Servindo para a sua consolidação imagética, exposição e mesmo consumo.

Um outro aspecto que pode parecer secundário, mas é igualmente importante, é que todas essas narrativas, que recorrem à expressão melodramática, trazem também do melodrama um apelo moralizante para os leitores. Não se trata da exposição necessariamente de uma moral religiosa (ainda que este seja um artifício recorrente), mas de uma “articulação dessa pedagogia moralizante, que se faz eficaz pelo caráter de engajamento sentimental – pela

dinâmica de mobilização entre público e narrativa” que se vinculam a um “contexto de um mundo instável, dessacralizado, onde a gerência da vida privada e pública já não mais se faz através das instâncias centralizadoras” (Idem, pp. 93-4). Os protagonistas do texto são postos à prova pela adversidade e assim podem mostrar quem realmente são.

Se Adriane, Mirella, Naldo, Valesca, Rafael e Fernando são indivíduos diferentes, oriundos de meios e circunstâncias profundamente distintos, o enfrentamento de tragédias e atribulações é o eixo em torno do qual seus textos se erigem; e para tanto não há inibição em recorrer a uma pedagogia melodramática. São textos que articulam os sentimentos para promover uma identificação com o leitor dizendo, por vezes literalmente: “Eu sei que você consegue!”, ou pelo menos deveria conseguir, no ideal moralizante da narrativa.

Finalmente, é preciso considerar que a dimensão trágica desses livros, apesar de elemento central que os compõe, não é o único aspecto tratado nas narrativas. O apelo da expressão é sublinhado pela curiosidade que envolve as figuras públicas que funcionam como heróis das narrativas. Todos os textos tratam também daquilo que é crucial para que esse tipo de produto exista: o interesse popular em saber como é a vida num mundo de fama e riqueza tão distante da realidade da maioria da população. Na sequência, considero os volumes construídos em torno do estilo de vida e circunstâncias da fama dos biografados.

III

AI, QUE LOUCURA!

3.1 Vida e Fama

Continuando as discussões do primeiro capítulo, a gente sabe que ao longo do século XX houve a expansão e consolidação de uma cultura de massa em escala mundial. Essa nova circunstância, que os filósofos Gilles Lipovetsky e Jean Serroy chamam de cultura-mundo, permite uma ampliação e democratização da oferta de artigos culturais para todos. Mas a democratização traz junto uma inevitável banalização da alta cultura em sua popularização:

Nos antípodas das vanguardas herméticas e elitistas, a cultura de massa procura oferecer novidades produzidas com a maior acessibilidade possível e para a distração da maioria. Trata-se de divertir, dar prazer, permitir uma evasão fácil e acessível a todos, sem a necessidade de nenhuma formação, de nenhuma referência cultural particular e erudita. O que as indústrias culturais inventam não é nada mais que uma cultura transformada em artigos de consumo de massa. (2011, p. 71-72)

Dentre as principais características da cristalização de uma cultura de massa em escala mundial está a expansão de um modelo de fama e celebração inicialmente restrito às grandes estrelas e astros das artes e esportes, mas que paulatinamente, toma conta de todas as áreas da vida pública:

As estrelas florescem, sua imagem é difundida e planetarizada pelos jornais, pela televisão, pela internet. Todo o domínio da cultura se tornou uma economia do estrelato, um mercado do nome e do renome. A cotação dos artistas e arquitetos célebres explode, bem como os cachês das divas da cena lírica ou os dos maestros mais prestigiosos. A própria literatura consagra escritores no mercado internacional, os quais negociam seus direitos por intermédio de agentes, segundo o sistema que prevalece no cinema e nas indústrias do espetáculo. Todas as áreas da cultura trabalham no processo de transformação em estrela, com suas *hit-parades*, seus *best-sellers*, seus prêmios e suas listas dos mais populares, seus recordes de venda, de frequência e de audiência. (Idem, p. 82)

Para os autores, essa expansão do *star-system* traz consigo “uma forma de banalização ou mesmo de degradação: da figura pura da estrela” que abarca em si uma imagem de eternidade. É nessa vulgarização da figura heroificada da estrela que se chega “à vedete do momento, à figura fugidia da celebridade do dia: do ícone único e insubstituível, passa-se a um

jet set de pessoas conhecidas, ‘celebrizadas’, das quais revistas especializadas divulgam fotos, contam os segredos, perseguem a intimidade” (Idem, p. 82-3).

Na cultura-mundo de massa, os mortais olham para os famosos de forma distinta do que acontecia no período do *star-system*, em que as estrelas ainda se encontravam em um lugar inacessível ao público, como semideuses no Olimpo:

A era da celebridade para todos anunciada por Warhol chegou. Com seu quinhão de vazão: ser conhecido por nada, a não ser por ser conhecido, como se descobriu na França com os primeiros participantes do *Lofi*³³, que se tornaram conhecidos sem nenhum talento particular, a não ser o de se tornarem conhecidos. (...) Por certo, seu sucesso de audiência pode, uma vez passada a novidade da fórmula, declinar um pouco, mas seu poder de atração, em particular para os jovens que se candidatam aos milhares, diz bem que aí se toca em um fenômeno profundo. (Idem, p. 85-6)

As celebridades passam a estar expostas ao alcance da mão em múltiplas plataformas, e com as vidas apresentadas como aspiração para os leitores-espectadores que as consomem. Os famosos se tornaram um sonho proximal para o público, exercendo um grande fascínio que pode quase ser tocado, e, certamente, contemplado ou devorado.

No segundo conjunto de narrativas da tese, o foco está justamente na vida e fama consumíveis de dez celebridades brasileiras. Este é o agrupamento mais óbvio da pesquisa se consideramos que a vida e sucesso dos famosos é o imã principal que atrai o leitor para as celebridades. Em certa medida, esse é um tema que perpassa todos os livros da tese, mas nos textos que seleciono para esse capítulo, ainda que tratem também de outros aspectos das vidas em tela, a riqueza e a própria celebração dos personagens são o tema principal de cada volume. São talvez os livros que mais denotem o interesse bisbilhoteiro do público sobre as vidas daqueles que “chegaram lá”.

Esse grupo conta com dez exemplares biográficos. Por se tratar de um conjunto amplo de histórias, os personagens retratados também são bastante diversos entre si. Os livros jogam luz tanto em indivíduos cuja fama e riqueza aconteceu por meios tradicionais: o dinheiro herdado de Narcisa Tamborindéguy, o dinheiro amealhado de Val Marchiori, o colunismo social televisivo de Amaury Jr; como também naqueles que já tinham carreiras consolidadas e encontram novo quinhão de fama por meio de *reality shows* como André Gonçalves e Alexandre Frota e, por fim aqueles que já surgem nas mídias populares como Clodovil, Gretchen, Luiza Ambiel, Luísa Mell e Daniela Albuquerque.

³³ O *Lofi Story* foi o primeiro *reality show* de confinamento da TV francesa. Análogo ao *Big Brother*, o programa foi exibido pelo M6, o segundo maior canal de TV comercial da França.

O texto que escolho como emblemático deste conjunto é *Ai que loucura!*, um livro publicado pela Editora Caras em 2000 e escrito pela advogada, jornalista e *socialite* Narcisa Tamborindeguy, uma personagem talhada desde a infância para as colunas sociais e que esbanjava sua vida invejável nas páginas de revistas e jornais.

3.2 Infotainment

Sobre essa transformação da fama ao longo do século passado, o jornalista Neal Gabler reflete que “a conversão da vida em um meio de entretenimento nunca teria sido bem-sucedida, no entanto, se aqueles que assistem ao filme da vida não tivessem descoberto [...] que o público precisa de algum ponto de identificação para que o show seja realmente cativante para eles” (1998, p.7). Para que os filmes fizessem sucesso, a solução foi produzir estrelas. Para o que ele chama de “filme da vida” a solução seria a celebridade:

Embora o estrelato em qualquer forma automaticamente confira celebridade, é tão provável que agora seja concedido a gurus da dieta, designers de moda e suas chamadas supermodelos, advogados, especialistas políticos, cabeleireiros, intelectuais, empresários, jornalistas, criminosos – todo aquele que por acaso aparece, ainda que fugazmente, no radar da mídia tradicional e, portanto, brota da massa anônima. O único pré-requisito é a publicidade. (Idem, p. 7)

O sistema comunicacional contemporâneo propicia a devassa das vidas publicizadas dos famosos (e muitos dos famosos se tornaram famosos justamente por ter as vidas devassadas). Um processo que é acelerado e amplificado pelo surgimento dos *reality shows* que, em maior ou menor grau, oferecem um escancaramento das vidas privadas “reais” dos personagens escolhidos para o consumo. Enquanto isso, nos meios jornalísticos, vem ocorrendo uma paulatina fusão da informação com o entretenimento em um mesmo universo comunicacional, a que Douglas Kellner nomeia *infotainment*, algo como “infotainment” (2003, p. 15).

É na seara do infotainment que se localiza toda uma forma de praticar o jornalismo que é particularmente propícia à difusão das imagens espetacularizadas das celebridades. No ensaio *A civilização do espetáculo*, Mario Vargas Llosa, com sua verve habitualmente elitista, considera que:

A fronteira que tradicionalmente separava o jornalismo sério do sensacionalista e marrom foi perdendo nitidez, enchendo-se de buracos, até se evaporar em muitos casos, a tal ponto que em nossos dias é difícil estabelecer diferença nos vários meios de informação. Porque uma das consequências de transformar o entretenimento e a diversão em valor supremo de uma época é que, no campo da informação, isso também vai produzindo, imperceptivelmente, uma perturbação subliminar das prioridades: as notícias passam a ser importantes ou secundárias sobretudo, e às vezes exclusivamente, não tanto por sua significação econômica, política, cultural e social, quanto por seu caráter novidadeiro, surpreendente, insólito, escandaloso e espetacular. Sem que isso tenha sido proposto, o jornalismo de nossos dias, acompanhando o preceito cultural imperante, procura entreter e divertir informando; assim, graças a essa sutil deformação de seus objetivos tradicionais, o resultado inevitável é fomentar uma imprensa também light, leve, amena, superficial e divertida que, nos casos extremos, se não tiver à mão informações dessa índole para passar, as fabricará por conta própria. (2013, p. 521)

O “ofício jornalístico passou a abraçar as lógicas e as ordens do mercado e se rendeu, de corpo e alma, ao business empresarial neoliberal”, é o que sugere Leandro Marshall em artigo de 2003 publicado no portal Observatório da Imprensa³⁴. Essa forma de produzir o jornalismo como produto de consumo é muitas vezes chamada de jornalismo rosa, ou jornalismo cor-de-rosa. Ele prossegue: “os jornalistas cor-de-rosa são aqueles que trabalham para favorecer os interesses e as necessidades do mercado. A ordem é agradar a todos ou, de preferência, não desagradar a ninguém”. Para este tipo de produto, ocorre um esgarçamento dos limites entre o mercado editorial e publicitário: “sendo a própria matéria do que é noticiado um produto oferecido para o público”. E o que mais nos interessa aqui: “no caso dos veículos centrados nos ricos e famosos, é vendido o acesso às vidas idealizadas dos ricos e famosos como eles escolhem e concordam em mostrar”.

Um dos principais exemplos no Brasil dessa modalidade de jornalismo-entretenimento é a revista *Caras*, cujo braço editorial publicou *Ai, que loucura!*, em edição de 2000 que apresenta ao grande público a socialite Narcisa Tamborindeguy.

3.3 A revista *Caras*

Na apresentação do romance *O anônimo célebre*, Deonísio Silva fala que “tornar-se famoso é o jogo da vida no século 21. A celebridade pra muita gente é tão necessária quanto a respiração. A fama é o único objetivo e deve ser alcançada através de manancial de ações e truques” e convida o público para entrar no livro: “Venha descobrir a fórmula para a

³⁴ Disponível em <https://www.observatoriodaimprensa.com.br/primeiras-edicoes/a-imprensa-cor-de-rosa/>. Acesso em 01/05/2022

celebridade. Abrir a brecha, imprimir o rosto na mente das pessoas, aparecer em *Caras*” (In: Brandão, 2002).

Com a ironia que lhe é característica, o romancista reconhece que aparecer em *Caras* no Brasil da virada do milênio é o reconhecimento do desejável status de ser famoso. Estar na capa da revista era um reconhecimento destinado aos realmente ricos e famosos, a epítome deste reconhecimento. Como vimos no capítulo anterior, uma das principais *habituées* da revista foi Adriane Galisteu, e, não por menos, foi ela a escolhida para estreitar seu braço livresco.

A *Caras* chega ao Brasil em 1993 e é um divisor de águas no jornalismo de celebridades por aqui. A publicação é a versão nacional do semanário argentino homônimo e consiste em uma espécie de coluna social extensa que apresenta a intimidade dos muito ricos e muito famosos aos leitores comuns. A revista é a principal encarnação no mercado editorial brasileiro do mencionado jornalismo rosa, que o Google Arts & Culture define como a imprensa especializada em “assuntos cotidianos ou considerados incríticos, bem como à especialização da profissão jornalística em hábitos de comportamento ou celebridades, [...] associada com conteúdo rentável e propagandístico com grande alcance das massas”³⁵.

Malgrado houvesse exemplares anteriores de algo parecido nas bancas brasileiras, a *Caras* inaugura um novo e luxuoso tempo para este tipo de produto, tornando-o elemento obrigatório das salas de espera em clínicas e salões de beleza por todo o país. A revista oferecia ao público uma exposição voluntária dos indivíduos retratados, que abriam suas casas para os jornalistas, participavam das festas e passavam suas férias na chamada Ilha de Caras (que ocupou ao longo dos anos diferentes ilhas no arquipélago de Angra dos Reis): “Em papel couchê de primeira, com diagramação impecável e recheado de fotos, “Caras” exibia exuberantes mansões nos mais luxuosos condomínios fechados [...], ou mesmo celebridades triunfantes contando como superaram uma triste desilusão amorosa”³⁶.

Como não há nada de realmente novo sob o sol, a revista criada na Argentina se baseia em um formato bem mais antigo e consolidado, a espanhola *¡Hola!*, fundada em 1944 e exitosa em diversos países como na sua encarnação inglesa *Hello!*. Sobre ela, Vargas Llosa comenta indignado:

³⁵ Definição do Google Arts & Culture . Disponível em: <https://artsandculture.google.com/entity/m05x0r2?hl=pt>. Acesso em 02/05/2022.

³⁶ A história da revista “Caras” - Portal IMPRENSA - Renato Barreiros. Disponível em: https://portalimprensa.com.br/noticias/ultimas_noticias/3502/a+historia+da+revista+caras. Acesso em 02/05/2022.

Mas o que dizer de um fenômeno como a ¡Hola!? Essa revista, que agora é publicada não só em espanhol, mas em 11 idiomas, é avidamente lida – talvez seja mais exato dizer folheada – por milhões de leitores no mundo inteiro – entre eles os dos países mais cultos do planeta, como Canadá e Inglaterra –, que, como está demonstrado, se divertem muito com as notícias sobre o modo como os ricos, vencedores e famosos deste vale de lágrimas se casam, se descasam, se recasam, se vestem, se desvestem, brigam, se reconciliam, gastam milhões, têm caprichos e gostos, desgostos e maus gostos. (...) Não é exagerado dizer que a revista ¡Hola! e seus congêneres são os produtos jornalísticos mais genuínos da civilização do espetáculo. Transformar informação em instrumento de diversão é abrir aos poucos as portas da legitimidade para aquilo que, antes, se confinava num jornalismo marginal e quase clandestino: escândalo, deslealdade, bisbilhotice, violação da privacidade, quando não – em casos piores – difamações, calúnias e notícias infundadas. (posição 543)

É num produto genuíno da civilização do espetáculo, que o Brasil é apresentado a uma das criaturas mais esfuziantes do *jet-set* carioca. Apesar de ainda não ser um nome conhecido nacionalmente em 2000, sua figura circula com bastante desenvoltura pelas páginas e eventos da revista. Em uma de suas muitas entrevistas concedidas ao programa Amaury Junior, Narcisa Tamborindeguy afirma confortavelmente ao falar sobre *Caras*:

Narcisa: Eu fui no lançamento da revista em Buenos Aires na embaixada do Brasil na Argentina. Um máximo a festa, o embaixador era... esqueci agora. Foi muito boa a festa. Já começou uma revista glamourosa, informativa, mundial. Fui em todos os castelos que teve. Todas as festas nas ilhas.

Amaury: Todos os castelos de caras você foi?

Narcisa: Todos os castelos de caras eu fui. Fiz fotos com tudo. Depois o meu quarto pegou fogo. Então eu não tenho mais as revistas. Mas eu guardava todas as revistas.³⁷

Na mesma entrevista, fala: “Você soube que o meu livro *Ai que loucura* foi feito pela Caras, né? Foi a primeira que fez o livro aqui fui eu aqui pela Caras”. Não era exatamente assim. O livro *Ai que loucura!* foi publicado em 2000, mas a editora já disponibilizara o *Caminho das Borboletas* seis anos antes. Vejamos.

3.4 *Ai, que loucura!*

Figurinha tarimbada das festas e colunas sociais do Rio de Janeiro, nas páginas da revista, Narcisa Tamborindeguy se torna a representação perfeita da socialite brasileira. Herdeira de duas famílias ricas, ela cresceu num dos endereços mais privilegiados do país:

Construído em 1956, o edifício de número 1782 da Avenida Atlântica foi uma iniciativa do empreendedor Henryk Spitzman Jordan, que morou em uma das coberturas com a

³⁷ Disponível em: <https://www.band.uol.com.br/videos/narcisa-tamborindeguy-conta-sua-trajetoria-na-revista-caras-16579980>. Acesso em 02/05/2022

mulher, a socialite Josefina Jordan. Antes de a obra começar, foi preciso demolir a Pedra do Inhangá, uma imensa rocha colada ao Copacabana Palace. Dividido em três blocos, batizados de Chopin (a parte da frente), Prelude e Balada, o prédio tem doze pavimentos e sessenta unidades, todas com vista para o mar e área interna que varia de 250 a 1000 metros quadrados.³⁸

O Edifício Chopin foi o primeiro condomínio de luxo do Brasil. Construído ao lado do hotel Copacabana Palace, o conjunto permite acesso livre às dependências e piscina do hotel aos moradores do prédio. E, embora seja o lar de Gilberto Gil e Maitê Proença, entre outros, a moradora-símbolo do edifício é uma personagem extravagante, com trânsito livre pelas festas da alta sociedade carioca, exuberante e sorridente: Narcisa Tamborindeguy, que se transforma, graças à revista *Caras*, numa personagem reconhecível nacionalmente.

O primeiro livro de Tamborindeguy seria publicado pela Editora Record, mas, por sua ligação intestina com a revista, negociações para a publicação de *Ai que loucura!* levaram o livro à reativação da Editora Caras. O título de *Ai, que Loucura!* se deve a uma participação da autora no programa *Você Decide*, da TV Globo, no episódio “Assassino em potencial” de 1998. Sobre o episódio, Tamborindeguy diz: “Foi minha estreia na televisão. Foi nessa gravação, inclusive, que criei o meu bordão. Interpretava uma apreciadora de arte que seria enforcada, mas me enforcaram com tanta força que gritei ‘Ai, que loucura!’. Aí pegou”³⁹.

O livro podia ser encontrado em duas versões: em brochura, por R\$ 5,40, era vendido em bancas de jornais e revistas; e em capa dura, a R\$ 19,90, era vendido em livrarias e aeroportos. Segundo a *Folha de S. Paulo*, “em capa dura, a mais cara, a edição é limitada: foram confeccionados apenas 2.500 exemplares vip, informa a editora Caras, a mesma que faz a revista dos famosos. Já a edição em brochura, a popular, teve uma tiragem de 20 mil exemplares.”⁴⁰

O livro é apresentado pelo escritor Roberto Drummond, que descreve a autora como:

a personagem mais fascinante do Rio de Janeiro de hoje. É a personagem que restaura as grandes invenções da literatura brasileira feita por cariocas. Acho que Narcisa é a reinvenção da Capitu de Machado de Assis, até no jeito de olhar assim meio torto. Você não sabe se ela está te olhando. Você fica na alegria de que ela está te olhando, mas ela está olhando para um lado do Copacabana Palace. Acho-a fascinante, uma personagem de romance. Encanta na hora de pegar a Narcisa como modelo de um romance, porque ela é rica demais. É uma sorte ter uma Narcisa. (p. 3)

³⁸ Informações do Blog do Amaury Junior. Disponível em <https://amauryjr.blog.bol.uol.com.br/2021/11/05/edificio-chopin-se-torna-influenciador-de-marca-de-cerveja/>. Acesso em 03/05/2022

³⁹ Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/narcisa-tamborindeguy-diz-que-pediam-para-ela-falar-mal-das-participantes-do-mulheres-ricas-2-8490017>. Acesso em 02/05/2022.

⁴⁰ Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0205200029.htm>. Acesso em 02/05/2022

O texto escrito pela própria Tamborindeguy, que é também advogada e jornalista, é um apanhado de informações sobre a vida da autora. Diz ela: “quem nasce sem medo, se supera, sempre. Vai a uma festa com a mesma naturalidade com que escreve um livro” (p. 11). É uma obra que mistura dados biográficos, uma coleção de anedotas dos lugares badalados, opiniões sobre lugares, marcas e produtos de luxo e as mais diversas manifestações artísticas, além de reflexões da autora. É também um relato sobre os seus casamentos, vida pessoal e o impacto profundo que as drogas tiveram em sua vida. O texto é fluido, e ao mesmo tempo desconcatenado, trazendo uma miscelânea tão grande de assuntos, em tão poucas páginas, que é difícil achar uma linha lógica na narrativa.

Logo no início do texto, ela estabelece sua origem: “sou de família gaúcha de origem basca, dos Altos Pirineus, uma linda região entre a França e a Espanha, de onde vieram os Tamborindeguy, antepassados do meu pai. Minha mãe é Saldanha, de ascendência portuguesa” (p.10). Narcisa é rica de berço, seu avô materno descobriu petróleo nas terras da família e o seu pai foi deputado federal, dono de rede de combustíveis e responsável pela construção de diversas obras públicas de grande vulto. Seu apartamento no Chopin foi presente dos pais, que moravam no mesmo prédio, em que cresceu, e é um dos personagens do livro. No trecho a seguir, ela descreve a decoração das paredes:

Tenho alguns quadros de bons pintores, meu retrato pintado pelo Manabu Mabe, fotos em vários lugares do mundo e ao lado de muita gente linda, espalhados pelos diversos ambientes do apartamento: Mick Jagger, Roberto Carlos, Gilberto Gil, Calvin Klein, Vera Fischer, Ivo e Helcius Pitanguy, Glória Maria, Roger Moore, Jorginho Guinle, Xuxa, Tina Turner, Claudia Schiffer, Bernardo Gouthier etc. (p. 10)

De sua janela, Narcisa Tamborindeguy vê o mar de Copacabana e reflete:

Eu acho lindo o mar. É puro, cristalino, é saudável, é poderoso, é lubrificante, é delirante, é infinito. O mar tem muitos significados para mim, acompanhou minhas ondas a vida inteira. Mergulho em alto-mar. Netuno não me assusta. Creio que, por isso, não tenho medo de mergulhar em mim. (...) Nasci para viver os meus abismos, partilhar as minhas dúvidas e os meus acertos. E tenho certeza que não foi em vão estourar os limites do proibido: sou delirante, livre, sensível... (p. 12-13)

Daí, somos apresentados a uma sucessão de acontecimentos de sua vida de menina rica como, por exemplo: “uma vez, aos oito anos de idade, me perdi em Paris, no Boulevard Saint Germain, onde morava minha tia Laís Saldanha”. Para o leitor, é uma janela com vista para uma existência privilegiada, em que estudar em internatos na Europa e viajar para Nova Iorque várias vezes ao ano são coisas banais. Segundo depoimento da escritora e editora Rose Marie Muraro:

Quem pediu a Narcisa para escrever esse livro fui eu./ Durante toda minha vida, publiquei livros-testemunho de mulheres de todos os tipos, incluindo meninas de rua, donas-de-casa, prostitutas, rainhas como Carlota Joaquina (a ser publicado) e mulheres ilustres como Chiquinha Gonzaga, que transgrediu com sua genialidade uma cultura inteira./ Faltava o testemunho de uma mulher que tivesse intimidade com as classes mais altas. Quando vi a entrevista de Narcisa nas páginas amarelas da Veja, senti que, pela sua coragem e honestidade, seria a pessoa certa./ E aí está. Espero que todos esses livros sejam estudados pelas próximas gerações a fim de que elas possam ter uma visão a mais precisa possível do que tenha sido a mulher no século XX. (p. 128)

É o retrato de uma personagem que pode flunar pelo mundo quase sem consequências. No livro, ela já falava de sua diversão em jogar ovos pela janela do seu apartamento: “jogava-os na piscina do Copa ou, do outro lado, na casa da vizinha, que, um dia, perguntou à minha mãe se não sentia falta dos ovos que comprava. Às vezes, eu não acertava o alvo, que era dentro da varanda, e os ovos acabavam caindo do lado de fora” (p. 13). É também o retrato de uma pessoa com passe livre pelos eventos e festas mais concorridos do país: “sou uma *party animal*, é o meu estado de espírito. Um encontro comigo mesma, com o Cosmos, com o prazer. Estar entre amigos em uma festa me deixa feliz simplesmente por tê-los próximos” (p. 28). E esse estado de espírito a leva a uma jornada perigosa por drogas ilícitas:

... eu estava incontrolável, sem censura, sem limites. Resolvi me tratar com mais respeito, dignidade e seriedade. Com o tempo, fui percebendo a realidade das coisas. Notei que quando eu cheirava, tudo ganhava muito brilho, mas só naquele momento: a vida e os amigos reluziam, pareciam límpidos [...] No dia seguinte, tudo ficava *black!* (p. 46)

Apesar do texto tratar abertamente do vício, a sensação para o leitor é sempre de leveza. Uma leveza inconsequente e às vezes sem sentido que a personagem transmite flagrantemente ao longo do livro. É dessa maneira que ela apresenta diversas situações de um universo a que pouquíssimas pessoas têm acesso, misturando expressões em inglês e francês com irreverência na linguagem. Um exemplo disso:

às vezes, amigas também nos reservam surpresas. Como aquela *Darling* que se deixou fascinar pelo meu grande amor. Flagrei os dois transando e ela, ousada, me ofereceu, em troca, o seu namorado, um estrangeiro lindo e *fuckin' rich*. Dispensei o “presente”: gostava mais do meu partner. Aliás, não acho legal ficar trocando de homens com as amigas. Quero distância dos *échangistes*. (p. 57)

Ou em:

Uma noite, depois de um show, dei carona a um casal de amigos que mora na Av. Atlântica, no Posto 5. Do carro, enquanto esperava os dois entrarem no prédio, fiquei observando, interessada, o movimento das moças que faziam a vida naquele trecho do

calçadão. Virei para o rapaz que me acompanhava e admiti: “Eu tenho a maior curiosidade de saber como é a vida dessas mulheres. É uma vida dura. Mas acho interessante”. Depois de um breve silêncio, ele decretou: “é por isso que você não é perua, Narcisa. Perua só se interessa pela rotina do seu mundinho; você se interessa pela diferença”. (p. 95)

No extenso capítulo “Bom gosto não se discute”, Tamborindéguy oferece dicas de como se vestir e do que considera elegante a ser comprado. Dividido em várias seções, somos informados das qualidades das joias Bulgari, dos sapatos Chanel, cosméticos Saint-Laurent, perfumes, chapéus, óculos, relógios, carros, bebidas, pratos de comida, floriculturas, restaurantes, grupos de dança, filmes, teatro, ópera, livros, música, escolas de samba, artes plásticas e até advogados e dentistas.

Há também todo um capítulo, “A mídia”, dedicado a notas que saíram na imprensa sobre Narcisa de colunistas importantes como Zózimo Barroso do Amaral, Hildegard Angel, Danuza Leão, Tutty Vasquez, Artur Xexéo, entre outros. E há também um capítulo de depoimentos de amigos ilustres de Tamborindéguy, desde sua irmã deputada, Alice, passando por Lili de Carvalho Marinho, a empresária Flora Gil, a jornalista Gloria Maria e o playboy Jorginho Guinle, que a define como uma “gracinha de pessoa, completamente imprevisível, no bom sentido, espontânea e uma grande amiga: divertida e inteligente” (p. 125).

O penúltimo capítulo traz reflexões breves da autora sobre diversos temas como família (“é tudo”, p. 130), riqueza, dinheiro, sexo e prazer (“é o que não procuramos, mas encontramos, e quando queremos encontra-lo ele já se diluiu no infinito”, p. 130). O capítulo se encerra com a definição sucinta de Narcisa para personalidades que vão de Frank Sinatra (“uma das vozes mais bonitas da música universal”, p. 132) a Iemanjá (“minha protetora dos mares infinitos”, p. 135), passando por Irmã Dulce (“sua obra em prol dos necessitados a credencia a estar nessa lista” p.132), Beethoven (“fenômeno da música clássica” p. 134), Fernanda Montenegro (“a melhor atriz brasileira, p. 132) e William Shakespeare (“autor de inúmeras obras teatrais. Excelente escritor.” p. 135).

Como reflexão final do texto, Narcisa Tamborindéguy diz:

A vida não é uma estrada reta e plana, por onde viajamos livres e desimpedidos, é, antes, um labirinto de passagens, através do qual temos de encontrar, mesmo perdidos e confusos, o nosso caminho. Se demonstrarmos nossa fé, uma porta se abrirá para nós, sempre. Talvez, não a que imaginávamos, mas aquela que, no final, se provará a melhor. Viver, no fundo, é realizar nossos valores. Só então o seu humano se completa. Viva a vida! (p. 136)

Nos deixando com a impressão da fortuna que é poder viver uma vida assim.

3.5 Paratexto, recepção e extratexto

A edição de *Ai, que loucura!* a que tive acesso foi no formato capa dura, que ainda pode ser encontrada em livrarias brasileiras. Com produção gráfica de Rogério Luiz dos Santos e impressão e acabamento da extinta Gráfica do Círculo do Livro. O livro traz na capa uma Narcisa Tamborindéguy em vestido de gala preto, com fotografia de Álvaro Teixeira. Ao fundo, em clara montagem, está o Palácio de Versailles, o célebre lar da família real francesa.

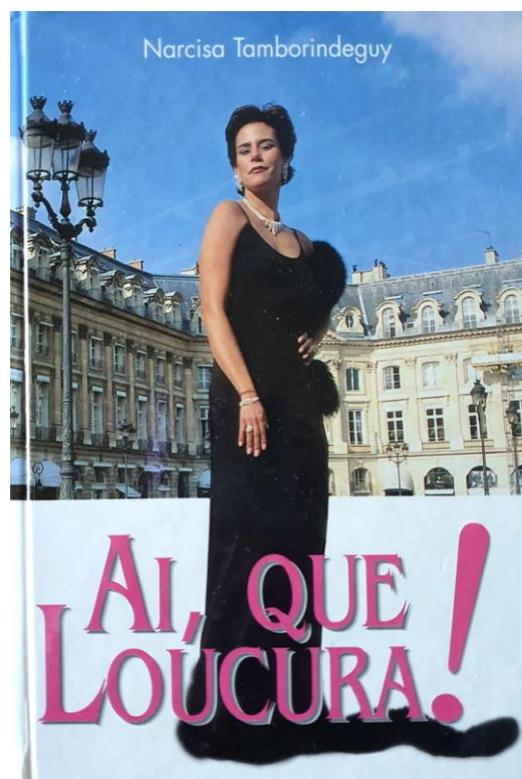


Figura 20: Reprodução da edição de capa dura de *Ai, que loucura!*

Fonte: Editora Caras

O volume tem 120 páginas e traz dois encartes de fotos coloridas com impressão em papel couché. Essa forma de encarte é um elemento bastante comum nas biografias de celebridades. Por se tratar de uma impressão mais cara, é difícil que fotos coloridas em boa definição componham o texto corrente dos livros, mas, ao mesmo tempo, a vida da celebridade é também uma vida imagética, e uma autobiografia sem imagens se torna um texto escaleno. A saída mais comum é que seja encartado no miolo ou ao final do livro um conjunto de fotos e imagens do biografado fora da numeração do texto. No encarte que abre o livro de Narcisa, vemos suas poses ao lado de personagens ilustres da sociedade brasileira e internacional, como

Roberto Carlos, Xuxa, Cazuzza, Claudia Schiffer e Tina Turner. O encarte final é dedicado a fotos da *socialite* em diversas situações familiares, em diferentes lugares do mundo.

Na quarta capa, em que segue contínuo o fundo do palácio francês, está transcrito um depoimento do cirurgião plástico Ivo Pitanguy, com foto ao lado da autora:

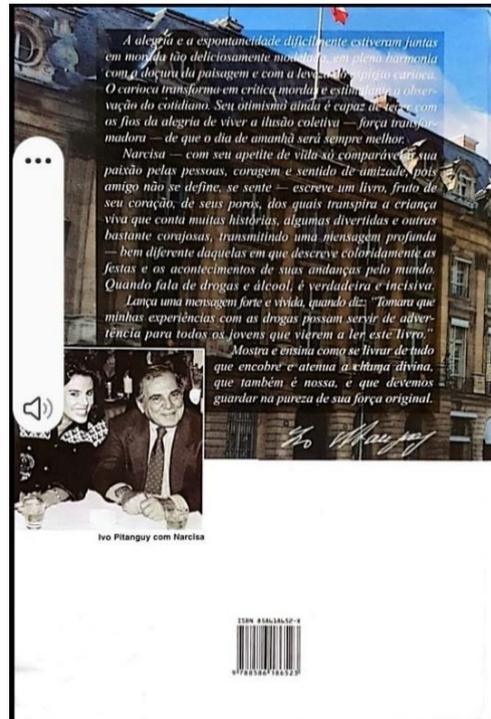


Figura 21: Verso da edição de capa dura de *Ai, que loucura!*

Fonte: Editora Caras

A publicação do primeiro livro de Narcisa Tamborinduguy teve destaque na imprensa brasileira. Na edição online do caderno ilustrada da Folha de S. Paulo, em matéria de 4 de maio de 2000, o livro é assim descrito:

"Ai, que Loucura!" traz as memórias da socialite. Fala da sua infância, das festas que promove no Copacabana Palace, das festas que frequentou, da experiência que teve com drogas, de suas amigas, de suas viagens, entre outros temas. O texto é leve, coloquial, e, na maior parte do tempo, exalta Narcisa (também, com este nome!). (...) Fina a Narcisa, não? Fina, mas de língua afiada. Uma língua que não deixa passar nada na alta roda por onde circula na noite carioca.⁴¹

Dois dias antes, na edição impressa do mesmo jornal, a matéria intitulada "Socialite quer ser furacão da ABL", estende-se sobre as pretensões literárias da agora escritora:

⁴¹ Disponível em

<https://www1.folha.uol.com.br/foi/cult/ult04052000183.htm#:~:text=Est%C3%A1%20armado%20o%20%22palco%22%3A,para%20atingir%20todos%20os%20p%C3%BAblicos.> Acesso em 02/05/2000

Às vésperas de lançar seu livro de memórias, "Ai, que Loucura!", com uma megafesta no Copacabana Palace (zona sul do Rio), na quinta-feira, a socialite carioca Narcisa Tamborindeguy, 33, já prepara o próximo passo de sua carreira de escritora: quer se lançar candidata à ABL (Academia Brasileira de Letras).

"Vou trocar o chá da ABL por champanhe. Tenho um padrinho, o Arnaldo Niskier (ex-presidente da instituição). Quero ir para lá. Já posso entrar, tenho um livro. Se meu livro vender bastante, eu vou para a academia revolucionar aqueles velhinhos. Vou ser um furacão lá dentro. Eles que se cuidem", diz a socialite.

Narcisa pensa seriamente em se candidatar à vaga aberta na instituição com a morte do cientista Carlos Chagas Filho. Como credencial para sua candidatura, apresenta o livro onde conta episódios como o da festa de réveillon que organizou na virada do ano em seu apartamento no edifício Chopin, um dos mais tradicionais da avenida Atlântica, ao lado do Copacabana Palace.⁴²

Recepção e extratexto

O rastro de *Ai, que loucura!* nas plataformas de leitores é bastante modesto. Em sua página do Skoob, tem 65 leitores, com avaliação média de 2,7 em 38 avaliações. O livro traz apenas 3 avaliações na plataforma *Goodreads*⁴³, sem resenhas publicadas. Também não há resenhas do livro na loja virtual da amazon.com, mesmo que o livro ainda possa ser encontrado para venda.

Há quatro resenhas de leitores publicadas na plataforma Skoob. A usuária *Cristini*, em 28/04/2014 foi quem mais se aproximou de elogiar o texto ao escrever que *Ai, que loucura é*

um livro de intervalo entre leituras mais... digamos... cultas! Texto rápido, livro curto. Só recomendo pra que conhece a autora, um ícone carioca do High Society. Em alguns trechos é um livro de memórias, em outros um guia de viagens pelo mundo, ela muda de assunto subitamente e é confusa, mas isso combina totalmnte com o jeito de ser dela, é pra ler se imaginando ouvindo-a falar. Bom pra dar boas risadas.

As demais entradas não são exatamente positivas: a usuária *Teresa* escreveu a recomendação: "não perca tempo com esse livro. Além de mal escrito, a história não é interessante."; o usuário *jpetkoff* escreveu que "Esse livro é uma loucura!" e a leitora *Robertah* escreveu que "pra falar a verdade achava que leria uma coisa e acabei dando de cara (olhos rs) em outra... Não gostei em nada do livro, pra mim é um livro de auto promoção pessoal e de lugares aos quais são frequentados pela Nata da sociedade".

Por se tratar de uma amostra de leitores muito pequena, não é possível concluir que *Ai, que loucura!* tenha sido amplamente rejeitado. Vale lembrar que o livro teve mais de uma

⁴² Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0205200029.htm> . Acesso em 02/05/2022

⁴³ https://www.goodreads.com/book/show/13421405-ai-que-loucura?ref=nav_sb_ss_1_15

edição e ainda pode ser encontrado para compra de novos exemplares, o que é um feito no nosso mercado editorial. Acredito, entretanto, e aqui me valho também da minha própria experiência de leitura, que o caráter rapsodo do livro e o deslumbre acrítico da autora fazem com que o texto tenha envelhecido mal, o que torna difícil a sua fruição. O repertório do livro já não se comunica mais tão bem com o repertório dos leitores de duas décadas depois.

O que não é possível dizer é que *Ai, que loucura!* não tenha cumprido o seu papel – o texto certamente foi responsável pela consolidação de uma imagem pública. Passados vinte e dois anos da publicação de seu livro, Narcisa Tamborindeguy ainda não foi eleita imortal da Academia Brasileira de Letras, e dificilmente é encarada como uma reinvenção de Capitu, mas continua com bastante destaque na mídia. Nos anos que se seguem à publicação, a *socialite* continua aparecendo nas colunas sociais, é uma presença constante do programa de Amaury Junior e serve como repórter esporádica do site *Glamourama* e do programa de TV *Superpop!*.

No início de 2009, viralizou vídeo⁴⁴ de entrevista concedida em seu apartamento para a repórter Jana Rosa do portal *Chic* de Glorinha Khalil. O vídeo ficou famoso por pérolas como:

Jana: Quem é a sua musa fashion?

Narcisa: Ah, a Madonna. E o Dalai Lama. E os monges budistas.

Nessa mesma entrevista, Tamborindeguy mostra a edição capa dura de *Ai que loucura!* e informa que foram vendidos 50 mil exemplares do livro e que estava preparando o seu sucessor, *Ai que absurdo!*, publicado ao fim do mesmo ano pela Editora Matrix.

⁴⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=o5-kCEYGPAk>. Acesso em 02/05/2022

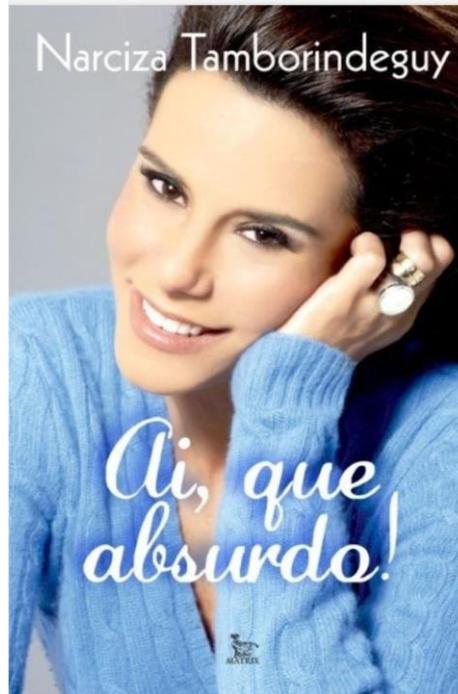


Figura 22: Capa de *Ai, que absurdo!*

Fonte: Editora Matrix

No início de 2012, ela experimenta um novo grau de popularidade ao ser uma das protagonistas do reality show *Mulheres Ricas* da Bandeirantes, ao lado de Val Marchiori, Débora Rodrigues, Brunette Fraccaroli e Lydia Sayeg. Na divulgação da emissora, Narcisa Tamborindéguy é descrita da seguinte maneira: “Advogada e jornalista. Polêmica, incontrolável e imprevisível socialite carioca. Para ela, a vida é sempre ‘*Ai que loucura, ai que absurdo!*’”.



Figura 23: Foto de divulgação do programa *Mulheres Ricas*

Fonte: Divulgação Bandeirantes

Com o *Mulheres Ricas*, ela atinge um novo patamar de notoriedade e diversos cortes do programa transformam a personagem no que o jornalista Chico Felitti define como “a maior reserva nacional de meses”. Desde então, a cada ano, dois ou três ou dez trechos de vídeos de Narcisa estouram na internet, por sua alegria, *nonsense* e exuberância. No seu podcast *Além do Meme*, Felitti dedica um episódio a Narcisa e a entrevista: “Narcisa, você vive do quê?”, ao que ela responde “Eu vivo de chuva e perfume e água fresca”.

É uma boa maneira de descrever a forma como vive a personalidade que se consolidou desde a publicação de *Ai, que loucura!* vinte anos antes. Uma divertida personagem que nasceu sem impedimentos financeiros e que pode percorrer o mundo sem preocupações ou consequências: chuva, perfume e água fresca.

3.6 As demais obras

Considerando a perspectiva do discurso que aciona o deslumbre com o sucesso, riqueza e exposição pública para o estabelecimento de identidades narrativas para as personalidades biografadas, chegou a hora de observar brevemente os discursos produzidos nos demais livros deste grupo.

Vida e fama	
Narcisa tamborindéguy	<i>Ai, que loucura!</i>
Luiza Ambiel	<i>Na banheira com Luiza Ambiel</i>
Alexandre Frota	<i>Por trás do muro</i>
André Gonçalves	<i>O homem que seduziu a vida</i>
Val Marchiori	<i>O livro de ouro da Val</i>
Gretchen Miranda	<i>Gretchen, uma biografia quase não autorizada</i>
Amaury Júnior	<i>A vida é uma festa</i>
Clodovil Hernandez	<i>Tons de Clô</i>
Daniela Albuquerque	<i>Dani e elas</i>
Luísa Mell	<i>Como os animais salvaram a minha vida</i>

Figura 23: Livros do eixo “Vida e fama”

Fonte: Elaboração própria

Todas as narrativas apresentam as vidas das celebridades sob a ótica do infotimento, com grande ecletismo nas estratégias narrativas e mercadológicas que emolduram essas histórias. Por serem celebridades de escopos variados, varia também a forma como suas vidas

são apresentadas. Algumas são biografias tradicionais, outras misturam os textos biográficos com conselhos de autoajuda, guia para a maternidade ou sugestão de alimentação vegana. Observemos uma a uma antes de articular as obras:

Na banheira com Luiza Ambiel

No mesmo ano da publicação de *Ai que loucura!*, é publicado pela empresa WB Editores *Na banheira com Luiza Ambiel*. Sua distribuição acontece também em bancas de revista e tem como objeto a vida da modelo e atriz que participava do popular quadro “Banheira do Gugu”, do vespertino *Domingo Legal* no SBT. Escrito em primeira pessoa, o livro foi redigido a partir de depoimentos colhidos por João Henrique Schiller.



Figura 25: Capa de *Na banheira com Luiza Ambiel*

Fonte: WB Editores

O texto começa com o tema recorrente da menina pobre que venceu na vida:

Eu morava em uma casa simples em Indaiatuba, interior de São Paulo. Essa é a primeira frase existente em diversas histórias que já li. Mas, não podemos negar nossa origem: sou de uma família muito simples e, por ser de uma estatura e beleza que, ao meu ver, são normais, mas, são do agrado da maioria. Tenho que contar a minha ascensão num

meio profissional de difícil acesso e de extrema fascinação: a televisão. Ela invade nossos lares e nossas vidas todos os dias, sem dó nem piedade. A gente sofre, mas goza...
p.9

Na sequência, há uma série de experiências vividas pela modelo ao longo dos anos em que participou do programa de TV: “Agora vou contar para vocês algumas passagens curiosas, outras embaraçosas, por muitas vezes gratificantes, mas todas experiências de vida. De tudo que nos acontece, sempre tiramos alguma coisa que vai nos ajudar a levar a vida numa boa.” Ao que ela emenda: “Logo depois, continuarei com mais histórias da Banheira do Gugu em que participei ao longo de quatro maravilhosos anos” (p. 79).

O relato é breve e inusitado, com apenas 89 páginas seguidas por encarte de fotos coloridas, contendo um ensaio feito especialmente para o livro com o título *Luiza Ambiel, a gata mostra as suas garras*. Luiza relata as situações vividas no programa com famosos como Tiririca, Vavá do Karametade e o dançarino Jacaré, bem como a sua relação com os fãs. O início e o fim de cada capítulo são adornados por bolhas de sabão, trazendo também, quando há espaço, reproduções em marcas d’água em preto e branco de Ambiel em trajes sumários.

Infelizmente, livro que motivou essa tese não revela muito sobre a personagem retratada, atendo-se à camada superficial de sua representação pública.

Do outro lado do muro

Ao final de 2021, acontece o grande fenômeno midiático da *Casa dos Artistas*. Primeiro reality show de confinamento exibido no país, o programa foi ao ar no SBT, após negociações malogradas da emissora para trazer ao Brasil o formato *Big Brother* da holandesa Endemol. De posse do manual do programa original, que conseguira durante as negociações, Silvio Santos adapta o *reality* para o seu quadro de programação, estreando de surpresa no programa homônimo do apresentador. Pela primeira vez, desde a sua fundação, a emissora consegue a liderança de audiência no horário nobre.

No elenco, diversas figuras conhecidas, mas não exatamente no auge da fama, como a ajudante de palco Alessandra Scatena, o ator Matheus Carrieri, o cantor Leandro Lehart e as musas de carnaval e revistas masculinas Nubia Óliiver e Nana Gouveia.

O programa foi vencido pela então desconhecida atriz Barbara Paz, com seu par romântico Supla. Mas o grande protagonista do show foi com certeza o ator Alexandre Frota. Nos anos 1980, Frota fizera bastante sucesso em diversas produções da Rede Globo, e

frequentou as colunas sociais por conta do seu casamento e divórcio com a também atriz Cláudia Raia. O ator vinha de um período longo de relativo ostracismo na televisão, tendo voltado aos holofotes havia pouco ao estrelar uma edição da revista masculina *G Magazine*. A *Casa dos Artistas* foi uma nova oportunidade para Frota, que encerra o programa em quinto lugar e com uma popularidade nunca experimentada por ele.

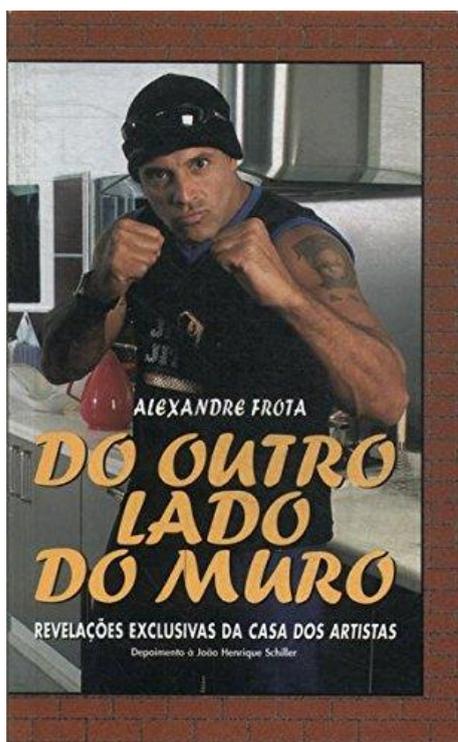


Figura 26: Capa de *Do outro lado do muro*

Fonte: Editora Caras

Escrito em primeira pessoa a partir de depoimento colhido pelo mesmo João Henrique Schiller de *Na cama com Luiza Ambiel*, *Do outro lado do muro* é um livro de memórias do ator no período que compreende desde sua contratação até o fim da *Casa dos Artistas*. Nele, o artista reconhece que construiu um personagem público e o consolidou no programa:

Eu tenho esse personagem, o Bad Boy. Que não é mole, não! Ele é muito a minha cara. Confundo-me totalmente com ele. Eu e todo mundo que convive comigo. Irreverência, ousadia e autenticidade são minhas marcas registradas, até mesmo pelo meu parceiro Paulo Mariano (advogado e sócio especializado em Marcas e Patentes). Muitas vezes, tive que usar de artifício, jogar com o personagem para sobreviver, para poder fazer com que ele sobressaísse dentro do jogo, dentro da Casa dos Artistas. Mas eu... fui eu mesmo, lá. O tempo todo, eu! Uma hora aliviava, outra colocava mais pressão no personagem, no Bad Boy. O que eu fazia era manipular o jogo e as pessoas, para entreter o público fora da casa. E acho sinceramente que conseguimos. Alcançamos nosso objetivo principal.” (p. 33-34)

Também breve, com 120 páginas em sua edição original pela Editora Caras, o livro abre com um encarte de fotos do ator em situações ocorridas durante o programa e tem formato episódico, narrando casos da contratação, das provas, saída e retorno do artista para o *reality*, além de sua relação com sua então esposa: “A história de Alexandre Frota se divide em duas etapas, antes e depois da *Casa dos Artistas*. O *bad boy* foi implantado no coração das crianças, dos adolescentes e do público em geral” (p. 120).

Em um dado momento parece que o autor (narrador ou redator) tenha esgotado o seu assunto e procura com o que preencher o volume. A tal ponto que todo o décimo quarto capítulo “Dieta dos Artistas” é dedicado à reprodução das receitas culinárias sugeridas pela produção para que os participantes do programa cozinhassem (12 páginas que respondem por 10% do livro).

Em 2013, em comemoração aos seus 50 anos de idade, Alexandre publica nova biografia: *Identidade Frota, a estrela e a escuridão 5.0*, escrito em terceira pessoa pelo jornalista Pedro Henrique Peixoto. No novo livro, a identidade do artista é inventariada de forma mais extensa, cobrindo os seus anos de grande sucesso, o mergulho nas drogas, suas novas apresentações em *reality shows* no Brasil e em Portugal e sua nova carreira como astro do cinema pornô. Em 2018, num ato de *rebranding* pessoal, Alexandre publica *A luz: como sobrevivi às drogas* e é eleito deputado federal, de forma paradoxal, na onda de conservadorismo que tomou o país

O homem que seduziu a vida

No início de 2002, acontece a segunda edição da *Casa dos Artistas*. Produzido a toque de caixa, o programa estreia apenas dois meses após o fim da edição anterior. O novo elenco do programa de confinamento consegue reunir personagens de maior visibilidade na mídia como o lutador Victor Belfort, a Tiazinha, a socialite Carola Scarpa, entre outros mais ou menos conhecidos. Um deles foi o ator André Gonçalves, que trabalhava desde criança em filmes, peças e novelas da Rede Globo.

No embalo do programa, também rapidamente é produzido o livro *O homem que seduziu a vida*, publicado pela editora Caras poucas semanas após o fim do *reality*. O texto foi redigido em terceira pessoa por Thalita Rebouças, anos antes da jornalista se transformar em um fenômeno editorial com suas publicações voltadas para o público adolescente. Rebouças é

amiga do ator desde a adolescência, e foi contratada para escrever o livro com o programa ainda no ar, valendo-se de depoimentos de amigos e familiares de Gonçalves.

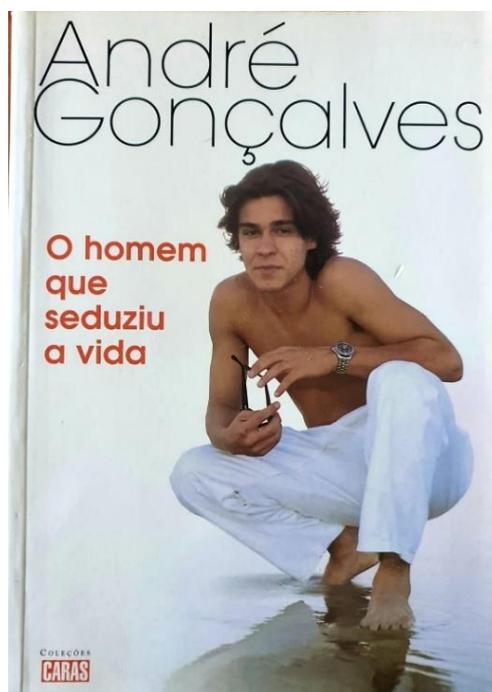


Figura 27: Capa de *O homem que seduziu a vida*

Fonte: Coleções Caras

Apesar da proximidade entre as publicações, mesma editora e tema similar, *O homem que seduziu a vida* se afasta bastante de *Do outro lado do muro* na abordagem do personagem. O livro, claro, é indisfarçadamente motivado pela *Casa dos Artistas*, o que se percebe nas várias menções ao *reality*, como no capítulo de abertura:

Depois de combinar rapidamente os detalhes do encontro e desligar o telefone, André procurou um lugar para sentar. Ficou em silêncio por alguns segundos, atônito. Depois não resistiu e começou a chorar, sem se importar com os passantes. Chorava de alegria. As portas haviam se aberto novamente. “Isso daqui foi a melhor coisa que aconteceu em toda a minha vida” – André no 50º Dia de confinamento na Casa dos Artistas, falando sobre a experiência de participar do programa. (p. 8)

A autora opta, contudo, por transcender a experiência do programa, oferecendo um texto biográfico que englobe outros aspectos da vida do ator, sobre quem lança um olhar que deixa transparecer o carinho e amizade (e uma certa propensão a passar pano nos deslizes do artista). O livro apresenta André Gonçalves desde o início de sua vida, como “menino pobre e

trabalhador” (título do capítulo 2), o início de sua carreira ainda muito jovem na minissérie *Capitães da areia* da Rede Bandeirantes, sua relação com o cinema e teatro, as brigas em que se envolveu, sua relação nem sempre harmônica com a bebida e, sobretudo, os romances que engatara até então.

Gonçalves é apresentado como um ator talentoso e um boêmio sedutor. Diz seu descobridor Roberto Bomtempo: “André é a Vera Fischer do século XXI. É um ator excelente, mas tem toda essa coisa perigosa, boêmia, sensual, sexual, envolvente” (p. 92). À altura da publicação do romance, Gonçalves já se relacionara com diferentes atrizes de muita visibilidade como Alessandra Negrini, Tereza Seiblitiz, Renata Sorrah e Myriam Rios. Pela maneira que o personagem é apresentado, conclui-se que o seu charme é irresistível:

Contei essa história apenas para exemplificar o fascínio instantâneo que o ator exerce sobre as mulheres, sem fazer nenhum esforço para isso. Tudo bem que ele é brincalhão, carinhoso, companheiro, amigo, espontâneo, romântico, carismático e ótimo ouvinte. Junte-se a isso aquele sorriso largo e sincero e... Pronto! Eis a fórmula infalível para o jogo da conquista. (p. 31-32)

O livro se conclui logo após o término do programa, em que André conquista o 3º lugar da competição. Na casa, ele conhece a atriz Cynthia Benini, com quem viria a ter uma filha. Gonçalves, seguiu atuando em novelas e filmes e se relacionando com atrizes famosas como Letícia Sabatella e Danielle Winitz com quem é atualmente casado.

O livro de ouro da Val

Val Marchiori é uma empresária paranaense que alcançou a fama nacional no mesmo reality show *Mulheres Ricas* da Rede Bandeirantes que trouxe Narcisa Tamborindéguy de volta à cena em 2012. Marchiori é o protótipo da *self-made woman*. Vinda de uma família pobre, ela construiu um império no ramo dos transportes. É essa trajetória da pobreza ao luxo que serve de tema para o seu texto autobiográfico *O livro de ouro da Val*, publicado em 2015 pela Companhia Editora Nacional.

Redigido pela própria Val Marchiori, o livro é um híbrido de autobiografia com autoajuda da prosperidade, um subgênero de bastante sucesso no mercado editorial recente, em que pessoas bem-sucedidas financeiramente dão dicas e direcionamentos para que o leitor comum também possa construir a sua riqueza. Marchiori elege 7 passos para que o leitor consiga atingir o mesmo nível de riqueza que ela. São eles:

Passo 1 – Identifique as suas necessidades e valorize seus sonhos

Passo 2 – Crie oportunidades onde elas parecem não existir

Passo 3 – Busque aliados para a sua prosperidade

Passo 4 – Goste do dinheiro

Passo 5 – Livre-se dos comportamentos limitantes

Passo 6 – Não ande, desfile sua autoconfiança

Passo 7 – Compartilhe as suas conquistas

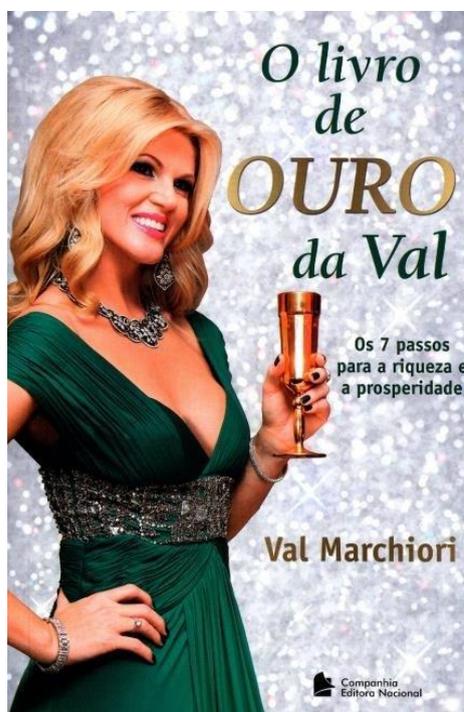


Figura 28: Capa de *O livro de ouro da Val*

Fonte: Companhia Editora Nacional

Marchiori conta suas peripécias de sucesso profissional. A menina pobre da zona rural que começou vendendo Avon e que, a partir de um emprego numa oficina de consertos de máquinas de escrever, começou a construir sua fortuna. Mas nem tudo foi fácil para Val, que declarou ter sentido preconceito na pele:

O fato de ser loira, de ser rica, bonita, sempre fez com que as pessoas não me levassem muito a sério e me rotulassem de maneira negativa. Aposto que muitos, quando viram que eu escreveria este livro, logo duvidaram da minha capacidade tanto de escrever quanto de dar algum conselho produtivo. O nome disso é preconceito e ele é um sinal de pobreza de espírito. (p. 161)

O livro de ouro da Val é um livro que tenta ser ao mesmo tempo um relato autobiográfico convincente e um produto de *coaching* financeiro. Infelizmente não é bem-sucedido em nenhuma de suas duas tentativas. Ela se apropria declaradamente de elementos do best-seller de autoajuda *O segredo* com sua Lei da Atração: “De acordo com a Física Quântica, quando acreditamos que algo é difícil, a vida nos proporciona experiências difíceis.” (p. 202). Oferecendo uma série de conselhos e reflexões vagas como: “para mim a riqueza é mais do que ter dinheiro no banco. É um estado de espírito. É aquela sensação que se experimenta quando se conquista alguma coisa, aquele segundo mágico em que o sonho vira realidade. Durante toda minha vida eu realizei sonhos” (p. 29).

A mesma vagueza se encontra na abordagem dos eventos vivenciados pela autora, há uma profusão de histórias anedóticas, mas é difícil localizá-las numa linha temporal, tornando difícil uma construção clara do perfil biográfico da personagem.

Gretchen, uma biografia quase não autorizada

No mesmo 2015, é publicado pela editora Ielís *Gretchen, uma biografia quase não autorizada*, que traz para o primeiro plano a atriz, cantora e dançarina Maria Odete Brito de Miranda Marques, mais conhecida como Gretchen.



Figura 29: Capa de *Gretchen, uma biografia quase não autorizada*

Fonte: Ielís Editora

O livro, publicado em uma edição cuidadosa de 23x25 cm, foi redigido pelos autores Gerson Couto e Fábio Fabricio Fabretti, que dão a seguinte definição para a artista, entronizada no país como Rainha do Bumbum:

À primeira vista, um mito exuberante, uma encarnação da Afrodite tropical. Mas, num olhar mais intenso, vê-la ultrapassar uma lenda urbana, modificando-se em muitas até virar todo um país ou mesmo um planeta. Desapegada dos clichês, mistura dança, música e gemidos, provocando cada telespectador sentado em seu sofá ou dependurado na plateia, embalando assim quatro gerações. Mais do que palavras e gemidos, sua boca vermelha solta um grito de liberdade ao país da censura, ao mundo do machismo e ao universo de si mesma, em favor dos oprimidos e submissos, e que, ainda hoje, continuam sem entendê-la. (p. 6)

O livro traz um inventivo formato híbrido de autobiografia e almanaque. As páginas trazem um corpo de texto na primeira pessoa da biografada, trazendo às margens quadros com informações em terceira pessoa sobre aspectos inusitados de sua vida, depoimentos de famosos a seu respeito, notícias de jornal etc.



Figura 25: Exemplo da diagramação de *Gretchen, uma biografia quase não autorizada*

Fonte: Ilelis Editora

A trajetória da dançarina, tornada cantora, tornada fenômeno popular por sua dança sensual e canções simples e reboativas com vocabulário trilingue, é esmiuçada com detalhes no texto biográfico. Mas há um destaque cuidadoso também para vida pessoal da cantora, seus amores, suas vitórias e derrotas, desenhando um retrato sólido de quem é a mulher Maria Odete por trás da *sex-symbol* conhecida em todo o país. Uma personagem ciosa do seu papel e dos seus holofotes:

Convivi com inúmeros artistas que desapareceram depois de fazerem sucesso ou tentando. Outros se transformaram em caricaturas do passado, ao forçar um momento que não mais existe. Sempre tive medo de, um dia, chegar e não existir mais meu público, por isso minha determinação em parar e deixar a imagem da Gretchen famosa, reboativa, serelepe e na memória das pessoas. (p. 218)

O livro não dispõe de um encarte de fotos coloridas, mas traz, em impressão preto e branco sobre papel *offset* uma quantidade imensa de fotos da biografada salpicadas ao longo de todo o volume. Apesar de ser um livro comparativamente extenso a abrangente, Gretchen ressalva no capítulo final: “minha vida não está neste livro, é uma parte dela. Um pedaço de mim, uma versão da minha história, um presente para quem me dá sentido à vida e uma homenagem que me sinto agradecida” ao que ela arremata com a reflexão de que “uma vida é além de qualquer página e a minha segue os ritmos, ora musical, vibrando, ora silencioso, pensativo. Não importa. Importa é que seja de acordo com o que sempre sonhei: Repleta de amor (p. 220).

A vida é uma festa

Também em 2015, é publicado *A vida é uma festa: A história de Amaury Júnior, o maior colunista social do Brasil*, pela editora Harper Collins. O livro foi escrito pelo jornalista Bruno Meier e é uma biografia tradicional em 3ª pessoa.

Colunista social desde a sua adolescência na próspera cidade interiorana de São José do Rio Preto em São Paulo, Amaury Junior ficou rico ainda muito jovem. Ao se mudar para a capital do estado, o jornalista transpõe o que fazia nos jornais de forma muito exitosa para a televisão, criando o que chama de colunismo social eletrônico. Comparecendo a festas repletas de ricos e famosos, o apresentador é presença garantida nas madrugadas das televisões

brasileiras das últimas quatro décadas. O autor começa o livro descrevendo um desses eventos cobertos pelo programa do apresentador:

Passa pouco das nove e meia da noite quando Amaury Junior deixa seu quarto no Copacabana Palace, hotel símbolo do Rio de Janeiro, localizado na avenida Atlântica, em Copacabana, e desce ao lobby acompanhado da mulher Celina. Está de black-tie, vestido num *summer* bem-passado feito pela alfaiataria Camargo, e calça sapatos pretos de verniz, confortáveis, para aguentar horas e mais horas em pé. Chega ao lobby do luxuoso hotel com um sorriso no rosto. Alguns minutos depois, pede uma bebida: está sedento por uma taça de champanhe. Recebe um “não”, palavra que não costuma escutar por ali: a festa ainda não começou. (p. 11)

Conquanto seja um profissional muito bem-sucedido, a presença de Amaury Junior em diversos programas de diferentes redes de televisão como Bandeirantes, Record e RedeTv!, sua casa atual, tornam o jornalista uma figura folclórica aos olhos do público – com o ânimo sempre a mil e enfrentando convidados originais e muitas vezes embriagados. A constância na televisão garantiu fama e reconhecimento ao próprio jornalista. O que justifica a construção da biografia, cujo título parafraseia a célebre obra de Hemingway, *Paris é uma festa*.



Figura 31: Capa de *A vida é uma festa*

Fonte: Harper Collins

O livro conta com o infalível encarte de fotos no miolo do volume, que traz um variado apanhado de imagens do biografado em sua vida pessoal e entre famosos. E ao fim dos capítulos, há depoimentos de personagens ilustres, como Fausto Silva e Roberto D'Ávila, que diz: “muitas vezes, ele conseguiu ‘furos’, de dar inveja a qualquer jornalista e, mesmo tendo se transformado numa personalidade, nunca mudou, continua aquele mesmo menino que saiu de São José do Rio Preto para conquistar o Brasil” (p. 113).

Para efeitos desta tese, é interessante destacar a presença importante de duas outras personagens do estudo: Val Marchiori, que apresentou um quadro em seu programa e sobre quem, o jornalista diz:

Quem me apresentou a Val foi a Rosy Verdi. Falou que eram vizinhas de prédio, e eu a achei alegre, divertida e muito perua. Soube, na festa, que ela comprava muito e era até assediada por todas as grifes paulistanas. Também era casada com um cara muito rico, com quem tinha gêmeos. Essas eram as informações que me passaram lá. Pensei: será que essa mulher não faria um quadro no meu programa? Ela é um personagem. Cheguei à festa e perguntei: ‘Não quer fazer um quadro na TV? Só que teria de assumir o seu jeito de perua’. Ela topou. (p. 72)

Já o décimo capítulo é todo dedicado a Narcisa Tamborindeguy, personagem recorrente em seu programa, e recebe o mesmo título do livro *Ai que loucura!*, bordão da *socialite*. No texto, ele reproduz uma entrevista concedida ao seu programa no carnaval de 2008:

Amaury: Narcisaaa Tamborindeguuuuuy! Narcisa tá animadérrima.

Narcisa: Eu sou básica, eu sou famosa, porque quando lançou esse baile, eu fui a primeira rainha do baile.

Amaury: Olha a descontração da Narcisa. Olha só. [Mostra uma imagem da socialite pulando e o mamilo pula para fora do vestido. Só depois ela percebe e ajeita a roupa.]

Narcisa: Eu sou a “Ai que loucura”, “Ai que deu certo”. E agora no futuro, Ai, que absurdo, crônicas do cotidiano com histórias engraçadíssimas, com muito charme e alto astral para mostrar que a vida, mesmo louca e absurda, é um eterno aprendizado. E viva a nossa felicidade! Por que tudo é um momento, depois passa. (p. 92)

Ao cabo, o livro apresentou um retrato consistente do biografado, com enfoque em sua vida profissional, mas poucos detalhes que permitam conhecê-lo mais intimamente.

Tons de Clô

Saindo em 2016, *Tons de Clô* é a única biografia póstuma desse estudo. Ela retrata o estilista, apresentador e deputado federal Clodovil Hernandez, e foi escrita por Carlos Minuano e publicada pela editora Best-Seller.

O livro foi escrito a partir de um convite feito ao jornalista, que não teve acesso ao espólio do estilista, baseando-se, sobretudo, na apuração de matérias publicadas sobre o biografado ao longo de sua vida tumultuada. De cara, o leitor é apresentado ao personagem como polêmico e escandaloso – dois adjetivos que lhe são atribuídos com bastante frequência: “fama que ele fez por merecer. Intempestivo, arranjou encrencas, inimigos e muitos processos por onde passou. O que nem todos conhecem, porém, é a história de altos e baixos por trás da língua ferina do também apresentador de televisão, ator e deputado federal” (p. 17).

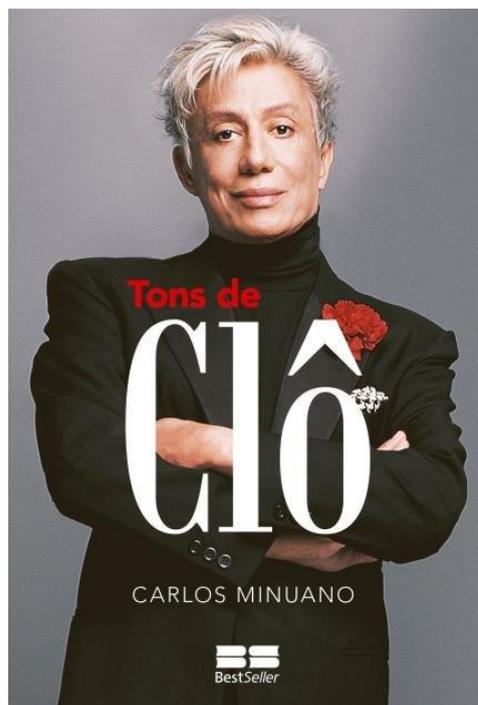


Figura 32: Capa de *Tons de Clô*

Fonte: Best Seller

Tons de Clô se trata de uma biografia convencional escrita na terceira pessoa, e o extenso trabalho de pesquisa apresenta o personagem desde a sua infância até a sua morte em Brasília:

O sucesso que desfrutou entre as socialites no auge da carreira como costureiro e, posteriormente, na TV e na política, veio como contraponto às frustrações da infância e

da juventude humilde e complicada. Logo cedo, duas revelações sobre si mesmo marcariam para sempre a sua vida: soube que era adotado e se descobriu gay. Outro detalhe pouco conhecido que o desagradava era o verdadeiro nome de registro: Clodovil Hernandez. Erro de cartório, dizem. (p.17)

A relação conturbada do biografado com a própria homossexualidade transborda para o texto do biógrafo, que reproduz em muitas passagens o machismo e preconceito enfrentados e introjetados no personagem. Numa passagem em que descreve a rixa entre o estilista com o seu contemporâneo Denner, o autor escreve “O imbróglgio afrescalhado entre as divas das tesouras aconteceu em 1969” (p. 42). E da mesma maneira em diversas outras passagens do volume.

Outro aspecto marcante do livro é que, enquanto inventaria os eventos na vida de Clodovil Hernandez, Carlos Minuano faz um apanhado de diversas tiradas do artista em declarações concedidas à imprensa ou na TV ao longo dos anos, como: “vou me afundar nas águas sujas do Tietê se tiver que continuar ao lado dessa mulher.” (p. 98); “nós faremos o programa sempre pra cima, pro alto, tentando mostrar pra vocês coisas muito bonitas e com muita frescura, porque de frescura eu gosto e faço questão, aliás. Entendeu?” (p.92), na chamada da estreia da Manchete. Ou, minha preferida, a forma como o estilista se apresenta: “Clô para os íntimos, Dô pra quem eu quiser e Vil para os inimigos” (p. 101).

Tratando de um personalidade falecido, *Tons de Clô* é o único dos livros da tese que não poderia ter sido instrumentalizado pelo próprio biografado para a consolidação de uma imagem pública desejada. Entretanto, percebe-se que o livro se presta a essa consolidação, seja pela intenção de autor e editora, seja por ser uma consequência quase inevitável do formato.

Como os animais mudaram a minha vida

Em 2018, a jornalista Luísa Mell publica *Como os animais salvaram a minha vida* pela Globo Livros.

A jornalista foi namorada de um dos donos da RedeTV!, Amilcare Dallevo Junior, o que, ela reconhece, abriu muitas portas na emissora e lhe garantiu um espaço cativo na grade de programação enquanto durou o romance. Inicialmente, Luísa estava alocada como repórter especial no *Noite Afora*, apresentado por Monique Evans e que explorava diversos temas ligados ao sexo. A essa época ela ouviu, na casa do astrólogo Oscar Quiroga, “uma previsão

estranha: Você vai inventar um jeito novo, vai inovar. Vai unir pessoas que pensam de uma maneira diferente” (posição 76).



Figura 33: Capa de Como os animais salvaram minha vida

Fonte: Globo Livros

Esta previsão se realiza alguns anos depois quando Luísa, após uma passagem exitosa pela revista eletrônica *TV Fama*, consegue o seu próprio programa na emissora. Criado pelo pai da apresentadora, o *Late Show* foi o primeiro programa da TV aberta brasileira dedicado aos animais de estimação e à proteção dos animais. O programa ficou no ar por 6 anos, quando foi encerrado abruptamente.

A essa altura, Luísa já era identificada pelo público como “a” defensora da causa animal no Brasil. Mesmo fora do ar, foi protagonista de diversas matérias em que houve resgates de animais nas mais diversas circunstâncias de exploração. Vários desses episódios são descritos em detalhes no livro, que culmina com a fundação do Instituto Luísa Mell, uma organização não-governamental dedicada ao resgate, proteção e abrigo dos animais. Foi por conta da ONG, que recebeu a visita de Rita Lee, que acontece o convite para a publicação do livro:

Guilherme Samora, jornalista, fiel escudeiro de Rita (a quem ela chama de filho), é o grande responsável por estas duas realizações na minha vida. Eu o chamo de amigo, mas no fundo sei que é um daqueles anjos que apareceram em meu caminho. Foi ele quem me convenceu de que minha história renderia um interessante e inspirador livro.

Foi ele quem me levou até a Globo Livros e quem me ajudou e editou esta obra. (p. 1839)

Luísa dedica também boa parte de sua narrativa à vida pessoal, sua família, seu casamento e gravidez. Há também uma dedicação especial à alimentação vegana, que veio para a cantora ao mesmo passo em que se identificava com a luta pela causa animal. Ao final do livro, antes do encarte fotográfico, ela apresenta um guia para a adoção do veganismo.

Dani e elas

Também em 2019, é publicado pela editora Universo dos Livros *Dani E Elas – Gravidez e maternidade para a mulher moderna*, escrito pela apresentadora e jornalista Daniela Albuquerque.

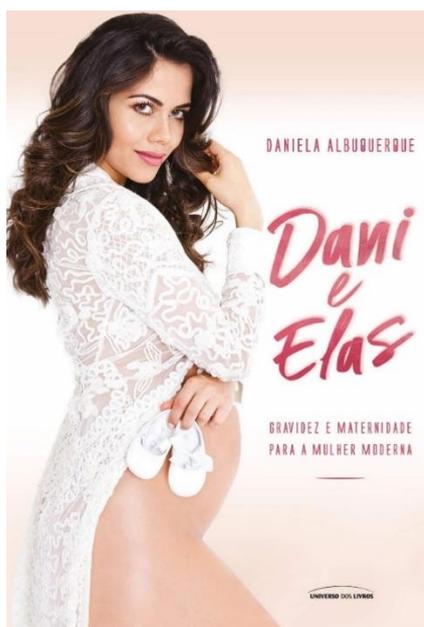


Figura 34: Capa de *Dani e elas*

Fonte: Universo dos livros

À semelhança da autobiografia de Luísa Mell, *Dani e Elas* também traz uma previsão astrológica como pontapé para a narrativa: “um astrólogo me disse certa vez que nasci num dia bom e tenho uma estrela de artista. Ele falou que nada me faltará na vida. Acredito nisso, porque desde a minha infância nada me faltou, mesmo nos momentos com menos estabilidade financeira” (p. 14).

No livro, Albuquerque conta a sua trajetória até o momento da publicação, iniciando na infância humilde no interior:

Nasci no dia 22 de julho de 1982 em Dourados, Mato Grosso do Sul, mas passei minha adolescência em Nova Andradina, outra cidade do mesmo estado, onde iniciei a carreira de modelo. Aos catorze anos, desfilava para as lojas recebendo roupas como pagamento enquanto participava de concursos de beleza. (p. 10)

Albuquerque é uma personagem carismática, que estreou na televisão em 2007. Sua inexperiência e ingenuidade logo a tornaram ao mesmo tempo vítima de ataques e muito querida do público, protagonizando nos seus diversos programas momentos singulares e imaginativos que rapidamente se tornaram memes na Internet (reproduzo abaixo o adorável box na Revista Veja em que ela conta como descobriu sua vocação).



Figura 35: Detalhe da revista Veja

Fonte: Editora Abril

A jornalista é casada com Amilcare Dallevo Junior (essa é outra semelhança com Luísa Mell, a quem sucedeu ao lado do dono da emissora em que trabalha). Ainda que não esconda este fato, Daniela não reputa sua ascensão meteórica na carreira a este relacionamento:

Minha carreira na televisão se iniciou na RedeTV!. Comecei com um estágio na produção do programa Bom Dia, Mulher. Eu fazia reportagens de rua, as imagens do

programa e a edição. Depois de um tempo, a então supervisora artística da atração, Mônica Pimentel, me convidou para fazer o Dr. Hollywood. Foi então que me tornei apresentadora e, para minha felicidade, líder de audiência. (p. 11)

Daniella trata seu relacionamento como um conto de fadas, que lhe rendeu a chegada de duas meninas e ela reconhece a maternidade como sua maior vocação. O livro passa, então, a dedicar sua maior parte ao nascimento e maternidade das duas filhas, trazendo diversas dicas e conselhos (e, justiça seja feita, apresentando pesquisa e fontes confiáveis) para o acompanhamento da gravidez e da primeira infância dos pequenos.

3.7 Articulação

As dez obras que compõem esse capítulo têm em comum o deslumbre com o alcance da fama e do sucesso popular. Em diferentes níveis, todos os livros apontam como a grande visibilidade pública e o status de celebridade permitiu aos personagens conseguir realização econômica e pessoal, construindo e consolidando suas imagens a partir do êxito público.

Há um tropo que se repete na maior parte das narrativas, o da jovem pobre e trabalhadora que se alça ao sucesso (presente em *Na banheira com Luiz Ambiel*, *Gretchen*, *O livro de ouro da Val*, *Dani e elas*, *Como os animais salvaram a minha vida* e, em sua versão masculina, *O homem que seduziu a vida* e *Tons de Clô*). O caminho da humildade ao estrelato parece ser um atrativo para as histórias desses indivíduos. Apenas três personagens (Alexandre Frota, Amaury Júnior e Narcisa Tamborindeguy) nasceram em famílias ricas ou abastadas, e as tribulações de suas intrigas são estabelecidas por outros aspectos.

Vale também notar que há nessa seção livros que procuram desempenhar funções outras que não apenas o texto biográfico. *O livro de ouro da Val* é também um volume de autoajuda financeira; *Dani e elas* traz também uma experiência pessoal de maternidade mesclada com conselhos e informações técnicas sobre o tema e *Como os animais salvaram a minha vida* usa a vida de sua autora para promover conscientização para a causa animal no Brasil. Os textos acionam o trabalho de reportagem pessoal das autoras para instrumentalizar seus conteúdos, algo que não parece existir nos demais livros do eixo, em que a informação se mescla apenas ao entretenimento.

Acontece nesses livros a confusão apontada para o jornalismo em que a própria informação se tornou entretenimento e produto instantâneos, constituindo eles mesmos uma

espécie de literatura cor-de-rosa: no mais das vezes amena, pitoresca e que vende os seus biografados como produtos ao mesmo tempo que constrói sua imagem instantânea. Essa tempestividade da informação-entretenimento é denotação típica de uma cultura de massa cada vez mais premente. O que permite e valida os detratores desse modo de produção informacional:

Muitos intelectuais pronunciaram um discurso crítico à cultura de massa. Vilipendiada como produção padronizada e kitsch, como alienante e manipuladora das massas, a cultura de massa surge como uma ameaça a pesar sobre o espírito e a “verdadeira” cultura, transformando e caricaturando obras nobres, reduzindo-as à condição de produtos mercantis entregues aos lazeres do entretenimento. Diferentemente das obras elevadas que continuam a comover os homens através dos séculos, a cultura de massa cria produtos estritamente efêmeros, feitos para não durar, apenas para o consumo e lazeres instantâneos. (Lipovetsky e Serroy, 2011, p. 72)

A instantaneidade desses livros biográficos como produtos de massa, pode facilmente ser observada quando me detenho sobre os quatro tomos escritos no início do século: *Ai que loucura!*, *Do outro lado do muro*, *O homem que seduziu a vida* e *Na banheira com Luiz Ambiel*. Os textos dão grande destaque a pessoas e eventos que tiveram grande repercussão na virada do século (as brigas no programa *Casa dos Artistas*, a prisão de André Gonçalves em um avião a caminho de Nova Iorque, o desentendimento entre Luiza Ambiel e algum participante hoje desconhecido da “Banheira do Gugu”...). Essas informações decerto pareciam prementes e necessárias para o público-alvo dos textos quando de sua publicação, mas passadas duas décadas soam vagamente desconhecidas e desimportantes para os novos leitores.

Para Vargas Llosa, reside no formato instantâneo do produto-imagem a grande diferença entre a cultura do passado e o entretenimento atual: “os produtos daquela pretendiam transcender o tempo presente, durar, continuar vivos nas gerações futuras, ao passo que os produtos deste são fabricados para serem consumidos no momento e desaparecer, tal como biscoitos ou pipoca” (2013, p. 254). Os livros-produto desse capítulo se encaixam perfeitamente na construção da imagem instantânea dos personagens, mas a cada ano a imagem dos biografados pode se afastar de como aparecem no texto: o bom pai André Gonçalves descrito no livro de 2002, foi preso em 2021 por falta de pagamento de pensão alimentícia; o casamento dos sonhos descrito no livro de Luísa Mell em 2019, também acabou nas páginas policiais em 2021, etc. Há casos, contudo em que essa imagem pode se consolidar ou se expandir pela contínua exposição pública dos biografados: Tamborindeguy se transformou aos olhos do país na própria encarnação da mulher rica brasileira sem muito siso; Gretchen deixou de ser apenas Rainha do Bumbum para se tornar Rainha da Internet Brasileira, Luísa Ambiel reafirmou sua fama de destemida em participação no reality show *A fazenda* em 2020, e por aí vai... Como a imagem-produto desses personagens depende não apenas do livro, mas da construção de uma

imagem pública multimodal que converge para uma representação dos personagens, estes livros são apenas parte do saciamento da voracidade do público sobre as celebridades.

Essa curiosidade, exagera Vargas Llosa, é análoga à dependência química. Para ele, vem de uma necessidade de fuga “ao vazio e à angústia provocada pelo sentimento de ser livre e de ter a obrigação de tomar decisões, como o que fazer de si mesmo e do mundo ao redor – sobretudo se este estiver enfrentando desafios e dramas –, é o que suscita essa necessidade de distração”, e essa necessidade seria o “motor da civilização em que vivemos” (p. 370).

Ainda que não tente negar que há sim muito vazio a ser preenchido na sociedade de massa contemporânea, um vazio construído e desejado pelo sistema capitalista de consumo, percebo nesse interesse pela estrela, ao alcance das mãos, ao mesmo tempo sintoma e dádiva do mercado que mistura informação e entretenimento. Como refletem Lipovetsky e Serroy, “se a estrelomania não pode ser separada do formidável inchaço da sociedade midiática, também não poderia ser explicada tão só por esse fator”. Para eles, a “hipervisibilidade das pessoas revela o avanço do imaginário igualitário, o culto do sucesso e dos valores individuais, e ao mesmo tempo, o poder da cultura psicológica que acompanha a dinâmica de hiperindividualização contemporânea” (2011, p. 86).

Termino o capítulo ao lado dos franceses, que reconhecem que, como fenômeno de massa, o interesse direcionado às celebridades “é o sinal manifesto de uma necessidade de personalização no mundo impessoal do universo mercantil, bem como da expansão do domínio do consumível e da moda, com seu quinhão de sonho e de evasão individualista”. Contudo, eles refletem que esse fenômeno “também permite recriar laços sociais, de tanto aparecer como objeto de troca e de conversação, cada um se definindo, se posicionando em relação aos diferentes estilos ilustrados por essas figuras indivíduo-espetáculo” (Idem, Ibid.).

A troca e a conversação na espetacularizada cultura de massa convergente trazem também como motivação para o público o interesse mais velho que o mundo na vida sexual dos outros. Um interesse particularmente agudo quando os indivíduos em questão fogem às vivências sexuais e de gênero hegemônicas. É aos livros que abordam estes personagens que dedico o próximo capítulo.

IV

MORRI PARA VIVER/ EU, TRAVESTI

4.1 Pulsão do olhar

Para a teoria psicanalítica, o “voyeur é o sujeito que obtém prazer em observar os atos sexuais ou a intimidade sexual das pessoas. Sua ação é apenas visual; não participa ativamente da cena. O objetivo é obter prazer sexual olhando, sem envolvimento com a pessoa observada” (Mallman, 2016, s/p). O voyeur obtém um prazer que se diz escopofílico, um prazer que advém do olhar sem chegar a tocar outros corpos. Ampliando esta compreensão, há um paralelo na leitura de uma biografia íntima com os olhos voltados para atos de alcova: como um indivíduo que ao assistir a um filme pornográfico se assemelha “a um sujeito que, de sua janela, sem ser visto, olha de binóculo para a janela de algum edifício vizinho, esperando ver uma cena íntima da vida privada das pessoas” (Idem, s/p), extraindo daí realização e concretude.

O consumo contemporâneo de produtos que exigem “realidade”, como nos vídeos de sexo amador, mas também nos textos biográficos que expõem as sexualidades dos famosos, “é coerente com um contexto pós-disciplinar e alterdirigido de hipertrofia do eu e do privado, em que a intimidade e o cotidiano parecem guardar o valor de autenticidade” (Baltar, 2015, p. 7). O prazer no acesso à intimidade alheia seria um ato de subjetivação do indivíduo contemporâneo, “pois trazer o íntimo a público é mais que nunca uma condição de existência (e de realidade)” (Idem, Ibid.).

A sexualidade tem, é preciso lembrar, um papel estruturante como elemento disciplinador da sociedade (como bem trabalha Foucault em *História da Sexualidade*). Para a pesquisadora Mariana Baltar, ao ampliar “a reflexão sobre o lugar do obsceno no contemporâneo, percebemos que há um certo deslizamento moral da relação que parecia tão atávica entre obscenidade e expressão ao olhar público da sexualidade” (2016, p. 6). Quando a exposição dos corpos e das intimidades se amplia exponencialmente com a internet, esgarça a relação entre a escopofilia da sexualidade e o obsceno.

Para os livros de que trato nesse capítulo essa mobilização/investimento sobre corpo e sexualidade é fundamental para compreender o interesse que eles despertam:

No contexto contemporâneo, o real é a um só tempo promessa e fetiche orquestrado e saciado pelas tecnologias da intimidade que, através dos inserts de excesso analisados aqui, mobilizam o jogo de visibilidades e de saberes/poderes/prazeres. Os elementos

estéticos usados nos filmes aqui analisados – os quais dão conta dos modos de trabalhar as performances de fala e performances de sexo – reforçam o pacto de intimidade e intensificam a ideia e a commodity de um real que se apresenta como astonishment/prazer/afetações na relação entre sujeitos, imagens e mundo. (Baltar 2014, p. 14)

O ato de leitura de um texto biográfico permite um acesso aos aspectos mais íntimos de indivíduos célebres que é ainda menos passivo que a observação do voyeur, pois a literatura aciona afetos, desejos e pulsões do leitor permitindo uma parafilia não apenas do olhar, mas da imaginação. O leitor se permite instrumentalizar as vidas reais e sexuais de outras pessoas para o seu próprio prazer e subjetivação.

É aos livros biográficos que abordam vidas de personagens sexualizados e exotizados na mídia popular do Brasil a que dedico este capítulo. O desenvolvimento da pesquisa me levou a agrupar os livros em dois subgrupos que se entrecruzam e complementam.

Gênero e sexualidade	
Andressa Urach	Morri para viver
Fani Pacheco	Diário secreto de uma ex-BBB
Geisy Arruda	Vestida para causar
Giuliano Ferreira	Luz, câmara, ação e transformação
Inês Brasil	Você sabe quem sou eu?
Luisa Marilac	Eu, travesti
Nany People	Ser mulher não é para qualquer uma
Jorge Laffond	Vera Verão: Bofes & babados
Roberta Close	Muito prazer, Roberta Close
Rogéria	Rogéria: uma mulher e mais um pouco
Thammy Miranda	Thammy, nadando contra a corrente

Figura 36: Quadro com os livros do eixo temático “Gênero e sexualidade”

Fonte: Elaboração própria

Para o primeiro grupo, escolho como livro-tema o texto de maior êxito comercial da tese, o relato autobiográfico de uma ex-prostituta que narra com detalhes suas experiências sexuais - *Morri para Viver*, de Andressa Urach, que chegou a vender mais de um milhão de exemplares. Seu fenômeno editorial é associado a outras narrativas de pessoas cujas experiências são atravessadas também por sexualização e exploração de seus corpos, estes livros compõem o restante do subgrupo.

Para o segundo subgrupo, me dedico às narrativas que abordam especificamente indivíduos transgêneros que, conquanto possam ter vivenciado experiências análogas de sexualização, trazem em seus corpos e exposições públicas a marca da excepcionalidade de

um corpo divergente. Nesse conjunto, escolho lançar um olhar mais detido sobre *Eu, travesti*, texto autobiográfico da youtuber transexual e ex-prostituta Luísa Marilac, entrelaçado aos demais livros, que trazem histórias que constroem identidades narrativas tão únicas no campo literário brasileiro.

4.2 Morri para viver

Morri para viver foi publicado em 2015 pelo braço brasileiro da editora Planeta. O livro foi redigido pelo jornalista Douglas Tavolaro, a partir de longo depoimento concedido pela modelo, apresentadora e personalidade de mídia Andressa Urach. Sobre a redação do livro, ele diz na apresentação: “Foram meses de reportagens e mais de sessenta horas de entrevistas, gravadas e escritas. Seu relato também foi apoiado por uma ampla pesquisa jornalística baseada em depoimentos em diversos meios de comunicação” (posição 85).

O livro foi um dos maiores sucessos editoriais do ano de 2015, vendendo mais de 1 milhão de exemplares, e garantindo, com o auxílio da máquina da Igreja Universal do Reino de Deus, que multidões comparecessem a cada sessão de autógrafos organizada em diversas capitais brasileiras.



Figura 37: Capa de *Morri para viver*

Fonte: Editora Record

A autobiografia de Andressa Urach é uma história de redenção e conversão religiosa que investiga “a que uma mulher ingênua e sem perspectivas, de família pobre do interior do Rio Grande do Sul, permite se submeter para alcançar notoriedade, fortuna e beleza?” (p. 72). Para alcançar essa cimeira, Andressa batalhou bastante, e é dessa jornada rumo ao topo e suas repercussões que dá conta o texto de *Morri para viver*.

A modelo recorreu à exposição de seu corpo e de sua imagem pública, submetendo-se a uma série de cirurgias plásticas. A busca para conseguir aquilo que ela considerava um corpo perfeito tornara-se uma verdadeira obsessão para ela:

Nunca, nada me deixava satisfeita com o meu corpo. Ora mais magra, ora menos magra. Ora mais acinturada, ora menos acinturada. Ora as pernas me importunavam, ora os braços me importunavam. Ora a boca, ora o nariz. Sempre faltava algo. Decidia operar como se fosse trocar de roupa ou ir ao supermercado. Eu alimentava uma incessante busca pela perfeição, mas, em vez de fazer o meu corpo ficar mais bonito, acabei por deformá-lo. (p. 328)

O resultado desastroso dessa obsessão a tornou “protagonista de reportagens nos principais veículos de comunicação do mundo, como CNN, The New York Times, Washington Post, The Sun, Mirror, People, Huffington Post e Daily Mail” (p. 72). Embora mantivesse presença midiática constante desde que foi vice-campeã do concurso Miss Bumbum de 2012, fama e reconhecimento nacionais e internacionais foram atingidas por Andressa, na ironia do destino, quando tudo degingolou e ela foi internada com severas complicações à sua saúde decorrentes da aplicação de substâncias ilegais para esculpir o corpo.

Além de uma exposição midiática sem precedentes, os problemas de saúde resultaram num ponto de inflexão em sua carreira e na transformação mesmo de sua figura pública. Após a cura, a modelo abandona a exploração de sua imagem sexualizada para apresentar-se como pessoa religiosa e convertida – a conversão que propiciaria o seu retumbante sucesso editorial:

Voltei do coma convencida de que há, de fato, vida após a morte. E que escolhemos o futuro da nossa eternidade aqui neste mundo. Eu estava acordada. Sobrevivi a vinte e oito dias em estado grave, três dias de coma profundo, dezoito intervenções cirúrgicas de emergência e a uma infecção generalizada de altíssimo risco. Deus me trouxe de volta à vida. Ele me salvou. Ele me deu uma segunda chance. (p. 480)

No livro, doença e conversão são apresentadas logo ao início da narrativa. É apenas na segunda parte que se abre espaço para narrar sua trajetória pregressa. Não é uma trajetória trivial, mas uma panóplia de eventos que passam por abuso, incesto, bestialismo, cárcere privado, drogas e exploração sexual. Ainda no início da vida, Andressa foi obrigada a lidar

desde cedo com a objetificação do seu corpo. É difícil não se chocar, neste entrecho, quando somos informados do abuso sofrido pela menina por parte de seu avô de criação:

Ele tinha cinquenta e oito anos de idade e eu apenas sete. Barrigudo e fétido, usava sua força para tocar em mim de todas as formas mais brutais e indignas. Ele explorava meu corpo de criança como se fosse uma mulher adulta e não se ressentia da minha dor. Tenho vivas essas memórias. Era evidente que eu sofria e deixava isso claro nas minhas reações, mas, ainda assim, aquele asqueroso pedófilo não teve um instante sequer de compaixão. (p. 493)

Por se tratar de um familiar, Andressa sofreu calada com anos de abuso e importunação, o que pode ter resultado em sua sexualização precoce e a permissividade da exploração que se segue a partir daí. Numa única tacada, descobrimos, por exemplo, que sua primeira transa aconteceu com o seu irmão e que o seu primeiro orgasmo veio após receber sexo oral de um cachorro:

Comemorei o aniversário de quinze anos ao lado do meu pai e do meu irmão, então um garoto de dezesseis anos, filho de outro casamento. Meu pai o obrigava a participar dos bailes da cidade para me proteger, como se fosse uma segurança particular. Ao voltar de uma dessas festas, bêbados, dormimos na mesma cama e tivemos relação sexual. Minha experiência íntima inicial, de fato, aconteceu nesse dia. O primeiro homem da minha vida foi o meu irmão. Tenho vergonha de contar isso. Eu morria de medo do meu pai e sabia, caso descobrisse, que era capaz de uma loucura para se vingar. Esse episódio se repetiu outras noites até que decidiram me levar de volta a Porto Alegre. - Não era a primeira situação esdrúxula na minha vida sexual quando menina. Ainda mais nova, tive meu primeiro orgasmo com um animal. Isso mesmo: um cachorro lambia minhas partes íntimas e, pasmem, eu sentia prazer. Essa degradante e demoníaca cena acontecia nos momentos em que brincava com uma vizinha de rua, dona de uma criação de cães. (p. 671)

Andressa engravida de seu primeiro filho aos 17 anos. Nesse ponto, ela se descreve como “Sem família, sozinha com meu filho, sofrendo com a pobreza e a falta de rumo, de costas viradas para o bem, fui tragada por um maremoto de destruição. Começava o lado mais perverso dos meus dias” (p. 774). E começamos então a desvendar os meandros por que passou sua carreira até atingir a exposição nacional poucos anos depois. Para ela, o seu depoimento

É um relato do lado cruel, real, dolorido e invisível do submundo da prostituição. Eu comecei como a maioria das garotas. Levada pela falta de dinheiro e a ameaça de perder a guarda do meu filho, logo após a separação, ainda com vinte e um anos. No dia em que tirei do bolso poucas notas de um real, a vergonha e a raiva me fizeram perguntar: por que não? Seria mais humilhante vender o corpo ou deixar meu filho passar fome? É claro que, conforme o tempo passa nesse mundo de sujeira, somos engolidas pela ambição. Um desejo desperta outro maior ainda. As conquistas passageiras nos iludem. Um passo na lama leva a outro que nos afunda mais ainda e, quando você olha ao redor, descobre que está envolvida até o pescoço em uma enorme e mortal areia movediça. (p. 783)

O texto se dedica então a uma descrição minuciosa de uma série de encontros profissionais que Andressa teve como prostituta, desde o início de sua carreira em Porto Alegre:

Na segunda noite em que estive no bordel fiquei com dois clientes. Na terceira, quatro. E da quarta noite em diante, dispensava homens interessados em pagar para se deitar comigo. Cada programa, uma hora. O valor mínimo era de quatrocentos reais. Já me vestia como uma qualquer com roupas muito curtas e apertadas. Tops e minissaias coloridos e cheios de babados. O importante era seduzir. Eu havia começado com sucesso, mas queria mais. [...] No decorrer dos primeiros meses, fiz programas apenas com homens selecionados com critério e sempre cobrava valores altos. Recebia até quatro clientes por noite. Passei a fazer programas também durante a tarde. Eu cumpria os meus horários com rigor. Chegava cedo e era a última a sair. Várias meninas bebiam de cair e usavam drogas dentro da casa, mas eu não. Tratava a clientela com gentileza, sempre me apresentava muito cheirosa e bem-arrumada. (p. 877)

Urach assumiu na prostituição o codinome de Ímola, numa sombria homenagem ao circuito de provas de automobilismo em que o piloto Ayrton Senna morreria poucos anos antes: “Minha ambição não conhecia fronteiras. Ímola era uma mulher desqualificada e ruim. Pensar nela ainda me causa desolação” (p. 918). Ao assumir a personagem, Urach refletiu que “nem eu mesma pensei que fosse capaz de me aviltar tanto. Ímola viveu intensamente os piores episódios de luxúria que a mente humana é capaz de imaginar” (p. 924). Andressa afirma que sofreu “com a violência e crises agudas de depressão na rotina do bordel” atendendo aos clientes mais diversos e estranhos:

Solteiros, jovens e mais velhos, ricos e pobres, homossexuais, mulheres, casais. Tinha prazer em ter homens casados na cama. Tinha prazer em sentir e provocar dor nas relações sexuais. Tinha prazer em me submeter às fantasias eróticas mais agressivas. Eu me sujeitei a todos esses rebaixamentos com gente de cabeça doentia, porque nunca aprendi a dar valor a mim mesma e à minha dignidade. A sede de dinheiro e o impulso pelo sucesso exterminaram meu caráter e me transformaram em um ser humano sem valores. (p. 927)

A essa altura, o livro não deixa de trazer o discurso discriminatório tão comum às igrejas evangélicas neopentecostais brasileiras que demonizam as religiões de matriz africana no Brasil, e a elas Andressa teria recorrido durante seu momento de maior degradação. Ela diz: “Paguei rituais para expulsar, roubar, provocar doenças e até matar outras meninas, movida sempre por extremo ódio. Eu me tornei um ser humano péssimo, sem adjetivos à altura para me classificar.” e prossegue dizendo que “por muito tempo, me apresentei nos shows vestida com uma fantasia sensual de diabo. Isso já dizia tudo” (p. 1111). Ainda relacionando seu comportamento e êxito com manifestações espirituais, ela descreve:

Realizava loucuras na cama invocando o espírito da pombagira. Gritava e beijava bastante, carinho raro entre as prostitutas. Não usava lubrificante para fazer sexo anal e cobrava mais caro por isso. Praticava tudo o que as demais garotas não faziam. Queria mostrar minha excitação e fidelizar a freguesia. Com o passar do tempo, com a propaganda boca a boca, meu nome entrou em destaque no principal site de garotas de programa do sul do Brasil. Os preços dos programas começavam com quatrocentos reais e depois iam subindo até três mil reais. (p. 885)

Um outro aspecto, que se repete ao longo de vários tomos agrupados nessa tese, é o da relação entre a exploração sexual e o uso de drogas:

Quando o movimento no bordel terminava cedo, tudo parecia sem sentido. Onde estavam os clientes? A música? As danças? O erotismo? Os pagamentos? Passava horas largada no sofá do salão, exposta como mercadoria, fumando, até o dia amanhecer. Ao chegar em casa, tinha crises de choro. Sem saber como reagir, mergulhava numa tristeza que me paralisava. Como me levantar do chão? [...] As drogas eram o combustível para tanta prostituição. Inúmeros clientes as usavam livremente durante os programas. A maioria fumava maconha e cheirava cocaína. Um ou outro consumia crack. E ao final, todos ingeriam estimulantes sexuais para encerrar a noite. [...] Sofri três overdoses até hoje, duas delas antes de virar “mulher da vida”. (pp. 1031 -1060)

É nesse ponto da narrativa que Andressa passa de uma profissional do ramo em Porto Alegre a uma figura de projeção nacional: “Morria a Ímola e nascia a Andressa Urach” (p. 1124). Ela descreve como acontece essa passagem, partindo da conquista de títulos de musa de times de futebol, participação em programas de televisão e alguma exposição garantida como dançarina do cantor Latino. Ela recorreu a tudo para ampliar sua imagem pública. “Eu era um produto sempre disponível” (p. 1171). Posou nua em revistas masculinas, fez shows eróticos como dançarina por todo o país, cavou notícias e intrigas que poderiam repercutir em publicações de fofoca:

Para manter meu preço em alta, era preciso estar em evidência. Viver um vale-tudo pelos holofotes. Obedecia a uma espécie de cartilha para meu nome não deixar de ser notado. Mandamentos práticos para aglutinar os flashes e notícias nos sites, revistas, jornais e programas de fofoca. Expus meu corpo com roupas justas, transparentes e curtíssimas em festas e eventos. Por vezes, deixava aparecer minha calcinha, de propósito, para ser clicada pelas lentes. Com regularidade, pousava para ensaios picantes mostrando todo o corpo, sem reservas. Nas entrevistas, minhas declarações tinham de ser voltadas à baixaria ou a brigas e barracos para fabricar polêmicas. Lavar roupa suja em público sempre deu certo. Inventava romances, lésbicos ou não, e pagava fotógrafos para registrar os instantes de intimidade. Negociava matérias exclusivas sem me identificar. Era necessário me submeter a absurdos. Fazer o que ninguém pensou ou tivesse coragem de fazer. Anular a honra. Anular a dignidade. (p. 1174)

Na célebre entrevista concedida à jornalista Marília Gabriela, ao ser perguntada explicitamente sobre ser ou já ter sido prostituta, Andressa nega veementemente. Dessa

entrevista resultou o meme/bordão “Ah, Gabi... só quem viveu sabe”⁴⁵. E nesse momento só ela mesmo sabia que continuou e até mesmo ampliou sua carreira de profissional do sexo mesmo com toda a exposição pública. Andressa relata diversas experiências com famosos sem nomeá-los:

Fiz muitos programas de luxo ao longo do tempo de convívio no reduto das celebridades. Não vou citar cada um dos nomes dos homens que passaram pela minha vida porque não me sinto no direito de expor a privacidade de ninguém, a não ser os casos que se tornaram públicos pela imprensa. Mas a lista de clientes é extensa: cantores famosos, apresentadores de televisão, modelos, médiuns, bicheiros, donos de escolas de samba, publicitários e empresários da alta sociedade, artistas de novela e jogadores de futebol conhecidos no Brasil e no mundo. Com alguns, me envolvi apenas uma noite, mas com outros mantive relacionamentos que duraram bastante tempo. Sempre por dinheiro ou para conquistar mais fama. (p. 1219)

O único famoso nomeado por Urach é o jogador de futebol Cristiano Ronaldo com quem teve um encontro sexual noticiado nos principais tabloides do mundo. O atleta mantinha um relacionamento público com uma modelo russa, e, segundo Andressa, para evitar a exposição após o encontro, trancou-a no quarto de hotel enquanto saía do local para que não fossem vistos juntos.

Sem reação, entrei no mesmo quarto, dessa vez vazio, e me trancaram por cerca de três horas. Agoniada, pedia ajuda para o meu empresário me dizendo vítima de cárcere privado. Fumava de nervosismo enquanto avistava fotografos na porta do hotel. Cristiano Ronaldo havia deixado o local, de carro, pelas portas dos fundos. [...] Hoje, uso este livro de memórias para publicamente pedir perdão a Cristiano Ronaldo e a sua então namorada, Irina. Se pudesse voltar no tempo, escreveria uma nova página para tudo o que aconteceu. (pp. 1351 a 1373)

O relato de *Morri para viver* no seu terço final passa para a conversão da modelo, agora “renascida”. Ela rejeita sua prévia liberdade sexual: “Transformei meu corpo em uma mercadoria barata. Entreguei minha intimidade para centenas, quem sabe, milhares de homens em apenas vinte e sete anos de vida, protagonizando as cenas mais humilhantes para uma mulher”, enumerando as pessoas com quem se deitara – “ricos e pobres, maníacos, pervertidos, gays, religiosos, assaltantes, pedófilos, sadomasoquistas.” (p. 1471). A cartilha que o texto segue então é o da redenção em Cristo, por meio da igreja Universal:

⁴⁵ A entrevista pode ser conferida no canal oficial do SBT no Youtube, podendo ser encontrada no endereço eletrônico https://www.youtube.com/watch?v=h3OAx5_j48w. Acesso em 05/06/2022

Eu sempre ouvi falar das histórias de gente excluída recuperada pela ação da fé. Não tinha noção ao certo de como isso acontecia na prática até que, aos poucos, conheci a essência de homens e mulheres resgatados do lado amargo da vida. Compreendi que tudo começa com uma transformação de mentalidade, uma troca de pensamentos e valores que nos torna arrependidos de tanta sujeira do passado e faz brotar em nosso interior o que temos de melhor. [...] A palavra redenção ganhou um significado amplo para mim. Libertação, proteção, salvação, socorro. Indulgência. Tenho certeza absoluta do perdão de Deus e vivo essa crença sincera unicamente pela convicção nas promessas da Bíblia e nunca, jamais, porque sou ou me reconheça merecedora disso. Não foi simples me aceitar depois de tudo o que fiz. (pp. 1455 a 1506)

A protagonista do livro consegue o sucesso absoluto justamente quando aquilo por que procurava ser conhecida deixa de fazer sentido, e, naquele momento, optou por divulgar a palavra de Deus. O que é curioso em *Morri para viver* é que, por meio do seu livro, Andressa Urach reuniu multidões de religiosos e leitores comuns, mas o que chama realmente atenção no volume é a sua vida de “pecado” e o acesso voyeurístico à sua vida antes da conversão.

4.3 Paratexto, recepção e extratexto

Morri para viver foi lançado pela Editora Planeta do Brasil em 1º de agosto de 2015, numa edição com 240 páginas e figurou por várias semanas na lista dos mais vendidos no país. A cada lançamento nas capitais brasileiras, multidões turbinadas por caravanas com ônibus contratados para fiéis da Igreja Universal se reuniam. O lançamento da autobiografia rendeu manchetes como *Andressa Urach reúne multidão em lançamento do livro "Morri para viver"*⁴⁶ *Andressa Urach provoca longas filas e reúne multidão em livraria: "Meu livro vem para ajudar"*⁴⁷ ou *Em Manaus, Andressa Urach reúne multidão em lançamento de livro*, comuns nos jornais entre agosto e setembro de 2015.⁴⁸

O livro vendeu mais de um milhão de cópias e, segundo o portal Metrôpoles, teria rendido um lucro de pelo menos R\$ 5,8 milhões⁴⁹. Andressa, entretanto, afirma não ter ficado rica com suas memórias, pois toda a renda obtida foi repassada em oferta para a igreja.

A capa do livro reproduz uma foto de Urach, já com um novo visual de cabelos curtos e sem maquiagem aparente, com a boca vedada por um rasgo que traz o subtítulo do livro: *Meu*

⁴⁶ <https://www.folhavoria.com.br/entretenimento/noticia/09/2015/andressa-urach-reune-multidao-em-lancamento-do-livro-morri-para-viver>

⁴⁷ <https://entretenimento.r7.com/famosos-e-tv/fotos/andressa-urach-provoca-longas-filas-e-reune-multidao-em-livraria-meu-livro-vem-para-ajudar-06102019>

⁴⁸ <https://www.portaldoholanda.com.br/famosos-tv/em-manaus-andressa-urach-reune-multidao-em-lancamento-de-livro>

⁴⁹ <https://www.metropoles.com/colunas/leo-dias/como-seria-a-vida-de-andressa-urach-se-nao-tivesse-doado-quase-tudo-para-igreja>

submundo de fama, drogas e prostituição. O nome de Douglas Tavolaro não aparece na capa do livro, entretanto há um destaque circular no canto inferior esquerdo que afirma que o livro foi escrito pelo coautor do grande sucesso editorial que biografava Edir Macedo, fundador da Universal do Reino de Deus.

Recepção e extratexto

A usuária *Raffafust* escreveu na seção de resenhas de *Morri para viver* do Skoob em 23/08/2015:

Sou assídua do Ego (confesso!), acabo lendo quase que diariamente aquelas matérias bobas sobre "atriz toma um sorvete na praia" e outras como "modelo afirma que não faz sexo há meses". Por causa dele sei quem é Andressa Urach, volta e meia li notas e matérias sobre a modelo que ficou em segundo lugar no Miss Bumbum. [...] Sendo assim, logo que surgiu a biografia autorizada de Andressa Urach quis ler. Porque me encaixo no grupo de pessoas que gosta de saber de tudo, mesmo que isso não acrescente nada em meu currículo quando for buscar um emprego.

A presença de *Morri para viver* nas plataformas de leitores reflete o êxito comercial que o livro obteve. Na plataforma Skoob há duas páginas para o livro⁵⁰, com soma de 8.538 leitores, 164 resenhas e avaliação média de 3,3 estrelas em julho de 2022. Na plataforma Goodreads, o livro também aparece duplicado em duas páginas, com avaliação média de 2,94 estrelas, 213 avaliações e 21 resenhas⁵¹. O livro também conta com nota de 4,2 estrelas na loja virtual amazon.com.br, em 146 avaliações de clientes e 70 resenhas.

As resenhas quase sempre comentam o tom forte dos fatos relatados no livro, bem como sua conversão religiosa (seja de forma positiva ou negativa). A usuária *Miureula* publicou no Skoob que “o livro realmente fala sobre assuntos muito sérios, trazendo uma vivência real dos assuntos, que muitas vezes, não são falados abertamente. (...) Tirando a parte religiosa acho que é um livro bastante interessante e que me mostrou outro lado da vida” e a usuária *Fran Ferreira* escreveu que “era o tipo de pessoa que julgava a Andressa Urach real, ela era pra mim completamente problemática” e completa que “ler esse relato me fez sim ver a Andressa com outros olhos, acreditar mais que as pessoas conseguem sair sim de ambientes e vida destrutiva principalmente se ela tiver pessoas ao seu redor que a ajudem.”.

⁵⁰ <https://www.skoob.com.br/livro/resenhas/520016/edicao:527187>

⁵¹ https://www.goodreads.com/book/show/26113173-morri-para-viver?from_search=true&from_srp=true&qid=H9BGHHLfmy&rank=1

Alguns usuários ressaltam em suas avaliações o caráter de verdade do livro de Urach, como *ggabrike* que escreve que o tomo, “impactante”, é “uma história de não ficção, a escrita não tem nada demais, porém leitura boa e acessível. O melhor são os fatos narrados eixos em detalhes que não vemos os autores do mercado atingir”, concluindo que “vale a pena ler uma história verídica, ainda mais se retratando um mercado tão midiático como é o brasileiro”. A leitora *jenifferanjos* considera que o livro “foi uma autobiografia muito boa, gostei que a Andressa expôs muitos acontecimentos bem íntimos e pesados que muitos escritores não detalham./ A escrita foi mediana mas não ruim, é uma não ficção nacional que vale a pena ler”. Mas houve também usuários que colocam em xeque a veracidade do texto, como *Eduardo Monteiro*, que escreveu que “A história rocambolesca não parece real. Não pelas narrativas em si, mas pelo exagero que parece ter tomado a moça quando narrou ao seu biógrafo. Acho que metade é exagero e a outra metade é mentira”. Já *Ibagcaetano* pondera que “se tudo que Andressa conta nessas páginas, forem verdade, se não forem uma nova forma de chamar atenção, fico feliz em saber que ela encontrou algum sentido de vida. Algum caminho...”, a usuária afirma que ficou “assustada com alguns relatos, mas ao mesmo tempo, creio que explica essa personagem que ela mesma criou”.

O leitor *Caio Chaves* explicou: “como eu adoro esses sites, adoro celebridades, adoro a Andressa e continuo acompanhando os passos dela pela mesma mídia que ela ataca nesse livro”. Para ele, “ser indiferente a Andressa Urach é impossível. Ame ou a odeie. Nós estamos aqui falando dela, de novo e de novo. Até quando? Até quando ela quiser”. E a presença de Urach na mídia nos anos que se seguiram à publicação do livro demonstram claramente que ela quer.

Em 2019, ainda como fiel da igreja, Andressa publica o seu segundo volume de memórias, *Desejos da Alma*, pela editora Unipro. Este livro foi redigido pela própria Andressa, mas não obteve a mesma repercussão do seu texto anterior.

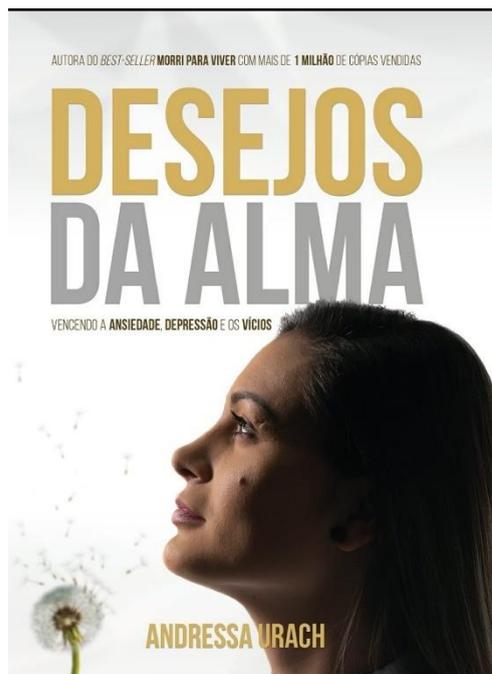


Figura 38: Capa de *Desejos da alma*

Fonte: Unipro Editora

Após anos dedicados à igreja Universal do Reino de Deus, para quem Andressa ofertou todo o dinheiro que ganhara, a modelo rompeu com a religião e com a imagem de mulher recatada. Ela volta, a partir de 2020, a expor seu corpo e a promover o concurso de Miss Bumbum. O público, especialmente nas redes sociais, nutria esperanças de que o abandono da igreja traria de volta a Andressa dos velhos tempos. Mas não foi o que aconteceu, a modelo, apesar de assumir novamente a imagem sensual, manteve um discurso conservador e cristão. Essa postura refreou um novo ganho de popularidade e a repercussão de seus posts e iniciativas entre um público mais permissivo que a elegeu como musa indômita (não sei se conta, mas eu mesmo deixei de seguir).

4.4 As demais obras

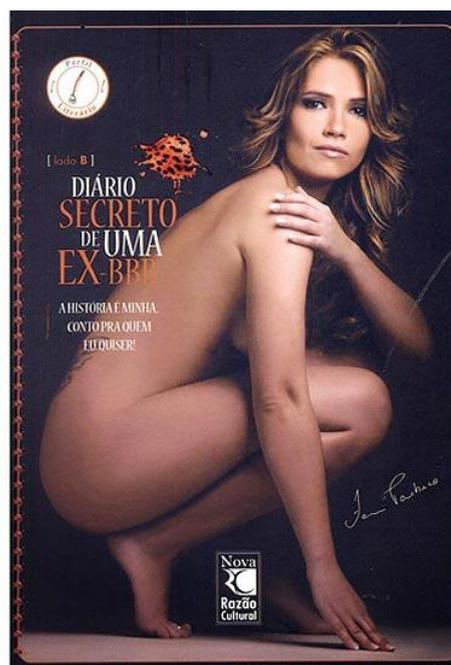
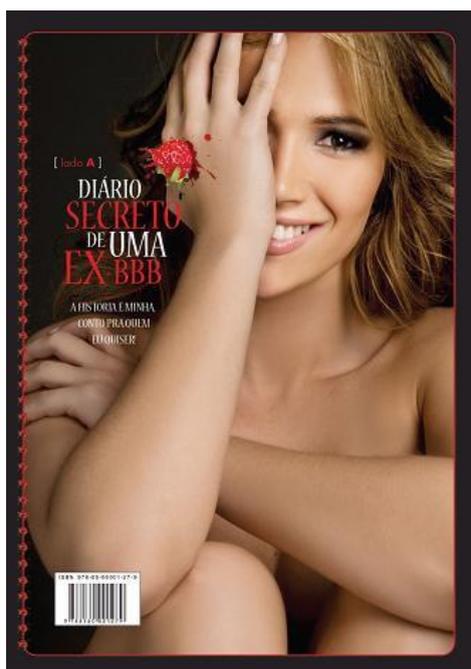
Assim como em *Morri para viver*, os livros que se seguem apresentam vidas que foram marcadas pela sexualização dos corpos de seus personagens principais. Os livros trazem emolduramentos detalhados (uns mais sórdidos que outros) de como os biografados lidam com a sexualidade e como esse aspecto influenciou suas decisões e caminhos. Observemos:

Diário secreto de uma ex-BBB

Em 2009, na esteira do sucesso da sétima edição do programa, a advogada Fani Pacheco publica pela editora Nova Razão Cultural o livro *Diário secreto de uma ex-BBB: a história é minha, conto pra quem eu quiser*. Em sua participação, Fani foi um dos vértices do triângulo amoroso que deu movimento à edição e assim descreve como foi ser convidada a se tornar uma escritora:

Recebi um convite da editora Nova Razão Cultural para escrever um livro sobre a minha vida. Fiquei superfeliz, mas pensei (louras e ex-BBBs também pensam, apesar de algumas pessoas ainda acharem o contrário): como uma ex-BBB, depois de ter exposto até a calcinha num reality show, posar para o Papparazzo e mostrar tudo nas páginas de uma revista masculina, ainda desperta o interesse do público a ponto de ser convidada a escrever um livro sobre a sua, UFA!!!, vida? Gelei. Meu Deus, e agora? Estava tudo tão bom: o oba-oba superficial, os flashes espocando à minha volta, a vida boa de celebridade instantânea (me lembra miojo). (p. 7, lado B)

No programa, a loira de Nova Iguaçu chamou atenção pela forma livre como empunhava a sua sexualidade bem resolvida, algo ainda pouco comum na televisão brasileira, se envolvendo com o modelo Diego Alemão, que foi vencedor da edição. Pacheco conquistou grande notoriedade, estampando a capa de uma das edições da revista Playboy com o seu bordão “U-huh Nova Iguaçu” em letras garrafais.



Figuras 39 e 40: As duas capas de *Diário secreto de uma ex-BBB*

Fonte: Nova Razão Cultural

O livro traz a interessante proposta de contar os dois lados da história de Fani Pacheco, com um lado A, que conta a história da menina trabalhadora que ainda criança teve de cuidar da avó doente e da mãe esquizofrênica:

Eu cuidava da minha avó num quarto e minha mãe se trancava no outro. Nessa época dos meus nove, dez anos, a casa era movimentada. Eram parentes, tios e enfermeiras entrando e saindo para cuidar dela. Mas era eu que na maioria das vezes era responsável por aplicar sua morfina, por controlar seus remédios, trocar suas fraldas, dar banho com paninho. Pois não tinha força para levantá-la, cortar as escárias, fazer curativos e perturbá-la com as minhas brincadeiras. Fazia ela jurar o tempo todo que não ia morrer e me deixar, porque que eu dizia que iria morrer junto". (p. 6, lado A)

E um lado B, que promete falar sobre sexo, mas é muito mais uma sucessão dos diferentes romances que Pacheco viveu ao longo da vida. Diz a autora: “não falo só de sexo, embora fazer amor, buscar o prazer sensual com a pessoa que você ama, é tudo de bom” (p.59, lado B). Curiosamente, é no lado A, que a autora explana sobre sua relação com a sexualidade:

Logo que saí não entendia por que a mídia e as pessoas em geral ficaram tão chocadas com a minha liberdade sexual. Sexo é sexo, sexo é vida, sexo é natural. Por que eu não poderia falar de sexo na TV? Depois fui entender que nunca ninguém tinha falado tão abertamente sobre o assunto. Fui a primeira mulher no Big Brother a falar sobre desejo pra quem quisesse ouvir. Coloquei minhas vontades pra fora, estava com minha libido aflorada. Literalmente gritei que queria dar. E queria mesmo, mas não dei. (p.70, lado A)

Também ao longo dos diferentes capítulos do lado A, a autora nos oferece versos relacionados ao tema dos capítulos em que estão inseridos. Não há indicação de autoria, o que leva à conclusão de que se trata de poesia de sua própria lavra. Um exemplo:

*Por um momento
Regredi em todo pensamento
No instante grande
Subestimei a minha força interna
Me achei fraca, doce e terna
Ao mesmo tempo em que o tempo mande.
A minha força, quão pequena, se foi.
Meu pensamento antigo se descobre energizante.
E a gada fase, fosse, tornou-se frase doce,
E a cada batalha dura, sinônimo de vitória pura,
Pois meu espírito reacendeu e a energia do universo flui em todo o meu ser.
Tudo é pouco para o que sou capaz agora,
Pois o poder está dentro de mim,
Forte como nunca e aceso como sempre.*
(p. 31, lado A)

Diário secreto é um livro que mais promete a exploração da sexualidade em seu título e projeto gráfico do que o faz o texto em si, oferecendo muito mais uma biografia convencional da personagem publica em suas próprias palavras.

Vestida para causar

A autobiografia de Geisy Arruda *Vestida para causar* foi escrita pelo jornalista Fabiano Rampazzo a partir dos depoimentos colhidos com a estudante, e foi publicado ainda em 2010, poucos meses após o evento de bullying e assédio de que foi vítima e que a tornou famosa.

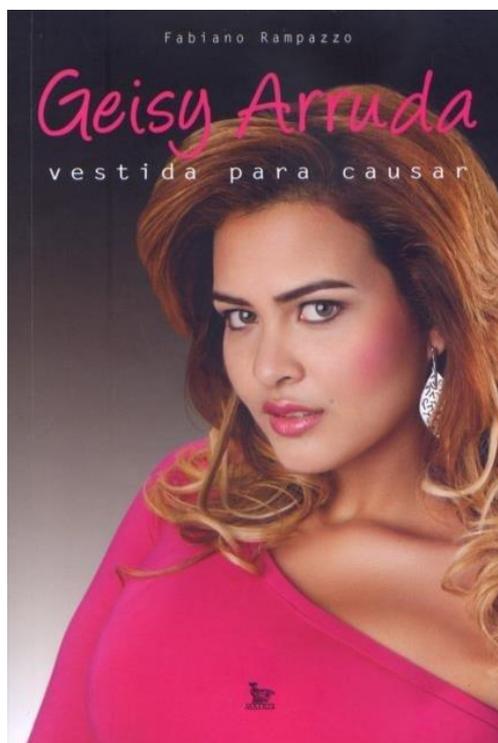


Figura 41: Capa de *Vestida para causar*

Fonte: Editora Record

O livro tem apresentação da psicanalista Luciana Saddi, e desde a abertura deixa claro que sua intenção é alinhar o texto biográfico à luta por autonomia feminina e contra a importunação sexual baseada em gênero:

Essa biografia procura desvelar porções de mistério incrustadas numa vida e revelar alguns dos enigmas de Geisy. Eu, de minha parte, gostaria que Geisy fosse além, que ela pudesse, com sua ousadia e fôlego, superar o raciocínio simplista das massas (nem

deusa nem puta) e se tornar um modelo benigno de desenvolvimento para nossos jovens. Trabalhadora, livre sexualmente, responsável e sensível para as causas em defesa da vida e da liberdade das mulheres. (p. 9)

O incidente da Uniban foi amplamente noticiado em todos os veículos impressos e televisivos do Brasil, com grande repercussão mesmo fora do país. Geisy foi perseguida, importunada e xingada por toda a faculdade que, num comportamento típico de multidões, perseguiu a jovem apenas por que usava um vestido mais curto. “700 alunos da Uniban saíram das salas de aula e se aglomeraram numa turba: xingaram, tocaram, fotografaram e filmaram a moça. Com seus celulares ligados na mão, como tochas levantadas, eles pareciam uma ralé do século XVI querendo tocar fogo numa perigosa bruxa”, disse o psicanalista Contardo Calligaris em sua coluna da *Folha de S. Paulo* de 05/11/2009⁵². Ele pontua: “as turbas têm um ponto em comum: detestam a ideia de que a mulher tenha desejo próprio.”

Geisy Arruda tinha então 20 anos de idade. De estudante do subúrbio se viu catapultada a celebridade nacional por um evento triste e discriminatório, por ser mulher. Mas o que não parecia óbvio naquele momento é que ela transformaria sua provação em trampolim para que pudesse construir uma carreira midiática empunhando as mesmas bandeiras que a fizeram ser perseguida. Comunicativa e simpática, ela logo se torna figurinha tarimbada dos programas dominicais, afinal, como afirma, “eu sempre gostei de chamar a atenção. Desde pequena eu sempre tive isso, de querer ser o centro das atenções, de alguma forma ter o controle, fazer com que as pessoas gostem de mim, se identifiquem comigo” (p. 20).

Geisy recebe então o convite para escrever *Vestida para Causar*. O texto é redigido por Rampazzo, mas reproduz a voz de Geisy. Começando nos seus anos de infância e adolescência, com episódios pitorescos da descoberta do amor:

Quando me viu aparecer lá na outra igreja, o pastor percebeu tudo, porque os fiéis não vão atrás dos pastores, e ele viu que eu não estava atrás da palavra de Deus – eu estava atrás do filho dele.

Agora eu percebo que me desgarrei da palavra de Deus. Primeiro, fiquei muito chateada pelo fato de o filho do pastor não gostar de mim, porque eu queria que ele fosse o homem escolhido por Deus para ficar comigo. Outra coisa que me chateou bastante na época era que eu queria muito ser obreira na igreja. Cheguei a ser promovida a colaboradora, mas para ser obreira você tem que preencher uma ficha, que é mandada para o bispo, e ele autoriza ou não. Eu já tinha até comprado meu sapato azul-marinho, tinha mandado fazer minha saia de obreira, estava muito feliz com isso. Então, soube que não poderia ser obreira porque era muito nova. Fiquei muito triste. Por conta de tudo isso, acabei saindo da igreja. (p. 34)

⁵² Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0511200929.htm>. Acesso em 03/06/2022

Ao final de cada capítulo, o jornalista assume a voz do discurso trazendo breves dados factuais e biográficos que acrescentam informações à narrativa que culmina e dedica boa parte do curto volume ao episódio de bullying e perseguição na universidade. Sobre esse dia, ela diz:

Eu estava com medo, tão assustada, me sentindo um bichinho que não ouvia quase nada do que eles gritavam. Minha única preocupação era de não deixar ninguém enfiar a câmera dentro do meu vestido. Só não conseguiram fazer isso porque minhas amigas ficaram em volta de mim, fazendo um cordão humano, foi assustador. Os caras estavam metendo o celular por baixo do meu vestido, se abaixando, querendo ver, filmar de qualquer jeito. Um bando de gente passando a mão, passaram a mão na bunda das minhas amigas – se não fossem elas ali – fazendo aquele escudo humano em volta de mim, eu não sei o que teria acontecido. Até porque, como era um corredor, o único jeito de ir para a sala era passando no meio deles todos. O professor foi na frente, abrindo caminho, e as meninas vieram por trás, tentando impedir que os caras pegassem, filmassem, passassem a mão. (p. 67-8)

A descrição minuciosa do evento e suas repercussões denotam o tanto que a sociedade brasileira é ainda pouco preparada para mulheres que lidam abertamente com o próprio desejo. Geisy era jovem, curvilínea e bonita. Usou um vestido curto e foi tratada como uma bruxa no medievo. A forma como ela conseguiu reverter essa situação a seu favor nos anos seguintes é um caso atípico e também impressionante. Sobre a fama, Geisy diz:

Eu vivo nisso, nesse meio, entre pessoas me elogiando e pessoas me odiando, fazendo cruz para mim como se eu fosse o diabo em pessoa. Gente me chamando de vadia, vagabunda, tudo que é nome. Quando estou gravando, quando estou em baladas, no shopping, quando estou andando, acontece o tempo inteiro isso. Toda vez que eu deixo as pessoas perceberem que sou eu. E tenho que conviver com isso. Viver desse jeito sem ficar doída. (p. 128)

Pouco mais de uma década após a publicação de *Vestida para Causar*, Geisy Arruda continua sendo uma personalidade frequente nos programas populares, tendo publicado também os livros de contos eróticos *Prazer de vingança* e *Desejo proibido*. Em 2022, além de manter presença midiática ainda constante, Geisy ostenta 4,4 milhões de seguidores em seu Instagram verificado e alimenta canais eróticos nas redes de conteúdo privativo *Only Fans* e *Privacy*⁵³.

Luz, câmera, ação, transformação

Em 2014, o pastor evangélico Giuliano Ferreira publica pela editora Semeando Esperança a sua autobiografia. Com o título de *Luz, câmera, ação e transformação* o livro

⁵³ Os canais podem ser acessados nos endereços <https://onlyfans.com/geisyarruda> e <https://privacy.com.br/Checkout/geisyarruda/>. Acesso em 05/06/2022.

conta a trajetória do autor desde sua infância humilde ao estrelato dos filmes pornográficos nacionais se tornando o primeiro brasileiro indicado ao AVN Awards, premiação concedida pela revista *Adult Movie News*, que é o equivalente ao Oscar para a indústria pornográfica.

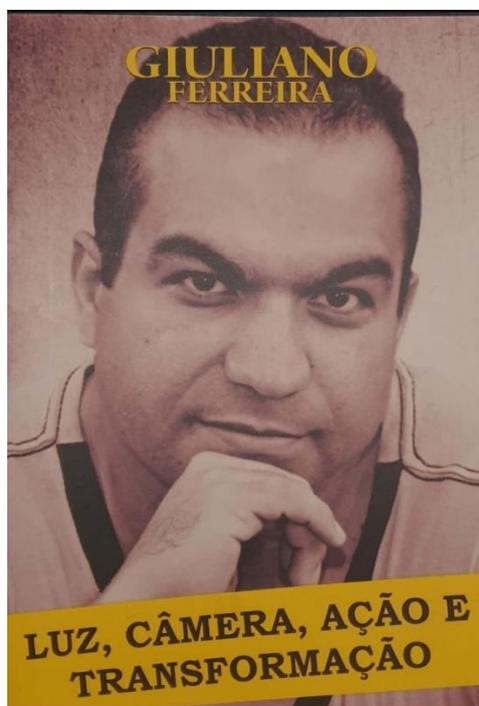


Figura 42: Capa de *Luz, câmera, ação, transformação*

Fonte: Editora Semeando Esperança

Giuliano relata sua infância humilde e a sua proximidade com a religião dos sete aos quatorze anos de idade, da qual se afastou ao se desentender com um pastor. Aos 17 anos, ele engravida a namorada e se vê desempregado. É nesse ponto que o jovem é descoberto por um empresário do setor de entretenimento adulto: “Ele elogiou meu corpo e disse que eu poderia ganhar um bom dinheiro com ele. No começo recusei, achando que ele queria fazer um programa, mas depois ele explicou que era para trabalhar em uma boate de striptease” e prossegue: “Eu fiquei com medo, mas o que eu ganhava em um fim de semana valia o mês inteiro de trabalho. Resolvi aceitar”⁵⁴. Em menos de um ano, passou a ser um dos strippers mais assediados em São Paulo. Foi para o Rio de Janeiro, participou de um concurso nacional e conheceu o mundo do pornô, primeiro com filmes gays depois no mercado heterossexual. “Gravaria um filme pornô, para mim já havia deixado de ser novidade, mas agora eu estava

⁵⁴ Depoimento a matéria do portal Uol. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2014/09/05/ex-ator-porno-vira-pastor-evangelico-e-lanca-livro.htm> Acesso em 05/06/2022

entrando em um mercado novo e muito maior, o de filmes heterossexuais. Eu aceitei” (p. 83), conta. Ferreira utilizava o nome artístico de Juliano Ferraz para filmes heterossexuais, e Júlio Vidal para produções voltadas para o público gay.

Com o sucesso no mundo pornô, Giuliano chegou a morar e trabalhar na Europa em cidades como Madri, Praga, Budapeste e São Petersburgo. Em 2004, o ator filmou *A Primeira Vez de Rita Cadillac*, grande sucesso comercial estrelado pela ex-chacrete. Mas, da mesma forma que acontecera com Andressa Urach, os problemas de saúde transformaram a sua trajetória. Giuliano procurou ajuda profissional após sentir uma dor de dente: “Tive um canal e fui ao dentista. O dente quebrou enquanto estava na cadeira e tive de arrancá-lo. A partir daí, houve uma infecção que se espalhou pelo corpo, (...) foi generalizada e tomou completamente os rins e pulmões. Cheguei a ser desenganado pelos médicos”⁵⁵. Giuliano ficou cinco dias em coma, durante o qual ele afirma ter ouvido um chamado de Deus rogando que ele mudasse a vida que levava e passasse a usar de seu exemplo para salvar almas. “Ouvi Deus falando comigo e chorei. Depois, acordei puro. Os médicos não tinham a menor ideia do que havia acontecido, porque não era para eu ter acordado. Mas eu acordei e, daquele dia em diante, deixei tudo de lado para servir ao Senhor”.

O ator relata as dificuldades que enfrentou ao abandonar a carreira de sucesso, sendo obrigado a gastar tudo o que amealhou para pagar as multas por descumprimento de contratos futuros. Mas considerou que não havia alternativa: “tinha uma nova oportunidade de vida, juventude e um filho maravilhoso para criar e uma família para manter. Nesse momento, aconteceu o que até hoje muitos não entendem; decidi parar” (p. 97).

O livro termina antes de detalhar história de conversão que vai da pornografia ao posto de pastor evangélico, prometendo contá-la em um possível novo volume: “hoje me tornei um evangelista. Sou fiel a Deus e centrado em sua vontade. Mas não vou usar este livro para tentar te convencer de algo, pois quem convence o ser humano dos seus pecados e juízos é o próprio Deus na consciência de qualquer um” (p. 103). Mas fica a mensagem moralizante de que uma mudança de vida é possível: “minha história mostra que é possível recomeçar, mesmo quando todas as condições são adversas. É uma mensagem que vale para todos, desde drogados a criminosos. Eu sou um cara que estive na pornografia, já usei drogas e conseguiu vencer”.

⁵⁵ Depoimento a matéria do portal Uol. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2014/09/05/ex-ator-porno-vira-pastor-evangelico-e-lanca-livro.htm> Acesso em 05/06/2022

Vocês sabem quem sou eu?

Inês Brasil é uma cantora e dançarina carioca que se tornou conhecida nacionalmente quando seu vídeo de inscrição para o BBB 13 viraliza ao final de 2012. No vídeo, o público foi apresentado à exuberância, presença cênica e cadência inusitada de Inês, que garantiu sua exibição em diversos programas televisivos naquele verão. A personagem permaneceu na mídia brasileira desde então, estourando esporadicamente nas redes sociais com suas canções ou manifestações inesperadas que mesclam sexo e religiosidade a quase todos os temas. No prelo ao final de 2019, *Vocês sabem quem sou eu?* é a autobiografia de Inês Brasil redigida por Luís Gustavo Rocha, a partir dos depoimentos de Inês. Não foi um processo fácil: “não sabia que livro fazia isso não, caralho! Que porra é essa? Eu não sabia. Minha maquiagem demorou tanto. Ah, dói” (p. 112)”.



Figura 43: Capa de *Vocês sabem quem sou eu?*

Fonte: Chiado Books

Rocha optou por uma estratégia ousada: ele faz o exercício no livro de reproduzir a linguagem de Inês no texto escrito, mantendo não apenas os erros formais do discurso como também a dicção e estrutura de pensamento da cantora, a partir dos depoimentos:

A linguagem de Inês Brasil é um sistema próprio de seu universo. O riso derramado sobre sua fala – um dos ingredientes que a projetaram para a fama no mundo virtual – é um som que silencia a realidade do contexto que dá voz a ela. O humor derivado de uma suposta falta de lógica contida em suas ideias, costumeiramente editadas em instantes curtos, valorizados pela extravagância de sua imagem e seus gestos, mas também pela graça produzida pelo repertório de suas palavras, nos descansa de pensar sobre as causas que a colocam diante de nós tal como ela se mostra. [...] As próximas páginas trazem, por escrito, a palavra falada de Inês Brasil. Procurei conservar o estado bruto dos aspectos formais de sua linguagem, com os devidos embaraços de gramática, para desafiar você, que lê, a tentar enxergar o sentido autêntico da existência que há por trás de um vocabulário, se não risível, inusitado. (p. 10)

Tal estratégia, embora traga fidedignidade ao texto colhido, torna a leitura de *Vocês sabem quem sou eu?* uma tarefa bem mais árdua do que seria de se esperar em uma biografia popular. Tornando também mais difícil a compreensão da trajetória da personagem que progride entre idas e vindas de estrutura e raciocínio, atropelando etapas e revelando muito nas entrelinhas.

A estrutura do livro é tradicional, na medida em que a linguagem de Inês permite. O texto começa na infância difícil da menina (“Mas... minha mãe e meu pai eles brigavam muito, sabe? Brigavam muito na frente de mim e do meus quatro irmãos e das minhas quatro irmãs, cinco comigo”, p. 15), que ela descreve como boa ao mesmo tempo que relata as dificuldades trazidas pela pobreza e violência, tentando escamotear os abusos que pode ter sofrido dentro de casa:

Minha mãe não é nenhuma santa, como ninguém é santo, mas sempre minha mãe cuidou da gente. Quando eu falo que minha mãe não é uma santa, assim, porque ela sabia de muitos erros dele, que eu não quero falar também no livro, querendo ou não, apesar dos apesar eu amo esse homem, é meu pai. Filho de Deus, em primeiramente, e é meu pai. Então, por mais que é um livro, né? Eu não vou falar isso e isso e isso. Não é que ele é nenhum criminoso, mas, se não fosse o poder de Deus, poderia ter até acabado com ou meu irmãos, ou minhas irmãs ou eu com a minha mãe. (p. 16)

Com pais ainda vivos, Inês revela o pudor de expor na narrativa possíveis eventos de abuso por parte de seu pai, uma descrição que escapa do que não é propriamente dito, como em: “era muita droga, então os pais bate mesmo nos filhos. Os pais drogado, eles às vezes pensa que as filhas possa ser uma mulher da rua, e se não tiver Deus, os pais têm coragem de fazer sexo com nós que somos filhas”, logo emendando que “graças a Deus, pela honra e glória de Deus, eu e minhas irmãs hoje em dia vê meu pai outro, menos pior do que antes” (p. 27-8). Sobre o pai, ela faz um paralelo com a história de Andressa Urach em diversas passagens do livro, pois hoje ele é convertido e frequenta a igreja: “tipo Andrez´Urach, né? Ou ela ia por

bem ou por mal pra Deus. Quando ela viu aquela ferida na perna dela ela foi pra igreja, e graças a Deus ela tá” (p. 23). Para Rocha, que intervém ao final de cada capítulo, a reticência de Inês quanto às revelações vem de “uma insegurança quanto ao destino público de passagens delicadas de uma vida embrutecida por acontecimentos cuja pronúncia estranha os próprios ouvidos”. Para ele, nesses momentos, “Inês às vezes prefere não falar e, no ato de demonstrar o desejo de cobrir de sombra um episódio vivido, algo é revelado” (p. 30).

Um dos traços distintivos da prosódia de Inês Brasil é a forma como ela mescla de forma quase inseparável uma forte religiosidade, vivências violentas e uma sexualização de quase todo o discurso, como em “é igual agora, agora eu sou uma mulher, agora eu quero um homem, entendeu? O que eu fiz com a minha prima em abrir a perna com cinco ano e ela mamar, foi uma coisa que tá nas mãos de Deus” (p. 46). Ao mesmo tempo, a fala da cantora traz também à tona graça e humor que existem também em sua vida, apresentando sempre uma autoestima invejável: “– Nossa, ainda além de ser o fenômeno na cama, linda e bela, ainda é cantora./ Aí eu: – Sim” (p. 172).

Inês chega a quebrar o discurso para brincar com o próprio redator do texto, que é homossexual: “O que educa é a vara. A vara dói. Ah, varão! A vara dói. Vara é boa mas dói, não dói? Tuentende de vara, Luís, tu entende de vara. Ainda mais os varão. Eu também entendo muito” (p. 40). Esse coautor questiona a sua propriedade de redigir esse texto se perguntando “se não é irônico que o homem branco que sou reivindique a devolução da humanidade de Inês Brasil. Sim? Não? Talvez porque, identificada com pessoas LGBT da maneira que é, me faça constatar (...) que, em parte, a minha humanidade também foi comida” (p. 55). Essa reflexão é uma forma de se defender, mas procede ao considerarmos quão complexa é a personagem de ex-prostituta escrachada, hipersexualizada, sofredora e religiosa, que poderia redundar em uma caricatura: “quem explica Inês Brasil como uma caricatura, explica o livro pela capa” (p. 63)”.

Um dos traços mais marcantes do texto é a descrição despudorada das experiências sexuais, arrepiando olhos mais castos.

Com quinze ano eu só queria saber de transar com os coroaes... Apesar que, que delícia, sabe? Aquele coroaõ lindo, nessa dependência que eu mim dava bem também, linda e bela e maravilhosa, com a minha simpatia e toda gostosa linda e bela, muitos coroa lindos. Mas os garotinho vinha, com quinze ano, com catorze. Eu só queria coroaõ lindo, cheio do dinheiro, pra poder ajudar minha mãe. (p. 25)

Ou em:

O meus home tem que cuspir muito na minha vagina. O meu cu, se eu puder, em nome de Deus, no bordel, os baby boy, meu ex-marido do Brasil. Eu, se eu puder eu dou o cu

igual gay também dá, só que cada um dá do teu jeito. Se eu puder, eu vou dentro numa clínica pra poder pelo menos abrir um pouco o meu cu. Muito fechado, mas pra mim todo mundo é assim, Pra mim é, gente. Não tem como! Ali é o lugar onde a gente defeca, então é normal da pessoa ser fechado. (p. 208)

Ao mesmo tempo, ela revela a consciência do preconceito que sofre, até mesmo entre a família que ela sustentou por anos com o dinheiro que mandava para a Europa:

Então eu sinto às vezes minhas irmãs, por mais que me amam, mas tem maridos, então sabe como é que é homens, né? Então às vezes eu sinto que... sabe? Até minha mãe mesmo, preferem um pouco não ter muito contato comigo, porque eu sou um símbolo sexual de chamar muito a atenção dos homens. Eu gosto do sexo. Eu amo fuder. Sabe? (p. 116)

O texto, árduo, acaba por construir um retrato de muitas camadas da personagem, que para muitos é apenas um meme ambulante. Rocha reflete sobre seu empreendimento de transcender “a expectativa cômica em torno dela”, abrindo assim “espaço para conhecer, em maior grau de profundidade, de onde vem Inês Brasil é uma experiência rica e quem sabe até capaz de transformar o modo como nossos olhos têm sido usados pela indústria do entretenimento” (p. 10).

4.5 Transgeneridade, violência e representação

O segundo grupo de livros desse eixo temático versa sobre as biografias de celebridades transgêneras no Brasil. Para estas pessoas, por tanto tempo escamoteadas na sociedade, os livros trazem a narrativa biográfica como afirmação pública de existência e libelo contra o preconceito.

No caso dos indivíduos retratados nos livros que abordo, a sua celebração ocorre paralelamente, e em grande medida consequentemente, à sua condição de indivíduos trans em um país que, ao mesmo tempo que demonstra por eles um fascínio imenso, direciona os mais altos índices de violência contra essa população. É, portanto, impossível falar em relatos sobre transgeneridade no Brasil sem discutirmos homofobia e pedagogias de sexualidade.

Para o pesquisador ítalo-argentino Daniel Borillo, homofobia se enquadra no preconceito de gênero promovido pela dominação masculina, uma vez que as práticas homossexuais fogem ao espectro binário de uma sexualidade comandada pelo homem viril, seja por meio da subversão destas características pelo homem gay (que assumiria “funções” e comportamentos femininos) seja pelas lésbicas (que exercem sua sexualidade fora do escopo

do comando e supervisão masculina): “nas sociedades profundamente marcadas pela dominação masculina, a homofobia organiza uma espécie de ‘vigilância do gênero’, pois a virilidade deve se estruturar não somente em função da negação do feminino, mas também da rejeição à homossexualidade” (2009, p. 22).

Os objetos contra os quais a homofobia se volta são então não apenas aqueles indivíduos que se engajam em atos sexuais com pessoas do mesmo sexo, mas todos aqueles que adotam “comportamentos desviantes dos papéis sociosexuais pré-estabelecidos” (Idem, p. 21). Portanto, tornam-se também condenáveis aqueles que fogem às noções previamente construídas do que deve ser a masculinidade e a feminilidade como categorias estanques: quaisquer comportamentos afetivos entre dois homens, mesmo de uma mesma família; indivíduos transexuais, cuja vivência de gênero se afasta do sexo biológico estabelecido ao nascer; mulheres que assumem comportamentos de contestação e posições de chefia etc.

Na sociedade contemporânea, a existência de um corpo trans desafia aquilo que Teresa de Lauretis (2019) chama de tecnologias de gênero, o conjunto dos dispositivos que cada sociedade dispõe (jurídicos, educacionais, linguísticos, etc.) e que conformam a concepção de gênero para aquele grupo. É evidente que a transfobia, que expressa ódio e aversão a pessoas transgêneras, possui modos de articulação específicos que, se coincidem com os da homofobia pela questão da dissidência e de sua origem no machismo e sua interrelação com a misoginia, apresentam também traços próprios, principalmente em relação aos modos de violência, inclusive institucional, que cada grupo sofre.

Na promoção dos direitos de indivíduos LGBTQIA+ e combate contra o preconceito, as biografias de transgêneros possuem um papel importante no entendimento destes como indivíduos únicos em suas trajetórias pessoais, contribuindo para uma luta contra a patologização e a percepção de suas experiências como uma possibilidade válida de humanidade. O ativismo transexual, dentro dos movimentos *queer* e feministas, possui características específicas, jargão qualificado e uma luta por garantia de integração dos transexuais e travestis nos meios educacionais e mercado de trabalho, além da luta contra os índices que colocam o Brasil no primeiro lugar da violência dirigida contra este grupo.

Em termos simplificados, uma pessoa trans é aquela que se identifica com um gênero diferente do sexo que lhe foi atribuído no nascimento. Sua identidade de gênero é distinta daquela imposta por seu sexo biológico:

algumas pessoas percebem que a vida não faz sentido no gênero com que foram obrigadas a viver. A pessoa nasceu com pênis, mas tem aversão à ideia de ser homem e só se sente ela mesmo quando se vê mulher, quando pode existir como mulher. Isso

também ocorre com a pessoa que nasceu com vagina, mas se entende como homem e dessa forma gostaria de poder viver. (Brant, et al, 2017 p. 70)

Os discursos sobre a transexualidade no século XX foram pautados pelo enfoque jurídico ou clínico sobre a realidade de sujeitos com a trajetória singular de terem nascido com determinado sexo biológico, a quem, pela identificação genital aparente, foi atribuído um gênero que não viria a coincidir com sua percepção de si e do mundo. Sua luta para serem sujeitos plenos de direitos ainda está longe de acabar no Brasil e em grande parte do mundo.

Os textos publicados até as últimas décadas do século passado os tratavam como indivíduos portadores da patologia da disforia de gênero pelos critérios estabelecidos até o DSM-V. As abordagens narrativas sobre a identidade transexual tinham quase sempre um cunho patologizante de entendimento dessas realidades, ou ainda das suas possibilidades legais de enquadramento (Lionço, 2006). É apenas quando os cidadãos transgêneros começam a contar suas próprias histórias que o leitor pode ter acesso à dimensão humana desses sujeitos, a partir de seus próprios relatos.

Existe um termo jurídico, constante do Código Civil brasileiro chamado “erro de pessoa”. Ele acontece quando existe uma incompatibilidade irreconciliável com a realidade de como o indivíduo se apresenta e quem ele realmente seria, motivo para desfazimento de contratos e casamentos segundo a legislação. É esse termo que foi escolhido como título da primeira biografia em que se usa o termo transexual no Brasil, quando, em 1984, o psicólogo João W. Nery publica seu relato. Ali, um indivíduo, que até então era objeto de discursos alheios, trata de sua trajetória na primeira pessoa. O texto foi precedido em dois anos por *A queda para o alto* (Vozes, 1982), de Anderson Herzer, cujo nome sequer é identificado na capa e a questão da transexualidade não é discutida e seguido por *Meu corpo, minha prisão - autobiografia de um transexual* (Marco Zero, 1985), de Loris Ádreon. Esses casos permanecem isolados até 1998, quando o texto *Muito prazer, Roberta Close*, narra a trajetória da modelo de sucesso estrondoso.

É apenas na segunda década do século XXI que as narrativas em primeira pessoa de personagens trans se multiplicam e se consolidam no país. Em 2011, o mesmo João Nery revisita sua trajetória. E desde então uma série de narrativas é publicada, incluindo textos que vão desde o retrato de personagens anônimos e marginalizados a indivíduos com bastante presença midiática. Este conjunto de biografias vem em consonância com o aumento da visibilidade de transexuais, dentro de uma luta mais ampla contra a homofobia, e possuem um caráter que se alinha aos discursos dos ativistas LGBTQIA+, sobretudo os ativistas trans, na

classificação das identidades e no caráter educativo que os discursos possuem. Para Leocádia Chaves, com os livros, esses indivíduos “revolucionariamente tomaram - e vêm tomado - a escrita autobiográfica como sujeitas e sujeitos de verdade, sabendo-se agentes numa cena de interpelação” (2021, p. 127).

Entre essas narrativas, estão seis textos que narram as vidas de pessoas cuja vivência não hegemônica de gênero e sexualidade foi acompanhada e escancarada pelas carreiras artísticas que elegeram, permitindo grande escrutínio público e visibilidade dos meios de comunicação. São narrativas que apontam para um duplo regime de escrita autobiográfica: por um lado, a exposição midática de si, no sistema de construção e manutenção do status de celebridade; por outro, de militância, alinhando-se ou não aos movimentos políticos de afirmação de identidade. Os livros analisados são: *Eu, travesti*, de Nana Queiroz e Luísa Marilac; *Muito prazer*, Roberta Close, escrito pela jornalista Lúcia Rito; *Bofes & babados*, do dançarino e ator transformista Jorge Laffond; *Nany People: ser mulher não é para qualquer um*, que narra a trajetória da atriz e repórter transexual, pela Planeta; *Thammy, nadando contra a corrente*, que traz a cartografia da transição da ex-dançarina Thammy Miranda para o sexo masculino, e *Rogéria, uma mulher e mais um pouco*, a partir de um relato concedido ao escritor e publicado em 2016.

Escolhi como representativo deste conjunto de livros *Eu, travesti* de Luísa Marilac, redigido por Nana Queiroz. O termo travesti aparece em francês ainda no século XVI, para designar aquele que está vestido “de modo a disfarçar sua condição, seu sexo, sua idade etc.” e chega ao português no século XIX para designar especificamente o “homem vestido de mulher ou vice-versa” (Houaiss, 2001). Sua popularização no Brasil ocorre nas décadas de 1950 e 1960, quando artistas travestis pioneiras se tornam comuns nos palcos franceses e logo em seguida cariocas. Com o passar do tempo, a terminologia passa a designar toda pessoa que, identificada ao nascer como homem, apresenta-se como mulher, especialmente aquelas que se dedicam à prostituição precária nas ruas de todo o país.

Na América Latina, e só aqui, ocorre então uma distinção entre os termos transexual e travesti. Inicialmente, vinha da dissociação do movimento ativista da conotação de prostituição e crime que o termo travesti carregava. Muitas vezes associava-se a transsexualidade com a necessidade de redesignação sexual cirúrgica e a travestilidade com a manutenção da genitália. Os termos permanecem ainda hoje em disputa nos movimentos pelos direitos de pessoas transgêneras. Para a pesquisadora Letícia Nascimento,

É importante demarcar que o termo “trans*”, com asterisco, sinaliza a ideia de abarcar uma série de identidades não cisgêneras. De modo particular, as seguintes identidades estão contempladas no termo “trans”: transexuais, mulheres transgêneras, homens transgêneros, transmasculines e pessoas não binárias. Já o termo “mulheres trans” refere-se a mulheres transexuais e mulheres transgêneras. É importante dizer que apesar do termo “travesti” estar contemplado no termo “trans*”, no intuito de reforçar essa identidade de gênero bastante marginalizada socialmente, opto por geralmente fazer referência à travesti fora do termo guarda-chuva, assumindo, portanto, uma postura política de afirmação das identidades travestis. (2021, pp. 13-14)

Há, portanto, um caráter de afirmação na utilização do termo travesti, mas “é uma tarefa complicada definir ou delimitar os contornos do que é transexualidade ou travestilidade” (Brant et al, p.70), permanecendo em uso ambos os termos para designar a transexualidade feminina, com distintas acepções a depender de quem os emprega.

4.6 Eu, travesti

Eu travesti: memórias de Luísa Marilac é um dos últimos textos alocados a essa tese e foi publicado em 2019. Ele emoldura a vida de uma mulher mineira, transexual prostituída ainda na adolescência para sobreviver e traz suas experiências com violência, brutalidade, tráfico sexual, drogas e prazer. Escrito pela jornalista Nana Queiroz, responsável pela revista *Azmina* e bastante engajada no movimento feminista, *Eu travesti* é o resultado de um contato travado com Luísa para que ela escrevesse uma coluna no projeto, que resultou na escrita desse livro.

Luísa, disléxica e com pouca educação formal, tinha dificuldade de redigir a coluna, que era gravada e transcrita por Nana, o que as aproxima. Ao corporificar sua narrativa em um livro escrito, ela pede que o texto seja redigido a partir dos depoimentos e entrevistas que concedeu, mas que a coautora o faça com a sua própria voz de jornalista e poeta. Diz Queiroz ao final do tomo:

É importante dizer que Marilac não tinha receio de contar sua história com todos os detalhes necessários. E ela queria uma voz escrita e queria que fosse a minha. Encarregou-me de ser ela e, ao mesmo tempo, pediu que não deixasse de ser eu. Queria “meu jeito de fazer ela chorar” nas páginas do livro. Queria as reflexões que eu fazia, os dados que podia trazer, queria a escritora e a jornalista ali juntas com ela. Queria que aquele fosse mais do que um livro de memórias, queria que fosse uma denúncia que ajudasse a mudar a história da nova geração de travestis. E queria que fosse bom de ler, não muito difícil, pra chegar em mais gente. (posição 2254)



Figura 44: Capa de *Eu, travesti*

Fonte: Editora Record

Em entrevista ao podcast *Todas as letras* do jornal *Folha de S. Paulo*, a jornalista afirma “Eu não sou a voz dela. Eu sou só a caneta que escreveu, mas a voz era dela. A voz é dela, a Marilac já tinha voz antes de eu chegar, foi o mundo que calou a voz dela. [...] e ela preencheu a minha alma por me deixar escrever esse livro.” Ao que Luísa acrescenta: “foi uma parceria”, refletindo alguns minutos depois: “passei a vida toda na escuridão”. O livro é escrito numa voz narrativa que amalgama as vivências das duas autoras, com dados e contundência e ao mesmo tempo nenhum pudor em tratar de aspectos difíceis e complicados na vida de Luísa Marilac.

A trajetória de Luísa foi muito difícil desde sua saída. Logo na abertura do texto a narradora conta:

Alguns dos que me leem nasceram do amor. Outros, do acidente. Outros ainda, do tesão. Eu tenho o desgosto de saber que sou filha de um rato. Um serzinho sujo, provavelmente morador de um beco encardido de Minas Gerais, que resolveu fazer barulho demais enquanto meus pais alcançavam o ápice sexual. Minha mãe, Maria, transpirando de prazer ilícito, revirou-se de susto, e o espasmo adiantou o controlado orgasmo do meu pai. E o gozo dele foi morar dentro dela em vez de sujar o chão da perua abandonada que lhes servia de motel. Sou gerada eu, filha de um rato. [...] E o rato, provavelmente, teve mais impacto na definição de minha história do que o pai misterioso que nunca fez nada por mim a não ser gozar na hora errada. (posição 75-86)

Crescendo como um menino, ela morava com sua mãe e avô, por quem nutria um imenso carinho e que faleceu ainda em sua infância. Luísa reflete: “Não sei o que meu avô teria pensado ao me ver mulher, mas gosto de imaginar que teria superado os preconceitos e não teria permitido que eu passasse por muitos dos sofrimentos que se interpuseram no meu caminho”, mas ressalva “talvez tenha sido bom ele ter morrido antes de macular essa ilusão – se alguém sabe a força dos preconceitos em destruir amores, esse alguém sou eu” (posição 292).

É somente na adolescência que ela percebe que não era apenas um menino afeminado, e que poderia sim trazer ao mundo a mulher que se sentia por dentro. Ela tinha como amiga uma vizinha de nome Luiza Marilac, dona de casa, mãe de dois filhos. Foi essa vizinha quem a acolheu e incentivou. E foi dela que herdou o seu nome para a vida:

Ela me dava ali não só o amor maternal pelo qual eu sempre ansiara, mas um arquétipo de mulher. Ela era o espelho do que eu desejava ser. E me fiz, também, Luísa Marilac, só que com “s”. Nomeei-me em homenagem à minha segunda mãe. A mãe que me deu à luz não por conta de um rato, mas de uma generosidade profunda que bateu no coração e fincou pé, teimosa, até virar amor. [...] Senti uma mistura de vergonha com autoaceitação. Aquela era a Luísa, quem ia prevalecer. A Luísa era quem estava em terra. Não tinha volta. E Luísa era puta e foi pra noite trabalhar. (posição 120)

A narradora do livro, que se define como “filha de um rato”, tem consciência de que o leitor brasileiro provavelmente tem experiências de vida muito distintas das que conta, mas nem por isso se refreia em escancarar sua vida e apontar a hipocrisia de um país que trata as travestis como seres de última classe: “então, neste momento, o leitor conservador me julga. Não pense que não o compreendo. Fui criada na mesma sociedade” (posição 127). De forma irônica, Luísa se defende afirmando que tentou passar até mesmo pela terapia de conversão sexual, hoje proibida:

Mas, para ganhar a simpatia dos mais pudicos, vou revelar que tentei, sim. E provei até dos poderes da “cura gay”. Era ainda adolescente – uns 14 anos ou menos? – e a pele me ardia quase constantemente de tanto apanhar da minha mãe toda vez que a professora me pegava dando o edi no banheiro da escola. Só queria saber de rola e de dançar lambada nos vestidos da dona Maria. Mas todo o prazer que essas coisas me davam era lavado, logo em seguida, por um nojo e uma culpa terríveis. (posição 141)

A “cura”, entretanto, malogrou: “até o dia que fui usar o banheiro da igreja e o pastor estava me esperando, pau duro pendurado para fora da braguilha. Chupei ele e nunca mais voltei. A normalidade, afinal, nunca havia existido. Graças a Deus, amém (Idem)”. O bom humor e a leveza com que trata de assuntos tão difíceis dão o tom do livro de Luísa Marilac, que imprime desde o título o ponto a que ela quer chegar, de dar a conhecer a vida de uma

mulher, travesti, para o público leitor de uma das editoras mais tradicionais do país. Enriquecendo sobremaneira o esboço de discussão que fiz acima sobre a transgeneridade e a nomenclatura travesti, a narradora afirma:

Quer um nome pro que sou? Chame de travesti. Travesti. Isso mesmo. A palavra na qual se cuspiu. A palavra que não cabia no dicionário, nos seus livros de biologia ou na mesa de jantar da família tradicional brasileira cabe perfeitamente na marginalidade da minha vida. Quero todos os significados que ela traz. Travesti é mulher ou é homem?, você me questiona. E eu te respondo: por quê? Por que você precisa dessa pergunta? Travesti como gênero autônomo. Travesti porque causa confusão. Travesti porque não é simples pra mim também. [...] Tarde na vida descobri que o termo “travesti” tem uma história muito antiga e um significado próprio. A palavra nasceu na França, lá no século 16, e chegou importada ao Brasil quase trezentos anos mais tarde. O termo era usado para descrever, inicialmente, os marinheiros do Rio de Janeiro que se vestiam de mulher para receber outros marinheiros e dançar em bailes privados. Uma festa de amores e cores no porto. (posição 157)

Nesse ponto, nota-se clara a interferência da pesquisa jornalística empreendida, mas ela é transmitida de forma consonante com a voz narrativa do texto. Ainda que o discurso talvez não fosse proferido dessa forma pela pessoa real, as palavras se tornam críveis na boca do eu-lírico amalgamado do texto, que diz:

A palavra “transgênero” surgiu só nos anos 1970 e se popularizou no Brasil principalmente nas páginas da Playboy dos anos 1980 e 1990, quando Roberta Close surgiu, maravilhosa e sexy, bagunçando os desejos nas cabeças e nas calças inchadas de homens heterossexuais. Naquele momento entendia-se assim: transgêneros eram todas as pessoas que não se identificavam com o gênero que lhes foi atribuído ao nascer – ou seja, mulheres que nasceram em corpos masculinos, homens que nasceram em corpos femininos. A medicina, porém, que sempre esteve sujeita ao preconceito da sociedade em que está inserida, entendeu que transexualidade só podia ser doença. Catalogou todos nós em seus livrinhos de patologias e disse mais ou menos assim: trans é a pessoa que odeia seu corpo e, principalmente, seu órgão genital. Logo, as pessoas entenderam que só eram “mulheres trans” aquelas que fizessem uma cirurgia de transgenitalização. Hoje, muitos intelectuais avaliam que essa definição foi baseada em bobagens e preconceitos. Não é o genital que diferencia uma mulher trans e uma travesti. Há mulheres trans que não desejam fazer cirurgia alguma e travestis que a fizeram. A palavra travesti é usada, principalmente, por razões políticas e pode descrever uma série de indivíduos diferentes. No meu caso, me identifico como travesti porque me enxergo na fronteira entre o que é ser homem e o que é ser mulher e estou muito bem assim. Para outras pessoas, definir-se como travesti significa respeitar a história de pessoas que viveram sua sexualidade na marginalidade e com muita luta. É um termo elástico assim. (posição 164)

As experiências agres narradas no livro podem perturbar o leitor médio, que assim como eu, nunca lidou com violência sexual, fome ou exploração. Os abusos sofridos por Luísa começaram ainda na infância, quando foi violentada por um dos namorados de sua mãe: “ele me propôs um jogo [...]. Aceitei, curiosa. De repente, porém, o homem parrudinho explodiu em

milhares de tentáculos que se lançaram sobre mim, serpenteando sobre minhas roupas, comprimindo meus ossos. [...] O mundo ia escapulir-se de mim” (posição 223). E ela explica que:

Se for dar o nome de estupro a tudo que as meninas bem-cuidadas de classe média chamam de violência sexual, já fui estuprada mais vezes do que posso contar. Por homens adultos que me buscavam na porta da escola primária e me comiam escondidos de suas esposas. Por estudantes que empurravam os pintos na minha boca no banheiro sem fazer caso ou pergunta e nem esperavam o gozo esfriar antes de me ameaçarem de morte caso eu contasse a alguém. Por muitos desses. Sobrevivi porque em todos os casos fui capaz de encontrar algum tipo de prazer e me refugiar nele. “Prazer” eu chamei pra mim todas aquelas violências. Meu Deus! (posição 197)

Luísa reputa aos abusos sofridos a forma como aprendeu a lidar com a sexualidade. Aquilo que fora ferramenta para fazê-la sofrer, ela passa a empunhar como arma: “O raciocínio deve ter sido mais ou menos assim: se me haviam forçado o sexo, eu ia sublimar a dor escolhendo-o.” Ela decidiu então que “curaria o medo de viajar em outros corpos como havia curado o medo de pegar ônibus: repetindo a experiência de novo e de novo, até me habituar a ela a ponto de arrancar-lhe a aura de horror” (posição 309). E, para sobreviver como mulher trans com baixa instrução, Marilac recorre ao que recorre ainda hoje a maior parte das mulheres transexuais no Brasil, a prostituição. Sobre a primeira experiência como travesti prostituta, ela diz:

Da cara dele não lembro, mas consigo visualizar o corpo pequeno e branco que se contorceu comigo na cabine apertada da picafe pra ver se conseguia colocar uma bicha de 17 anos e 1,80 metro de quatro em cima dum volante. Tive uma vergonha enorme de tirar a roupa – eu era um menino por baixo da maquiagem. Estava tão nervosa que não consegui sentir prazer. Tinha medo de apanhar, de ser roubada. Foi um sexo meio quietinho, meio complicado e um tanto promissor. Em pouco tempo, já saí com 30 reais seguros. Ia comer no dia seguinte. (posição 524)

A vida na prostituição precarizada trouxe consigo os riscos mais comumente associados a ela: infecções sexualmente transmissíveis, abuso de drogas e, o principal deles, a violência a que se expunha: “ser puta no Picanço, naquela época, era todo dia questão de vida ou morte. Eu fui uma das precursoras, uma das que abriram espaço naqueles pontos. E tinha a vida na ponta da navalha. Imagine as que vieram antes de mim? (posição 589)”. Violência não apenas anunciada, mas da qual ela foi vítima, ficando entre a vida e a morte:

Uma quentura me invade as costas. Vejo os amigos levantarem, sobressaltados, e correrem em direção à porta do bar. Mais dois incêndios nas espaldas. Confusa, caio de

costas no chão pra ver, pela primeira vez, um desconhecido que segurava uma faca coberta de sangue. Meu Deus, aquele sangue era meu!
 Começo a lutar pela vida em chutes desordenados. Tomo outra facada na lateral do tronco, mais duas nas pernas. Um dos quatro parceiros do meu agressor, puro ódio gratuito do meu ser, quebra uma garrafa de cerveja na minha cabeça.
 Dizem que me possuiu uma Pombagira, quebrei o bar inteiro, derrubei cinco homens no braço e saí correndo até cair desmaiada numa encruzilhada onde me esperava uma enviada divina, outra anônima, mas essa munida de amor aos desconhecidos e um telefone pra chamar uma ambulância. Tenho flashes de muitas horas no corredor de um hospital público, implorando pra alguém me atender, pra não me deixarem morrer só porque eu era um viado quase travesti. (posição 681- 689)

Foi por conta da hospitalização que a mãe de Luísa descobre que sua filha, que até então acreditava ser seu filho, vivia a realidade de uma mulher transexual. Ao mesmo tempo, a exposição consolida esta identidade travesti. Uma identidade que aos poucos é moldada no corpo daquelas que não se reconhecem ao espelho e precisam se submeter à transformação física que adequa a sua imagem interna à matéria que a corporifica:

O corpo é a peça de arte da travesti. É nosso pedaço de pedra-sabão, nossa tela em branco. É nele que expressamos nossa visão de beleza, de transgressão às normas, nossa leitura do feminino. É um processo de digestão: a gente pega a mulher que nos é dada pela sociedade, a interioriza, elabora, dá cara própria – enfim, digere – e a exterioriza de novo, modelando-a no próprio corpo. [...] A minha escultura de eu começou a ser feita por volta dos 17 anos, com poucos recursos e muita urgência. Eu me tornei travesti a pulso. Não fiz isso de ir ao endocrinologista, buscar acompanhamento médico. Não tinha informação ou recursos para tal. Tomei hormônios sozinha, sob a consulta das travestis mais velhas. Receituário de três ou quatro injeções diárias por conta própria, por três meses seguidos. Resposta: os seios incharam e o pau murchou. Imediato. Justo o pênis que já era atrofiado e começava a ser uma dificuldade na profissão, já que mais e mais clientes passaram a querer ser penetrados. (posição 758-764)

O texto expõe as dificuldades por que passam as travestis brasileiras, com acesso precário ao sistema de saúde e recorrendo a meios ilegais de hormonização e, frequentemente, às chamadas bombadeiras, que esculpem os corpos com silicone industrial tóxico. Sobre a cirurgia de transgenitalização, a que não se submeteu, Luísa diz:

Hospitais públicos já oferecem cirurgias de transgenitalização gratuitamente, além de terapia com hormônios. Mas para ter acesso a esses procedimentos, é necessário fazer terapia por dois anos. Construir certeza das suas vontades. E aguardar sua vez em uma lista que pode ultrapassar uma década de espera. A maioria das travestis não sente que tem esse tempo todo. Elas dependem do corpo para conquistar clientes e a espera pode significar redução nos ganhos e dificuldades na sobrevivência. E nossas vidas já são curtas, afinal. Vivemos no tempo das urgências. (posição 818)

Luísa cai na armadilha em que caem tantas profissionais do sexo no Brasil ao aceitar uma proposta para trabalhar na Europa: “eu, 20 anos de pedras no caminho, me sentia

abençoada pela oportunidade de começar vida nova numa terra em que o dinheiro valia mais, o preconceito valia menos e a polícia defendia os fracos” (posição 901).

Tudo isso sem gastar nada: a cafetina prometeu arcar com os supostos 12 mil dólares envolvidos na compra de minha passagem, providências para meu passaporte e contratação de uma operadora que me cruzaria a fronteira. Além de mil euros que me daria em mãos para custear alimentação, hotel e acomodação até que eu pudesse me sustentar por conta própria, ganhando a vida como já ganhava – mas dando pra homens mais bonitos, elegantes e com uma média de tamanho de pênis generosamente acima da brasileira. Depois eu pagaria a dívida conforme a vida permitisse. Difícil não ia ser, a lira italiana era valorizadíssima. Por tanta suculência, a Europa Ocidental está entre os maiores destinos de tráfico sexual do mundo – é a própria promessa. [...] Este é o grande trunfo dos cafetões: selecionam pessoas que estão tão habituadas ao abuso que confundem qualquer sorriso com carinho e qualquer facilidade com favor. Chegam a agradecer quem se aproveita delas com um sorriso no rosto. A maioria das travestis chega ao tráfico com uma bagagem semelhante: foram expulsas de casa, não conseguiram terminar a escola, não têm acesso a empregos. Veem o tráfico como a grande esperança de uma nova vida. Primeiro, migram dentro do país, do interior para a cidade grande, onde “se montam” e começam a alimentar o sonho de ir para a Europa. (posição 901-974)

A vida na Europa proporciona mais dinheiro e estabilidade na vida das profissionais, mas estas se mantêm atreladas a cafetinas e casas de prostituição que retêm seus passaportes na manutenção de uma dívida quase impossível de ser quitada. Sem por isso deixar de sofrer as violências que a realidade de prostituição, mesmo no Velho Mundo, trazia. Em uma das várias passagens pela Europa, tendo deixado um amor malfadado no Brasil, Luísa se apaixona por um italiano com quem se muda para a Espanha. Só que a nova história de amor fracassa: “ele pegou meu dinheiro e sumiu. Me deu o céu e o roubou de mim – e me permitam o clichê, porque ele me pertence de forma muito verdadeira: o mais cruel dos cafetões. Porque eu deixaria que levasse mais se ficasse mais alguns dias. Só mais alguns dias” (posição 1950).

É este episódio que motiva a gravação do vídeo que a deixou famosa:

De algum lugar me veio uma epifania de esperança. Tinham me dito que a cobertura do prédio possuía piscina e tudo. Estava quente. Desci, comprei uma garrafa de vodca e algumas latas de energético, meti um biquíni e fui mergulhar. Pensei: “Como eu queria que aquele filho da puta me visse agora.” Então, abri uma conta no YouTube e saquei a câmera do celular. Biquíni cavado, óculos escuros, cabelo de lado, drink nas mãos: – Neste verão eu decidi fazer algo de diferente. Decidi ficar na minha casa, na minha piscina, tomando meus bons drinks, curtindo esse verão maravilhoso da Europa, da Espanha, e dividindo com vocês esses momentos meus. Retiro os óculos. – A água está geladíssima! – Dou uma volta no corpo, experimentando-a. – Vamos tentar mergulhar? Submerjo o corpo e saio, desajeitada, do outro lado. Cara encostada na câmera. Tiro o cabelo molhado do rosto, retomo meus óculos escuros e o drink. Andar sensual rumo ao celular e amarro o silêncio com o bordão: – E teve boatos que eu ainda estava na pior. Se isso é estar na pior, PORRAM! O que quer dizer tá bem, né? Subi o vídeo, sequei a garrafa. Fiquei tão embebida de vodca e de mim que desloguei o usuário e esqueci a senha pra sempre. (posição 1971-1982)

O vídeo foi publicado e Luísa esqueceu do assunto. Meses depois, por um desses motivos imponderáveis dos virais de Internet, o número de visualizações começa a crescer enormemente. Luísa sequer se lembrava da senha do canal criado. A repercussão do vídeo resulta em diversos memes, convites para aparecer em programas de televisão (do *Provocações* de Antônio Abujamra ao programa dominical da apresentadora Eliana Michaelichen). A fama não resultou em ganhos financeiros suficientes para que Luísa abandonasse a prostituição, mas lhe trouxe uma nova vitrine que permitiu que se tornasse colunista de um coletivo feminista e mantivesse redes sociais em que trata da realidade das travestis brasileiras, empunhando a bandeira de seu próprio corpo e voz:

Nesses dias, nosso corpo te atrapalha o trânsito, a digestão e te arranca umas lagriminhas, talvez, no noticiário da noite. E nosso suicídio te rouba um quê de humano. Dia a dia. Vocês, que me leem, tomem essas dores emprestadas pra ver se é bom. Emprestadas, não, porque também são suas. Sua culpa. E eu os acuso. Somos muitas. Morremos aos montes. Ninguém achou importante coletar dados sobre como vivemos, mas sabemos nossa expectativa de morte, 35. A idade que eu tinha ao decidir não pular daquela ponte. A idade que eu tinha quando me tornei idosa. Um testemunho antiestatístico. Eu vivi para que você nunca mais pudesse deixar de ouvir meu grito. SIGO GRITANDO. (posição 2209)

O livro não conclui a trajetória de Marilac, o texto conclui a personagem como um ser movente, disposta a usar sua história para transformar, do modo que lhe cabe, seu quinhão de um mundo que ainda não acolhe as pessoas como ela.

4.7 Paratexto, recepção e extratexto

Eu, travesti foi publicado em 20 de maio de 2019 pela Editora Record. À edição de 196 páginas, foi dedicado um apuro não muito comum para as biografias de personagens de apelo popular. O projeto gráfico de Leonardo Iaccarino traz Luísa num luxuoso vestido vermelho sobre fundo vermelho, em ensaio feito pela fotógrafa Julia Rodrigues.

Diferentemente também da maioria dos livros deste corpus, o livro não traz um encarte fotográfico de imagens da youtuber, não havendo a reprodução de nenhuma imagem sua além da imagem de capa.

Recepção

Eu, travesti tem 788 leitores na plataforma *Skoob*⁵⁶ em 13 de julho de 2022, com avaliação média de 4,6, resultando em 111 resenhas. Na mesma data, na plataforma *Goodreads*⁵⁷, o livro tem 234 avaliações e 24 resenhas, e a mesma nota de 4,6 estrelas. Na *amazon.com.br*, o livro tem nota média de 4,9, com 588 avaliações e 169 resenhas.

A avaliação média do livro entre os leitores resulta em um conjunto de avaliações positivas para a narrativa, apontando sempre para a força do texto e a importância da representação e representatividade:

“Esse livro é um verdadeiro tapa na cara necessário” (resenha na amazon do usuário *Igor*).

“Quando a gente pensa que sabe das coisas, ler esse livro é um tapa na nossa cara né?” (*Lucas Gamma* no *Skoob*).

“Olha, eu sinceramente não tenho o que dizer depois de terminar esse livro. Ele é pesado, é visceral, é um soco no estômago, é um tapa na cara. O choque de realidade é muito surreal.” (*CapetaBixaTongo* no *Skoob*).

“Esse livro foi um tapa na minha cara em relação a minha vida privilegiada e sobre a história LGBTQIAP+ em nosso país e no mundo, principalmente das travestis” (*Michael* no *Skoob*).

Uma expressão se repete ao longo de diversas resenhas, o livro é um “tapa na cara” ou um “soco no estômago”, associando o texto à importância simbólica de seu registro. Essa importância é denotada no repetido desconhecimento que os leitores alegavam ter sobre pessoas transgênero, a letra T da sigla LGBTQIA+, como disse a usuária *Gabs*: “Muito bom ler livros que nos tiram da bolha e escancaram o quanto ainda estamos atrasados em respeito, igualdade e segurança psicológica e física para pessoas LGBTQIA+”; o usuário *Ali* escreveu que o livro “humaniza a travestilidade de uma forma agressiva, escrachada, mas ao mesmo tempo poética”. Ou o usuário *Luann*, que afirma que “lendo esse livro percebemos que a letra T da sigla sempre passa por situações bem parecidas na vida, assim como as outras letras separadamente. Luísa, com o seu lugar de fala, nos mostrou o seu mundo, um mundo que até hoje algumas pessoas recorrem a ele para poderem ter o mínimo para viver”.

Diversos leitores apontaram para as qualidades da construção da voz narrativa do livro, como *Psi.Chrystian* que achou “incrível como a Nana Queiroz auxiliou a Luiza a escrever

⁵⁶ <https://www.skoob.com.br/eu-travesti-868569ed874283.html>

⁵⁷ <https://www.goodreads.com/book/show/45459553-eu-travesti>

esse livro”; a usuária *Lara Aimee* considera “Nana Queiroz excelente escritora com uma narrativa fácil e fluída, cresci muito e me desconstruí muito nesse livro” e a usuária *Lari* que faz “um destaque pra Nana que soube emprestar sua escrita pra história de Luísa de um jeito muito natural (imagino que deva ser muito difícil)”.

Essa apreciação largamente positiva de *Eu, travesti* é o reflexo de um posicionamento no campo atípico para um texto escrito sobre uma pessoa marginalizada, cuja celebridade surgiu de um viral na internet que era usado como uma piada. O esforço das autoras em mostrar o ser humano por trás do meme parece, e a avaliação dos leitores é um demonstrativo, que o texto logrou o melhor dos resultados.

Fora do livro

O vídeo que tornou Luísa Marilac conhecida nacionalmente foi publicado num canal de *Youtube* a 27 de Junho de 2010. O vídeo original, que garantiu mais de 4 milhões de visualizações foi excluído da plataforma após a conta a que estava associado ser desativada, mas pode ser encontrado ainda replicado em outros canais⁵⁸. Passados mais de dez anos, a expressão “bons drink” ainda é corrente para o consumo glamourizado de bebidas alcólicas.



Figura 45: Um dos diversos memes criados envolvendo o episódio dos “bons drink”

Fonte: Autor desconhecido, a partir do vídeo de Youtube de Luísa Marilac

⁵⁸ Como, por exemplo, em <https://www.youtube.com/watch?v=jXQWpkF2IOo>. Acesso em 08/06/2022.

A publicação do livro garantiu às autoras a participação em programas de televisão e está atualmente na sua 4ª edição, ainda em catálogo. Ao podcast *Um milkshake chamado Wanda*, Luísa afirmou: “eu pude dar voz a pessoas que morreram injustamente, ou gratuitamente ou até por estar em lugares errados. Então eu pude dar voz para aquelas que hoje não estão aqui, mas estão no meu coração, na minha alma.”

Para o jornal *Estado de São Paulo*, ela acrescenta "Eu nunca imaginei contar minha história em um livro. Eu sabia que tinha passado muitas coisas na minha vida, perguntava para Deus se tinha algum propósito e hoje eu entendo que é lutar contra a transfobia, dar visibilidade para essa minoria que é tão excluída, inclusive no meio LGBTQ+"⁵⁹. Na mesma matéria, afirma-se que Nana Queiroz “poeticamente transformou os relatos de Luísa em um livro emocionante”. À reportagem, Nana diz que: "desde pequenininha, eu queria que a minha habilidade de escrita servisse para dar voz às pessoas que não têm voz. Com o tempo e com meu envolvimento com o feminismo, eu fui percebendo que queria dar voz a mulheres marginalizadas", e prossegue: "Luísa Marilac é um poço de memórias e de conhecimentos que a gente quase não tem. Ela é uma raridade, não só porque passou dos 40 anos quando muitas travestis morrem antes dos 35, mas porque ela soube transformar muita dor em algo positivo, construtivo e bonito".

De todos os livros da tese, *Eu, travesti* é um dos poucos textos em que se percebe claramente um esforço literário do ponto de vista estilístico. A inventiva construção da voz narrativa, que intencionalmente mescla as experiências de biógrafa e biografada, redundando numa identidade narrativa única. Sobre esse ponto, Nana Queiroz afirma no pós-escrito:

Encontro-me, então, encarregada de ser a voz escrita da Marilac, o canal entre o que ela E com tudo isso, no final das contas, eu me vi presente nessa narrativa. (Suspeito que seja impossível a qualquer escritor desfazer-se completamente de si num livro em que coloca tanto coração.) A Marilac que aqui vos fala não é ela, nem sou eu: é uma filha, uma mescla de nós duas.

Um amálgama dos nossos mundos desmembrados, de sua dura vivência e de minhas leituras privilegiadas. Do seu espírito resiliente e da minha alma emocional. Das nossas intelectualidades e sensibilidades complementares. Do seu bom humor e da minha tendência às divagações. Das reflexões que construímos juntas, do nosso ir para além da história. E das nossas dores tão discrepantes que, magicamente, através da amizade que construímos junto com este livro, se uniram em uma bonita vontade de transformar a realidade que é, na verdade, a única maneira real de se quebrar os gigantescos muros do preconceito. Este livro, nascido de tensões, enfim, é nosso milagre pessoal. (p. 2261)

⁵⁹ Disponível em <https://emails.estadao.com.br/noticias/comportamento.eu-travesti-luisa-marilac-promove-desconstrucao-em-livro-biografico-escrito-por-nana-queiroz,70002832806>. Acesso em 06/06/2022

Este amálgama da voz das duas mulheres resultou em amizade e proximidade entre elas. Para Luísa, "Nana é uma mulher sensível, dona de um talento único. Acho que Deus me botou a pessoa certa na mão, uma pessoa de confiança, que eu pude abrir meu coração, que conhece minha história mais do que qualquer um. Não é que nós somos amigas, somos irmãs de alma". Uma admiração que é retribuída pela jornalista:

Eu chamo esse livro de 'nosso milagre pessoal', porque eu e Marilac éramos duas pessoas que tinham tudo para não se conhecerem e não serem amigas, a gente vive em extremos absolutos, eu do privilégio e ela do desprivilégio. A nossa amizade nos fez não só superar essas barreiras para construir um livro, mas para construir uma relação de amizade muito bonita. Minha vida foi definitivamente enriquecida por ela.

Um outro aspecto digno de nota é que ao final do texto, *Eu travesti*, traz um glossário dos termos em pajubá que estão salpicados por toda a narrativa. A linguagem pajubá foi criada pelas travestis brasileiras a partir de termos iorubás oriundos dos terreiros de matriz africana (as únicas denominações religiosas que nunca rejeitaram as pessoas sexualmente desviantes). A manutenção dessa linguagem no texto é uma marca da afirmação política da travestilidade indisfarçada em todo o volume.

4.8 As demais obras

Muito prazer, Roberta Close

Redigido pela jornalista Lucia Rito, *Muito prazer, Roberta Close* é uma biografia que alterna o texto jornalístico em terceira pessoa com a transcrição de trechos de entrevistas em profundidade feitas pela redatora com a modelo e atriz. O livro foi publicado em 1998 pela Editora Rosa dos Tempos, da escritora Rose Marie Muraro, que escreve o texto da quarta capa, dizendo:

Roberta não é uma mulher que emerge de um corpo de homem, mas uma identidade feminina que vai se formando a partir de um corpo ambíguo, nem de homem nem de mulher. Não é um homossexual que se torna mulher, mas uma mulher que vai criando a si mesma. Como tal, ela é um ser raro, que pode nos dizer muito sobre os limites dos dois sexos. Daí o nosso interesse em publicar sua história. (quarta capa)

O livro abre com uma breve apresentação que descreve o processo das entrevistas que renderam mais de 15 horas de gravação e revela sua intenção, de que ele “reflita o modo de vida de um grande número de pessoas que, por nascerem diferentes, ainda são tratadas com

preconceitos vitorianos pela sociedade” (p.14). Para tanto, a autora recorre a pesquisa sobre a transexualidade e o “hermafroditismo” (termo hoje abandonado pela comunidade científica e pelos ativistas, substituído por intersexualidade e compondo a letra I da sigla LGBTQIA+):

Close nasceu com a genitália masculina não plenamente desenvolvida, e, por isso, foi criada como homem. Ao entrar na adolescência ela começa a desenvolver características físicas femininas e para ampliá-las recorre à hormonização. “Uma parte da Imprensa sempre me tratou muito mal. Insistiam em se referir a mim como um travesti. Falavam como se eu fosse uma idiota. Eu dizia uma coisa, publicavam outra. Eram só ataques, ataques e comparações baixas. Não respeitavam os meus sentimentos, me usavam apenas para vender revista.” (p. 152)

Há um cuidado em estabelecer como Roberta entendia a sua identidade de gênero:

Nessa época no Brasil não era comum se falar em transexuais e muito menos em hermafroditas. Antes de me operar, nunca um médico soube definir pra minha família o que eu era de verdade. Eu só conhecia travestis, drag queens, com comportamentos totalmente diferentes do meu. (...) Os travestis (...) mesmo que queiram, não têm atributos femininos pra serem mulheres. No ato sexual o travesti sempre se comporta como homem. O homossexual homem é aquele que tem relações com outro homem. Os dois têm barba, bigode, mas sentem atração pelo próprio sexo. Enquanto eu tenho todos os traços de mulher, sempre fui mulher 24 horas por dia. Com a operação consegui o que faltava: ser genitalmente mulher. (p. 170)

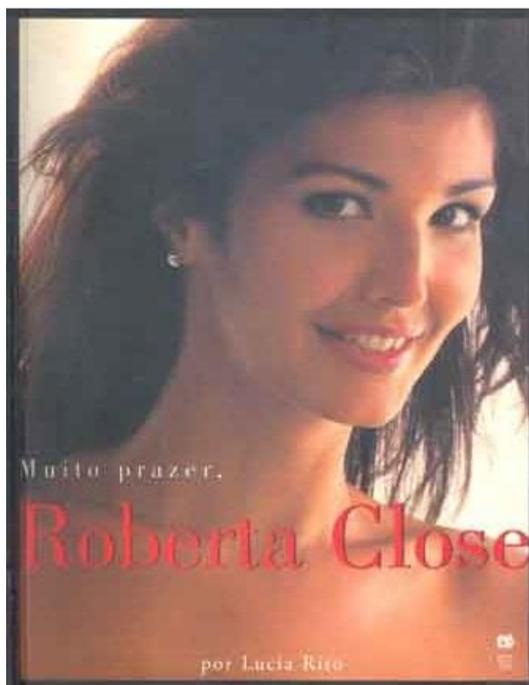


Figura 46: Capa de *Muito prazer, Roberta Close*

Fonte: Editora Rosa dos Tempos

Roberta Close foi um fenômeno no cenário cultural brasileiro da década de 1980, estampando capas de revistas masculinas, tabloides, frequentando programas de TV, com direito até mesmo a protagonizar um clipe no Fantástico da música de Erasmo Carlos “Close”, feita inspirada nela sobre uma mulher que é “uma maravilha de pequena carioca cena/ super vitamina dos reflexos,/ tão complexos de ambos os sexos”. A música teve tanta repercussão que se especulou sobre um possível romance entre a modelo e o cantor. Roberta chega a estampar o tabloide americano Weekly World News, que traz na capa “A mulher mais bonita do mundo é homem”.

Close conta no livro também sobre uma série de encontros amorosos e sexuais que teve ao longo de sua vida, até conhecer seu marido e se mudar definitivamente para a Suíça, onde ninguém sabia do seu passado e não era reconhecida nas ruas.

Ao final do texto, no Brasil, persistia a sua difícil batalha para conseguir trocar o nome em sua certidão de nascimento, “É uma luta tão grande que às vezes me pergunto se vale a pena insistir só para ter o prazer de ver o meu nome combinando com o meu corpo” (p. 228). O processo de Close se arrastou por anos na justiça brasileira, obrigando a modelo a se submeter a exames médicos, que expunham sua intimidade de modo brutal. Como “comprovação” da identidade de Roberta o livro traz informações do lado médico que constava dos autos: “o novo sexo de Roberta Close possui profundidade e elasticidade normal ao toque digital, que ela tem equilíbrio emocional e que seu perfil hormonal é semelhante ao de uma mulher que faz uso de anticoncepcional”.

Roberta só conseguiu alterar o seu nome em 10 de março de 2005, quinze anos após o início de sua batalha judicial. Hoje ela ainda vive na Suíça e se afastou da vida artística.

Bofes & Babados

Publicado no início de 1999, *Vera Verão: Bofes & Babados* é o livro autobiográfico do ator e dançarino Jorge Laffond, conhecido nacionalmente por sua personagem Vera Verão, que se tornou um grande sucesso do tradicional humorístico *A praça é nossa*, do SBT. E é o nome Vera Verão que aparece em destaque na capa ao lado do nome de seu criador e autor do livro.

Jorge Laffond não se identifica como uma mulher trans, mas como um homem gay que se vale de uma performance feminina para construir o seu personagem mais famoso. Escolhi alocar seu texto nessa seção da tese, pois o ato performático do ator se confunde com sua

identidade narrativa construída, a um ponto em que ele se tornou mais conhecido pelo nome de sua personagem Vera Verão, o que condiciona a percepção do público e da cobertura jornalística que à época dava bastante repercussão ao livro de Laffond. Sobre a sua personagem mais famosa, ele diz: “a Vera Verão, que eu considero faceira, encantadora, libidinosa, eu acredito que é: a ‘pura essência do prazer’, porém, com a sutileza que somente a ela é permitido ter. Eu trago este mistério!” (p. 63).

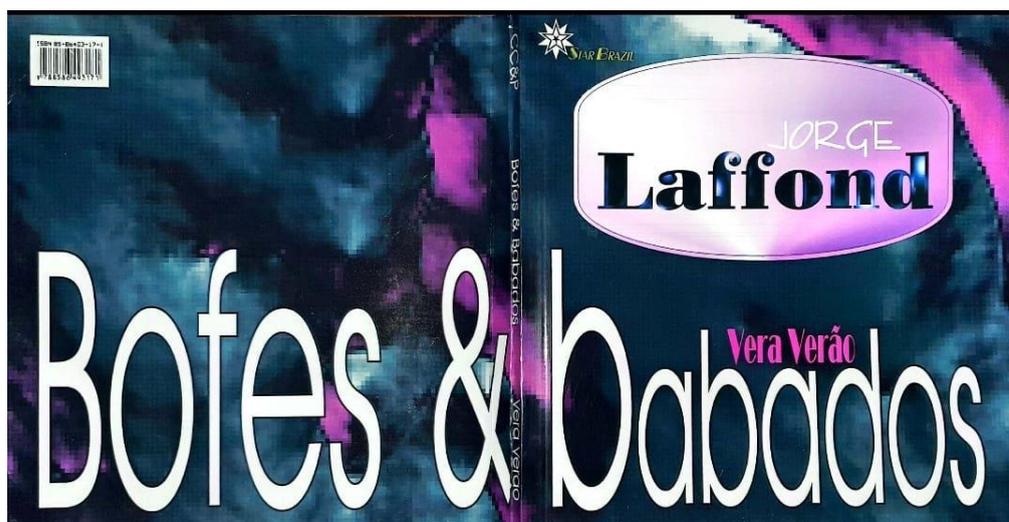


Figura 47: Capa de *Vera Verão: Bofes & Babados*

Fonte: Star Brazil/ CC&P

O livro foi escrito em tempos da Copa do Mundo de futebol de 1998. Laffond afirmava viver um romance secreto com um dos jogadores da seleção brasileira que estava concentrada na França, e prometia contar tudo em um livro autobiográfico a ser publicado em breve. É curioso como o autor se aproveita de toda a repercussão. Diversas notas, de vários veículos jornalísticos, desde os destinados a fofocas aos jornais esportivos, noticiam esse fato, como se vê no exemplo da imagem abaixo. O assunto vem à baila diversas vezes ao longo do livro.



Figura 48: Imagem do *Jornal Povo do Rio* reproduzida em *Vera Verão: Bofes & Babados*

Fonte: Star Brazil/ CC&P

Homem gay e negro, ator e bailarino, Laffond deu a cara a tapa numa sociedade brasileira ainda mais preconceituosa entre os anos 1980 e 1990, mas não se envolvia com ativismo: “eu sou uma pessoa que se conserva completamente neutra e não levanta nenhum tipo de bandeira. Eu não ergo bandeira para gay ou para grupos negros”. Ele considerava que “todos têm de seguir a sua estrada, que cada um deve erguer a sua própria bandeira com muita dignidade, seja ele: branco, negro, azul, verde ou amarelo. Homossexual ou o que for. – É cada um por si e Deus por todos!” (p. 13). Seu maior ato político parecia ser sua própria existência e performance pública.

Laffond sempre interpretava personagens afeminadas na televisão, e trazia a mesma personalidade exuberante para as suas entrevistas, confundindo-se com a sua personagem mais famosa. No livro, mais que se dedicar aos feitos de sua carreira, que não é apresentada em ordem cronológica, Laffond fala sobre sua vida pessoal, seus romances e as diferentes concepções que tem sobre amor e o sexo. Laffond não se furta a enumerar uma série de encontros sexuais e amorosos que teve ao longo dos anos, trazendo ao livro a oferta de elementos para um consumo voyeurístico, como por exemplo em: “e quando você, tem um relacionamento com um gay, não é uma coisa assim como eu gostaria de ter, como foi o caso do Nascimento que era bofe, como é o caso deste meu atual casamento que é bofe, como é o caso desse empresário que eu vou entrar agora, também em pauta” (p. 56).

Sobre a sua posição que ao público parecia dúbia (É um homem? Uma mulher? Uma travesti?), o ator explica:

Eu jamais me operaria, porque gosto dessa prática de ser ativo e passivo também! Diferente do caso da belíssima Roberta Close, que sempre teve um rosto lindíssimo, um corpo escultural, uma linha muito maravilhosa de mulher! Ela sim, teria feito essa operação. Eu tiro o meu chapéu para a Roberta, porque gosto muito dela – e, além disso, a Roberta cresceu muito! (p.40)

Eu acho que se fosse mulher, não teria tido tantos homens maravilhosos na minha vida! Eu, como homem, tive os homens que quis. Claro, teve aqueles em que tentei tê-los e que foi uma coisa impossível – eu não consegui. Mas tive todas as oportunidades, que todas as melhores mulheres do mundo, gostariam de ter. Nisso, eu posso até me gabar. (p. 69)

Lido duas décadas após a sua publicação original, salta-me aos olhos o tanto que o texto traz as marcas do preconceito enfrentados pelo artista, que vestiu uma carapaça cintilante, mas que lidava com as dificuldades de seu um homem público negro e gay no Brasil. Num determinado momento ele afirma que “dizer que as pessoas aceitam o homossexualismo é uma mentira. Ninguém aceita um casal de homossexuais. Dizem que é uma coisa super-maravilhosa, mas é mentira. (O preconceito não é feito de amor)” (p. 90). Ou ainda, citando seu grande amigo Fernando Moreno, que dizia que em uma próxima encarnação queria voltar como qualquer coisa: “cachorro, papagaio, gato – o que for – menos veado! Ele não quer mais sofrer na vida... Eu cheguei à conclusão de que isso é verdade. / Eu também quero ser qualquer bicho (menos bicha)!” (p. 94).

Se alguém ainda estiver curioso, apesar de todas as promessas e ser mencionado ao longo de todo o livro, Laffond não revela o nome de seu amante futebolista (há uma palavra cruzada a ser preenchida, mas nem todos os itens são revelados. Oferecendo ao público apenas o quebra-cabeça e a manutenção do mistério.

Nany People: ser mulher não é para qualquer um

Ser mulher não é para qualquer um reproduz os depoimentos concedidos em primeira pessoa pela atriz e humorista Nany People para o jornalista Flávio Queiroz e foi publicado em 2015 pela editora Planeta. O livro traz o subtítulo *Minhas verdades*, e sua autoria é atribuída ao jornalista, malgrado o nome que apareça em destaque na capa seja o de Nany People e a escrita se dê em primeira pessoa, sem intervenções da voz do jornalista, que só aparece no prefácio. Ao longo do texto, o discurso produz a presença de uma narradora-autora com a voz da atriz.



Figura 49: Capa de *Nany People: ser mulher não é para qualquer um*

Fonte: Editora Planeta

A biografia de Nany People é uma história de sucesso e redenção. Do menino homossexual que sofre preconceito no interior de Minas Gerais à descoberta do teatro e o trabalho como uma *drag queen* de sucesso na noite paulistana e, posteriormente, na televisão. O livro tem uma narradora de texto leve, divertido e com estratégias que provocam a sensibilidade de um leitor, o que permite a identificação com a atriz e sua humanização. Parte desse processo está em relatar as suas aventuras e desventuras amorosas e sexuais em paralelo com seus êxitos profissionais.

O exercício da feminilidade por meio do transformismo permitiu a Nany People a compreensão de sua transexualidade, ao perceber que só se sentia verdadeira e condizente com aquilo que se sentia internamente quando se apresentava publicamente como mulher: “Foi pelo teatro que nasci mulher de uma vez por todas” (posição 1558). O trabalho artístico leva Nany a engendrar a sua transição e fazer as pazes com sua identidade.

Com a popularidade como atriz e repórter, Nany People recebeu convite para participar do reality show *A Fazenda* da TV Record, um divisor de águas de sua carreira: “Queriam saber por que eu merecia estar no reality e se eu ia entrar como homem ou mulher. Respondi que ia como mulher – e bonita: B-U-C-E-T-A! Bonita! Deixei claro que não estava muito preocupada com o prêmio em dinheiro.” O reality foi para Nany uma oportunidade de se mostrar para o

público além da persona ainda associada ao trabalho como *drag*: “mais importante para mim era mostrar que estava além de um personagem” (posição 1744).

O livro é bastante eficiente em construir uma personagem tridimensional, que transcende a caricatura do humor que normalmente se associa a Nany People. Não que ela não seja engraçada e bem-humorada, ela o é, mas também se permitiu por meio do texto acrescentar camadas mais complexas à sua personalidade pública. O apego à família e aos valores, a preocupação com o conteúdo para além da forma e o reconhecimento de que ela é uma artista a ser respeitada.

Sobre o processo de depoimentos e escrita do livro, Nany afirma que: “Foi mais que uma viagem. Misturando terapia e saudade, revivi fatos delicados e importantes que me tornaram a pessoa que sou! Regados a muitos pães de queijo, cafés com leite, choros, desabafos e risos, nossos encontros nos conduziram à construção desse livro!” (posição 72). Já o autor diz na apresentação: “decidimos contar essa trajetória através das palavras da Nany, do ponto de vista dela. A partir do que ela sentiu. [...] Foram horas de conversas, lágrimas, gargalhadas e memórias. Nany, desnuda de qualquer censura, buscou emoções que há muito tempo estavam guardadas. E precisavam ser expressas!” (posição 53).

Após a publicação, Nany voltou a trabalhar como repórter na Record e recebeu convites para papéis de destaque em novelas da Rede Globo, alcançando assim um público ainda maior.

Thammy, nadando contra a corrente

Na mesma direção, segue o livro *Thammy: nadando contra a corrente*, escrito pela jornalista Márcia Zanelatto. Diferentemente do relato anterior, a jornalista não redige um texto em primeira pessoa, apresentando uma biografia tradicional de Thammy Miranda e construindo um livro reportagem que busca traçar uma “cartografia da transexualidade” de alguém que, filho de um dos maiores símbolos sexuais do país, e feito símbolo sexual como mulher e dançarina, depara-se com o dilema de não se sentir confortável habitando um corpo feminino.

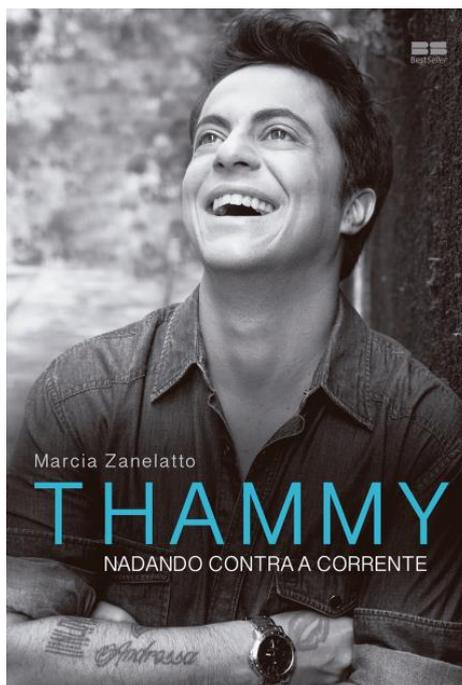


Figura 50: Capa de *Thammy: nadando contra a corrente*

Fonte: Editora Best-Seller

O livro procura construir o percurso de compreensão da transexualidade por Thammy e as estratégias que ele desenvolveu para lidar com sua própria identidade de gênero, exercendo inicialmente o que percebia como lesbiandade (que foi escancarada para o público quando sua página na rede social *Orkut* foi hackeada e disseminada virtualmente) e a descoberta paulatina da possibilidade de exercício permanente de uma identidade sexual masculina:

Confunde-se sexo com sexualidade. Sexos existem dois no reino animal, do qual fazemos parte, o masculino e o feminino. Sexualidades, existem sete bilhões. Cada vez que uma criança nasce, nasce uma nova sexualidade. É o mesmo que confundir as orelhas com a audição. Orelhas, todos têm; a maneira como cada um ouve é única. Quando Thammy revelou sua sexualidade em público, estava falando de algo muito particular, de uma sexualidade complexa e cheia de meandros. Mas a sociedade é tão carente de honestidade existencial que o depoimento de Thammy despertou milhares de manifestações. (posição 1370)

Um dos aspectos mais importantes do texto é a relação entre Thammy e sua mãe, a cantora e dançarina Gretchen, que via na filha uma sucessora para sua carreira baseada na sensualidade feminina, e aos poucos passa a compreender os percursos distintos que sua cria percorreria, primeiro se assumindo publicamente como mulher lésbica e posteriormente como um homem trans. Sobre o tema, o texto traz:

Não era uma alegria decepcionar sua mãe. Saber que, assim como a mãe, agora o mundo estaria contra ela. Seria alvo de curiosidade e preconceito, teria que enfrentar situações sociais ultrajantes. Mas não era uma escolha, era uma condição existencial. Não se tratava só do amor que sentia por Carla. Tratava-se de toda uma vida vivida pela metade e que agora estava sendo vivida inteira. (posição 899)

O livro é cuidadoso ao abordar a transição de gênero de Thammy, uma transição que se deu em praça pública sob o escrutínio de diversos programas de TV e motivo de fofocas em jornais e Internet. Esse escrutínio chega a ser quase insuportável para Thammy, que diz, num dos pouco excertos do texto em primeira pessoa: “Nome é problema. Mijar é problema. Sair é problema. Beijar na balada é problema. [...] Hormonioterapia é problema... Cirurgia é problema. Eu não tenho o direito de SER eu? Tenho que implorar pra ser eu? Pedir licença e AUTORIZAÇÃO pra ser eu?!” (posição 2056).

Na sua conclusão, Zanelatto pinta um quadro sobre a aceitação de identidades sexuais e de gênero desviantes que me parece digno de nota:

Sabemos que as coisas mudaram, estão mudando e ainda vão mudar muito a respeito do que se entende hoje por gênero. Nem a mulher é mais a Amélia, nem o homem, o Superman. Estamos todos muito inseguros quanto aos nossos papéis diante do outro e diante da sociedade. Mas uma coisa é certa: a nossa única chance é um futuro na qual as pessoas não sejam percebidas pelo gênero. O fim da guerra dos sexos é o ponto de partida para a percepção da singularidade de cada ser humano. O que aponta na direção de um novo senso de liberdade e de igualdade. (p. 2149)

Um aspecto curioso em relação a *Thammy: nadando contra a corrente* é que, embora seja um texto escrito na terceira pessoa como uma biografia tradicional, a autoria do livro é atribuída de forma conjunta a biógrafa e biografado em sua ficha catalográfica. Tal postura faz sentido se há a compreensão de que a narrativa só se configurou a partir dos depoimentos concedidos pelo biografado, mas não deixa de ser algo bem pouco habitual.

Rogéria: uma mulher e mais um pouco

A publicação, em 2016, do livro *Rogéria, uma mulher e mais um pouco* destoa dos textos anteriores que abordaram personagens transgêneros. O livro é redigido a partir de um relato concedido ao escritor e jornalista Márcio Paschoal, que entrelaça o depoimento concedido em primeira pessoa por Rogéria e o texto biográfico em terceira pessoa.

Na abertura do livro, Paschoal escreve:

A história de vida de Astolfo Barroso Pinto mais parece ficção. Suas aventuras, os sucessivos desafios, a forte personalidade e a afirmação profissional o tornaram único e abriram caminho para o surgimento do artista irresistível, quase mítico: Rogéria, também conhecido, carinhosa e anacronicamente, pelo epíteto de “travesti da família brasileira”.

Com o lema “Só conquista respeito quem se dá ao respeito” (posição 1770), Rogéria vivenciou a experiência de apresentar-se como mulher nos palcos, estrelando trabalhos como *Gay Fantasy*, *Agora é que são Elas* e *Show das Bonecas*, em conjunto com um grupo de artistas transformistas como Jane di Castro, Divina Valéria, Brigitte de Búzios, entre outras. Em plena ditadura militar, e proibidas de fazer aparições na televisão, essas artistas experimentaram sucesso nos palcos do Rio de Janeiro, excursionando pelo Brasil e diversos outros países do mundo. Numa tradição herdada do teatro de revista e dos números de vedetes, esse grupo, então exótico, atrai a atenção de um público formado por famílias e pessoas não identificadas com comportamentos sexuais não-hegemônicos ou desviantes.

Rogéria foi a mais bem-sucedida dessas artistas, alcançando popularidade e aceitação, o que lhe garantiu décadas mais tarde participação em novelas e programas da televisão e a escalação para peças de teatro e filmes de maior prestígio artístico. Seu sucesso “representava o lado bom, a realização pessoal, a vitória de uma latente minoria e o respaldo social trazido pela realização artística e fama advindas” (posição 1486).

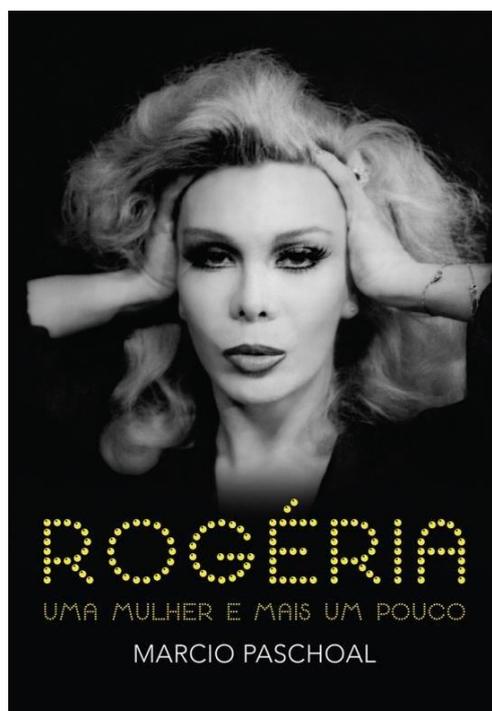


Figura 51: Capa de *Rogéria: uma mulher e mais um pouco*

Fonte: Editora Estação Brasil

No livro, chama a atenção que, apesar de interagir com o mundo por meio de pronomes e um prenome feminino e apresentar-se sempre como uma figura de mulher, Rogéria não se percebe como uma mulher transexual. Antes, identifica-se como um homem cisgênero, homossexual, cuja travestilidade é uma performance artística permanente de Astolfo Barroso Pinto, o seu nome de registro, que ela faz questão de dizer e reiterar. A construção de sua vivência de travesti parece estar atrelada à manutenção de sua genitália e à percepção de si como um homem, independentemente de como se apresente. Declarações como “Astolfo, como Rogéria, pensava, andava, cantava, falava e vestia- se como mulher, embora jamais quisesse ser uma. Via- se como um artista, antes de qualquer coisa” (posição 1611); “O travesti que recorre à cirurgia para mudar de sexo jamais será mulher” (posição 3206) e “Eu posso fazer coisas que uma mulher não pode, porque sou homem.” (posição 785) denotam compreensão muito específica de sua identidade de gênero e sexualidade.

Ademais, o texto apresenta declarações que podem ser entendidas como derogatórias da condição da mulher ou de uma sensibilidade feminina que denota uma compreensão machista e heterossexista de comportamentos e atitudes. Expressões como: “Todo mundo já desconfiava que Astolfinho era viadinho, mas ninguém falava nada” (p. 34); “era meio mariquinha, mas brigava bem e tinha uma força danada” (p. 153); “havia uma dicotomia entre seu lado fresco e afetado e o jeito de moleque que brigava na rua” (p. 195); “se Astolfo já era meio viado, agora nada o seguraria” (p. 282); “eu provocava mesmo, merecia levar uns trancos. Vadico me batia na frente de todo o mundo” (p. 601), ou, ainda, a sua opinião sobre o casamento entre dois homens: “A união civil entre os homossexuais era fundamental e inevitável. Já o casamento entre gays, a cerimônia, é coisa de bicha maluca. Não tem a menor relevância, é puro jogo de cena” (p. 2551). Uma postura que aceita a dominação masculina como natural e pressupõe a heterossexualidade como o comportamento correto e hierarquicamente superior (Borillo, 2009, p. 34).

O autor chega a esboçar uma reflexão sobre as distintas realidades das mulheres trans no Brasil, mas não existe um aprofundamento no texto quanto a essa questão, pois Rogéria é tratada como uma mulher à parte, que calha de ser homem:

A verdade era que Rogéria representava o lado bom, a realização pessoal, a vitória de uma latente minoria e o respaldo social trazido pela realização artística e fama advindas. Mas, e se fosse feia, desajeitada e malsucedida artística e financeiramente, teria sido assim? A reação de sua família e de todo mundo seria menos tolerante? Deve- se ter noção do outro lado da história para alguns deles: marginalizados, sem opção de emprego fixo, ridicularizados, escória social, vítimas do preconceito e da violência– seja por assassinato ou mesmo suicídio– e da ausência de afeto nas relações pessoais. Fica óbvio que, sem o glamour e o sucesso, o caminho da superação a se trilhar não é assim

tão simples. Astolfo conseguiu que sua Rogéria sobrevivesse e se sobressaísse num país paradoxalmente despreparado para isso. Mais do que fama e admiração, ou justamente por meio delas, conquistou o respeito de toda uma sociedade. Ou de boa parte dela. (posição 1486)

Décadas antes que termos como *gender fluid*, transgeneridade, personalidade queer, não-binarismos e outros fossem cunhados, Rogéria percorre uma trajetória que se desvia marcadamente das vivências sexuais hegemônicas no Brasil, mas não a narra nos termos caros e que seriam considerados corretos e adequados à atual compreensão de experiências transgêneras. Destoando do que se esperaria de um texto ativista e de legitimação da vivência LGBTQIA+, articulada em torno de parâmetros identitários específicos para cada letra da sigla.

A compreensão atual da transexualidade, fora do escopo de reportagens sobre indivíduos doentes que “mudaram de sexo” e dos manuais de psiquiatria clínica, foi construída pouco a pouco nas décadas posteriores aos famosos shows de travesti protagonizados por Rogéria. Como narra Laerte Coutinho, ao relatar seu primeiro contato com um amigo que iniciava um tratamento hormonal em 1972, “a própria ideia de transgeneridade era estranha ao vocabulário e à compreensão da época”, e ele entendia seu colega “como alguém tão gay que queria ser mulher” (Brant et al., prefácio). Somente a partir dos anos 1980 é que a experiência transexual começa a sair das sombras.

Por outro lado, seria anacrônico esperar que sua narrativa autobiográfica fosse condizente com uma compreensão da sexualidade e de transgeneridade que só viria a se formar nas décadas seguintes, compreendendo assim que ideias de sexualidade e comportamentos atrelados ao gênero são sim histórica e socialmente construídos, e não componentes essencialistas da realidade humana (Weeks, 2007). O menino Astolfo Barroso Pinto foi submetido a um conjunto de normas e entendimentos da sexualidade que condizia com as pedagogias da sexualidade, aqui compreendidas nos termos de Guacira Lopes Louro, em voga nos ambientes urbanos do Brasil nas décadas de 1940 e 1950, uma sociedade machista e heterossexista em que a possibilidade de fluidez entre os gêneros fugia por completo do universo vivencial. Para Louro, o debate precisa ser compreendido

no campo do social, pois é nele que se constroem e se reproduzem as relações (desiguais) entre os sujeitos. As justificativas para as desigualdades precisariam ser buscadas não nas diferenças biológicas (se é que mesmo essas podem ser compreendidas fora de sua constituição social), mas sim nos arranjos sociais, na história, nas condições de acesso aos recursos da sociedade, nas formas de representação (1997, p. 22)

O seu relato é perfeitamente plausível com os discursos elaborados e introjetados há mais de cinco décadas, ainda que firmam os brios daqueles que se afinam com a atual compreensão e construção das sexualidades na terceira década deste novo século (confesso que me causou estranheza de os ler). Ao se colocar como uma artista em performance permanente de gênero, Rogéria não diverge tanto de estudiosos como Judith Butler que encara o engendramento dos papéis sexuais como uma ação intencional de performatividade (1990, p. 2003), numa subversão de compreensão estanques e exercício de suas liberdades. Ao definir-se como travesti e afastar-se de uma percepção de si como mulher transexual, Rogéria transgride, mas a transgressão é a marca máxima da individualidade sexual não-hegemônica. Esperar definições estanques e “traçar limites rígidos que separem essas várias identidades (...) pode acabar estabelecendo novas normas de como a pessoa deveria ser, o que volta a segregar quem não se encaixa, quem não quer se encaixar” (Brant et al, 2017, p. 81).

4.9 Experiência singular

Muito prazer, Roberta Close; Nany People, Ser mulher não é para qualquer um; Thammy: nadando contra a corrente e Eu, travesti são textos que foram cuidadosamente elaborados dentro da melhor compreensão corrente da questão trans, valendo-se de discursos que poderiam ser considerados apropriados pelos movimentos sociais que tratam do tema, pelos profissionais que ajudam esses indivíduos durante a sua transição e pelos formuladores de políticas públicas que consideram importantes a questão dos direitos humanos e a diversidade. Os livros demonstram uma preocupação didática de explicação da questão transexual para um leitor leigo, promovendo representações que facilitam sua compreensão e identificação afetiva com as personagens, pessoas transgêneras de bastante visibilidade na mídia nacional.

O texto biográfico repito, compõe uma crônica de seu tempo e de sua realidade social, pois o “eu”, quando expresso, não pode se separar completamente das “condições sociais de seu surgimento, nenhum eu que não esteja implicado em um conjunto de normas morais condicionadoras, que, por serem normas, têm um caráter social que excede um significado puramente pessoal ou idiossincrático” (Butler, 2015, posição 131). As quatro biografias são textos que, valendo-se de jargão qualificado e de cuidado na configuração do discurso, podem servir à compreensão da questão sexual de forma mais direta pelo leitor, valendo-se do fato de que o discurso proferido é perpassado pelos sentidos e imaginação daquele que, ao ler, vai formar uma representação identitária entremeada de seus afetos, permitindo a identificação com

a experiência de uma sexualidade e identidade de gênero que não seja a sua. São textos que, articulados ao discurso da militância por direitos, podem operar para uma melhor compreensão social da questão transgênera e, quiçá, ajudar na diminuição do preconceito e da violência contra esses indivíduos.

A situação é mais intrincada quando nos deparamos com *Bofes & babados* e *Rogéria, uma mulher e mais um pouco*. Talvez se tornassem livros mais palatáveis se as escolhas do narrador emoldurassem as performances artísticas e de gênero (que se confundem nos textos) com contextualização e crítica, da forma cuidadosa que foi feita nos demais livros do grupo. Não é, entretanto, o que acontece, já que as vozes dos textos vão na mesma direção, havendo registros potencialmente incômodos e pejorativos tanto no relato da atriz e no texto do narrador no caso de *Rogéria* como na voz de Jorge Laffond em *Bofes & babados*. Mas nem por isso deixam de ser narrativas particularmente denotativas de que toda vivência é cultural e historicamente localizada. Pesam nos textos, tecnologias de gênero em curso ao longo da vida dos biografados, não reivindicando para a narrativa uma compreensão clara das diferenças e sobreposições entre gênero, performance e sexualidade. Categorias rígidas, mesmo sendo importantes para articulação política e reivindicação de direitos, serão sempre limitadas e incapazes de abrigar todas as individualidades.

O êxito das biografias está, talvez na maior das medidas, no acesso que elas permitem à intimidade das pessoas célebres. O acesso à intimidade dos famosos permite que se sacie uma fome de veracidade consumível a partir de vidas e corpos alheios. Para Sibília,

Quanto mais a vida cotidiana é ficcionalizada e estetizada com recursos midiáticos, mais avidamente se procura uma experiência autêntica ou verdadeira. Busca-se o realmente real, algo não encenado – ou pelo menos que assim pareça. Uma das manifestações dessa fome de veracidade na cultura contemporânea é o anseio por consumir lampejos da intimidade alheia (...) Como duas caras da mesma moeda, o excesso de espetacularização que impregna nosso ambiente tão midiaticizado anda de mãos dadas com as diferentes formas de ‘realismo sujo’ hoje em voga. (2008, p. 195)

Não é por acaso que nesse acesso à intimidade esteja o interesse, muitas vezes inconfesso, sobre a sexualidade das outras pessoas. Um interesse voraz particularmente agudo quando os indivíduos em questão fogem às vivências sexuais e de gênero hegemônicas – estando muitas vezes nesse traço o motivo de sua celebração como indivíduos exóticos. Personagens como Laffond, Nani People e Rogéria são artistas cujos talentos são hoje amplamente reconhecidos. Ainda assim a representação de suas vivências se dá num ambiente de preconceito e curiosidade sobre aquilo que é desviante da norma (e só por essa subalternização do olhar poderiam ser encarados como subcelebridades). O conjunto das

narrativas deste capítulo permite um acesso voyeurístico sobre a intimidade de pessoas cujas trajetórias foram, desde sempre, gendradas e sexualizadas. No entanto há bastante variedade entre essas vivências, com histórias de vida e percursos distintos trilhados. E justamente por contarem com uma variedade maior de vivências e experiências pessoais entre as personalidades retratadas, os livros desse conjunto permitem uma variedade maior também na abordagem das narrativas, tanto em forma como em estrutura e estilo.

Mais que a simples caricatura, as narrativas são representações discursivas de relatos e experiências que servem à compreensão da identidade narrativa de indivíduos que merecem ser contemplados como tais, a despeito de sua apropriação comercial e midiática e dos preconceitos de quem deles se aproxima. A leitura dos textos em conjunto permite também visualizar parte da história da sexualidade no Brasil, a partir de como os discursos sobre a questão vão sendo construídos. A visibilidade e identificação trazida pelos relatos de indivíduos cujas vidas foram sexualizadas pode ensinar sobre a diversidade viável da experiência humana e nos fazer lembrar que toda experiência humana é singular, gendrada ou não.

V

VOCÊ SABE QUEM SOU EU?

5.1 Um livro que...

Em 9 de julho de 2022, recebo de dois amigos uma postagem na seção de mensagens do *Instagram*. Na publicação, um vídeo publicado pelo perfil @saquinhodelixo⁶⁰, em que se responde a uma *tag* (desafio da internet em que youtubers e afins respondem a uma série de perguntas sobre assuntos diversos). Sabendo o tema de minha tese de doutorado, esses amigos me associaram imediatamente à publicação, que é irônica.

No vídeo curto, ouvimos a voz de uma mulher respondendo a uma *tag* literária: à medida que ela lê os itens, são empilhados livros sobre uma superfície. À primeira pergunta, “um livro que mudou a minha vida”, coloca-se uma biografia da atriz Larissa Manoela; à segunda, “partiu meu coração em pedacinhos”, empilha-se *Morri para viver*, de Andressa Urach; para a terceira, “eu poderia ler mais de 100 vezes sem enjoar”, *Vestida para causar*, de Geisy Arruda; para “eu nunca vou ler de novo, já me arrependi a primeira”, o tratado *Leviatã* de Thomas Hobbes; e o vídeo se encerra com “foi recomendado por alguém e eu amei” e um novo livro de Larissa Manoela.

Receber esse vídeo já no momento de conclusão do estudo me fez pensar novamente sobre a própria razão de ser da tese. Nos capítulos precedentes fiz uma exposição dos 27 textos elencados no escopo da pesquisa e me vi com a dificuldade flagrante de como ajambrar um corpus tão extenso e diverso em uma reflexão coesa sobre os textos, para além do registro e apresentação que se deu nas seções anteriores. Reitero a questão do registro, pois são textos que em sua maioria correm o risco de cair no esquecimento de um campo apinhado de entradas ano a ano, em que este tipo de volume carece de prestígio e, ainda, por se tratar de fenômenos que dependem do interesse instantâneo pelas personalidades biografadas, interesse que pode ser muito fugaz.

Ao fazer o inventário dos textos constantes, me deparei com pelo menos um livro que poderia ter atendido aos meus critérios de biografia de celebridades de nicho popular, *Do luxo ao lixo*, da socialite e funkeira carioca Heloísa Faissol, lançado em 2012, mas que passada uma década, já fora de catálogo, não foi encontrado em livrarias, sebos ou bibliotecas, sendo-me

⁶⁰ Disponível em https://www.instagram.com/reel/CfzRZ4ZNwAB/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em 18/07/2022

impossível analisá-lo aqui. Boa parte dos livros pode ser ainda encontrada em livrarias virtuais e ainda está no catálogo de suas editoras, especialmente os mais recentes, mas os textos publicados por editoras menores e menos consolidadas já são bem mais difíceis de encontrar por quem porventura queira lê-los em 2022. A compilação dessas biografias é importante pois são textos excepcionais no campo: são livros sobre pessoas que não costumam ser tema de livro e são, reitero, dignos de nota e registro.

A percepção humorística que vemos no vídeo do *Instagram*, reforça que a própria existência desses tomos é tão curiosa e estranha que é capaz de fazer rir. E eu não nego que há sim um elemento divertido em ver biografadas vidas que não são o tema recorrente das publicações literárias, mas sim de publicações de fofocas, virais na internet, programas dominicais... A leitura sistemática dos 27 volumes, contudo, mostrou-me que eles não são apenas motivo de piada. Sua apresentação paulatina, trazendo à tona trechos das narrativas (e correndo o risco mesmo de sair maçante), consiste numa parte fundamental dessa pesquisa, para que exista o registro de sua validade e mesmo existência. Mas não apenas.

Reflito aqui se, apesar de sua heterogeneidade tanto temática quanto estilística, existe nesse conjunto de narrativas uma série de pontos em comum que podem ser identificados, a fim de uma espécie de morfologia possível dos volumes. Os livros, entrada marginal no mercado editorial brasileiro, respondem ao interesse do público leitor, ao escancaramento das vidas públicas e, sobretudo, ao nível de acesso à intimidade e as possibilidades de identificação que só a narrativa literária propicia no conhecimento de identidades midiaticizadas que podem, a partir de seus textos, ser acessadas por um novo ângulo atravessado pela imaginação.

Compartilho do entendimento de que a representação literária só se completa quando produzida no leitor. Identifico aqui uma articulação clara entre o personagem consolidado transmidiaticamente e sua reconfiguração na identidade narrativa que se forma na recepção do livro. Como Ligia Gonçalves Diniz, reflito se: “haveria de fato efeitos que só a leitura literária nos provoca, não compartilhados pela experiência de ouvir uma canção ou sinfonia ou ao se acompanhar uma série televisiva, ou mesmo pelo passeio em um parque? (2020, p. 25)”. A leitura destes textos me demonstrou que sim e que “a literatura oferece, de forma extraordinária, o potencial de disparar em nossas consciências uma infinidade de imagens, que despertam, por sua vez, reações corporais que nos conectam, fisicamente, com o universo ao nosso redor” (Idem, *Ibid.*). Na tensão que há entre os afetos e a decifragem de seu sentido, o texto literário permite uma reconexão muito particular e pessoal com o mundo, o que, depreendo, nos textos biográficos, redundando numa compreensão íntima e singular dos indivíduos biografados.

Neste capítulo, apresento uma breve sistematização dos textos que apresentei nas seções anteriores, tentando encontrar alguma unicidade e coexistência entre eles e os confronto com a compreensão de identidade narrativa, autoria e leitura que norteia essa tese.

5.2 Arrumação

5.2.1 Números

Retornemos à divisão temática dos livros nesse estudo. Os textos foram divididos em três eixos temáticos aos quais cada um dos capítulos anteriores foi dedicado. No capítulo 2, apresentei os seis livros identificados no eixo “Tragédia e superação”; no capítulo 3, os dez livros do eixo “Vida e fama” e, no capítulo 4, os onze livros do eixo “Gênero e sexualidade”.

Para cada um dos trechos, ressaltar um dos aspectos que me saltou aos olhos no conjunto. No primeiro grupo, sublinho o acionamento das técnicas do melodrama na produção das narrativas; no segundo, me estendo sobre a cultura de celebração e do espetáculo; e, no terceiro, a dimensão do voyeurismo e, ao mesmo tempo, a importância do testemunho. Mas a apreciação dos textos, muitas vezes demonstrava que eles traziam elementos de outros eixos temáticos além daquele a que os atribuí. A biografia de Gretchen, por exemplo, poderia constar do eixo “Gênero e Sexualidade”, ou as biografias de Geisy Arruda e Andressa Urach constar do eixo “Vida e Fama” e quase todos os textos trazem um componente de “superação”, além dos que incluí no capítulo 2. A escolha dos eixos temáticos não se tratou aqui, portanto, de um estabelecimento de categorias, mas de agrupamentos que me permitiram criar recortes explicativos que facilitassem a contemplação dos textos.

Recupero na tabela abaixo, em ordem cronológica de publicação, os vinte sete textos registrados no panorama das biografias de celebridades populares no Brasil publicadas entre outubro de 1994 e janeiro de 2020, perfazendo um período 25 anos em que esses livros se fizeram possíveis no campo:

Ano	Biografado	Título	Autor catalogado
1994	Adriane Galisteu	<i>Caminho das borboletas</i>	Adriane Galisteu
1996	Mirella Zacanini	<i>Pitchulinha</i>	Mirella Zacanini
1998	Roberta Close	<i>Muito prazer, Roberta Close</i>	Lucia Rito
1999	Jorge Laffond	<i>Vera Verão: Bofes & babados</i>	Jorge Laffond
2000	Luiza Ambiel	<i>Na banheira com Luiza Ambiel</i>	Luiza Ambiel e João Henrique Schiller
2000	Narcisa tamborindeguy	<i>Ai, que loucura!</i>	Narcisa Tamborindeguy
2002	André Gonçalves	<i>O homem que seduziu a vida</i>	Thalita Rebouças
2002	Alexandre Frota	<i>Por trás do muro</i>	Alexandre Frota e João Henrique Schiller
2009	Fani Pacheco	<i>Diário secreto de uma ex-BBB</i>	Fani Pacheco
2010	Geisy Arruda	<i>Vestida para causar</i>	Fabiano Rampazzo
2014	Giuliano Ferreira	<i>Luz, câmera, ação e transformação</i>	Giuliano Ferreira
2014	Naldo Benny	<i>Cada vez eu quero mais</i>	Naldo Benny
2015	Andressa Urach	<i>Morri para viver</i>	Andressa Urach
2015	Nany People	<i>Ser mulher não é para qualquer uma</i>	Flavio Queiroz
2015	Val Marchiori	<i>O livro de ouro da Val</i>	Val Marchiori
2015	Gretchen Miranda	<i>Gretchen, uma biografia quase não autorizada</i>	Fábio Fabrício Fabretti e Gerson Couto
2015	Rafael Ilha	<i>Rafael Ilha: as pedras no meu caminho</i>	Sonia Abrão
2015	Amaury Júnior	<i>A vida é uma festa</i>	Bruno Meier
2015	Thammy Miranda	<i>Thammy, nadando contra a corrente</i>	Márcia Zanelatto e Thammy Miranda
2016	Valesca	<i>Sou dessas</i>	Valesca
2017	Rogéria	<i>Rogéria: uma mulher e mais um pouco</i>	Márcio Paschoal
2017	Fernando Fernandes	<i>Inquebrável</i>	Fernando Fernandes e Paulo Miyazawa
2017	Clodovil Hernandez	<i>Tons de Clô</i>	Carlos Minuano
2019	Luisa Marilac	<i>Eu, travesti</i>	Luisa Marilac e Nana Queiroz
2019	Daniela Albuquerque	<i>Dani e elas</i>	Daniela Albuquerque
2019	Luísa Mell	<i>Como os animais salvaram a minha vida</i>	Luísa Mell
2020	Inês Brasil	<i>Vocês sabem quem sou eu?</i>	Inês Brasil e Luís Gustavo Rocha

Figura 52: Quadro com os livros do corpus

Fonte: Elaboração Própria

Da tabela, pode-se identificar que são 10 livros que abordam homens (37% do total) e são 17 os textos que retratam mulheres (63% do total). São 19 personagens que se identificam como heterossexuais cisgêneros (70% do total), mesmo que um deles tenha atuado como ator de filmes pornográficos ao lado de outros homens, e 8 personagens LGBTQIA+ (30% do total, compostos por dois homens gays, um homem trans, uma mulher bissexual e quatro mulheres trans). A maior parte dos livros põe em tela personalidades socialmente identificadas como brancas (78% do total são brancos – 21 indivíduos), e apenas 22% como pretos e pardos (6 indivíduos).

Há nesse conjunto, portanto, uma diversidade representativa muito maior do que a identificada nos textos literários do Brasil. Ocorre preponderância muito grande aqui das personagens femininas – diferentemente dos romances ainda dominados por homens (no levantamento feito pela pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”, desde 1965, a presença de mulheres como protagonistas das narrativas fica em torno dos 30%). Quanto

aos personagens LGBTQIA+, conquanto componham uma porção menor do recorte (30%), sua presença é muito maior que a proporção da população do segmento identificada na população brasileira como um todo (cujos números variam entre 2% e 10%⁶¹), com destaque para os indivíduos transgêneros (18,5% contra uma estimativa de 1,9% na população em geral⁶²). Já o percentual de pretos e pardos nos livros da pesquisa é bem inferior ao da população brasileira (50,9%, segundo o IBGE), entretanto, ainda assim é uma representação maior que a identificada na literatura brasileira contemporânea (entre 2005 e 2014, a população não-branca protagonizou somente 11,7% dos romances levantados).

Os números demonstram que a pluralidade dos distintos indivíduos representados nessas biografias é consistentemente maior que a encontrada nos demais livros do sistema literário brasileiro. Existe aqui uma faca de dois gumes. A posição que estas celebridades ocupam na representação midiática passa pela exotização e atipicidade dos seus corpos, subalternizados e recuperados pelos meios comunicacionais como *faits divers* humanos e midiáticos. O interesse que permite que os livros sejam publicados vem quase sempre pelo caráter *sui generis* de suas existências. Mas, feita essa ressalva, ainda assim é preciso remarcar que a diversidade é um ponto positivo: mesmo que o mote da representação não seja dos mais louváveis, quanto mais plural é a representação de indivíduos, mais se ampliam as possibilidades de identificação e reconhecimento da validade dessas vidas.

5.2.2 Assonâncias

É interessante observar os números, pois permitem identificar recorrências importantes no conjunto de representações, mas lembro que, nos livros, está o retrato de vinte sete vidas diferentes e seria inevitável que houvesse diversidade de tema e tonalidade entre os textos. A complexidade e profundidade dos relatos variam; as estratégias de composição dos personagens variam entre os diversos autores, a habilidade na construção do discurso narrativo das vidas não é a mesma em todas as obras. Entretanto, é possível identificar que há também elementos comuns que se repetem na sequência das narrativas.

⁶¹ Há divergência entre os números apurados pelo IBGE e a Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Intersexos (ABGLT), que projeta um número superior a 20 milhões de homossexuais e bissexuais no Brasil. Disponível em <https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/entidades-projetam-populacao-lgbt-sete-vezes-maior-do-que-numeros-oficiais-ibge/>. Acesso em 14/07/2022.

⁶² Segundo dados extraídos de estudo da Unesp na reportagem <https://www.brasildefato.com.br/2021/11/22/brasil-tem-4-milhoes-de-pessoas-trans-e-nao-binarias-revela-estudo-da-unesp-inedito-no-pais>. Acesso em 14/07/2022

O primeiro aspecto digno de menção é que estes são textos em que os redatores recorreram a uma linguagem simples e clara para a apresentação dos personagens biografados. Essa estratégia é condizente com textos referenciais, cujo intuito principal é a transmissão de conteúdo retirado do mundo real e apresentado ao leitor – são textos informativos, em que aquilo que é dito é mais importante que a forma e o estilo com que foi elaborado. Não quero dizer com isso que não houve um trabalho de imaginação artística por parte dos autores, em diversos casos é perceptível o cuidado no uso das palavras e nas imagens transmitidas, e isso se percebe desde o primeiro livro analisado, *Caminho das borboletas* até o penúltimo, *Eu, travesti*, em que é perceptível o esforço dos redatores em construir de forma elegante a imagem do biografado, mas sem prescindir da clareza. Essa aparente simplicidade da linguagem dos textos está presente também em sua estrutura e construção das tramas, produzidas sem grandes alterações na linearidade temporal dos acontecimentos. Dessa maneira, se os livros não chegam a ser formulaicos, pois há bastante variedade na estrutura das tramas, eles são sim, em grande medida, esquemáticos na apresentação dos personagens e dos marcos de suas vidas selecionados para o texto.

A transmissão simples e clara do conteúdo é uma função primordial das narrativas, tanto que a única exceção entre os vinte e sete romances serve de denotativo de que precisava ser assim. Em *Vocês sabem quem sou eu?* o escritor Luiz Gustavo Rocha buscou reproduzir a fala e processo de raciocínio da biografada Inês Brasil, conhecida por sua dicção peculiar e conexão de assuntos que desafiam a lógica estabelecida. Conquanto o autor tenha produzido um texto que recupera o linguajar e encadeamento de sentido da biografada, essa opção acontece em detrimento do conteúdo do livro, que se tornou disperso e de leitura bastante difícil. Nesse sentido, ao se esforçar para preservar a voz da biografada num texto em primeira pessoa, o autor falhou justamente em construir uma representação clara da personagem, limitando bastante a repercussão e circulação do livro. Em comparação com *Eu, travesti*, que, publicado poucos meses antes, recorrera a uma estratégia tão distinta de construção do “eu” autobiográfico, e também retratando de uma personagem com forte presença virtual, *Vocês sabem quem sou eu?* parece ter tido pouco, ou quase nenhum, eco entre o mesmo público-alvo. Na plataforma Skoob, por exemplo, o livro tem em julho de 2022 apenas um leitor e nenhuma resenha, contra 788 leitores e 111 resenhas para *Eu, travesti*. A capacidade de transmitir de forma clara e direta os conteúdos que compõem a vida das personalidades se demonstra fundamental para o êxito dessas narrativas – é justamente a simplicidade do discurso que permite, eventualmente, produzir uma imagem mais completa e substantiva do biografado na leitura do texto.

A imagem dos biografados é importante também de forma literal. Esse é um segundo aspecto importante, que está presente em todas as narrativas. Os encartes fotográficos e imagens reproduzidas ao longo dos textos denotam a importância da representação visual desses corpos, tão própria à representação midiática das celebridades, de forma ainda mais expressiva quando são indivíduos em que a imagem explora em maior ou menor grau sedução e sensualidade (fator quase indissociável de quase todas as subcelebridades, sendo notáveis as exceções de Amaury Junior e Clodovil). Os textos, que abordam personalidades com imagens constituídas pública e midiaticamente, são complementos discursivos da construção dessas imagens. A constância da representação pictórica ao longo dos textos é uma demonstração clara desse aspecto. A especificidade do texto literário é que, até pelo vagar com que ele é construído em comparação à absorção imagética dos corpos, ele complexifica essa representação, e os textos se valem disso. Curiosamente, de todos os livros estudados, apenas o primeiro (*Caminho das borboletas*) e os dois últimos (*Eu, travesti* e *Vocês sabem quem sou eu?*) não trazem um encarte de fotografias e imagens dos representados no corpo da narrativa, mas, mesmo neles, houve o cuidado da representação das personagens na capa, seja por imagem do arquivo da revista *Caras* ou em ensaios fotográficos preparados especialmente para os volumes.

Um terceiro ponto, que talvez pareça uma curiosidade, é a forma como os personagens se entrecruzam entre os diferentes livros. Se a recorrência é esperada nas biografias de Gretchen e Thammy, mãe e filho, ela ocorre também em outras narrativas. Val Marchiori e Nany People já trabalharam com Amaury Júnior e Narcisa é personagem importante de seu programa; o livro de Inês Brasil reflete sobre a vida de Andressa Urach, que por sua vez escolheu o circuito que tirou a vida de Ayrton Senna como seu nome para a prostituição; Jorge Laffond se vale de Roberta Close para explicar a própria sexualidade... e por aí vai. Esse lócus habitado coletivamente pelos personagens permite entrever um microcosmo dessas celebridades e dos lugares que percorrem, repetindo os espaços comunicacionais a que esses indivíduos tiveram acesso. Tais interações transbordam para os textos, e essa recorrência, para além do pitoresco, denota a ocorrência de uma teia de transmissão e trocas dentro do sistema literário para livros e personagens que estão escamoteados nesse mesmo sistema – uma rede em que os textos se alimentam uns aos outros e atestam sua existência.

O último aspecto que ressalto é a premissa de verdade que todos esses livros buscam transmitir. É evidente que existe, em todo texto referencial, uma necessidade de reprodução verídica dos aspectos da realidade que ele representa – o pacto referencial de que nos fala Lejeune pressupõe que leitor e autor concordem que a narrativa faz um transporte real do mundo para a narrativa. Trato mais adiante dos componentes de ficcionalidade e fabulação nesses

textos, prenhes de descoberta e invento na representação discursiva de uma realidade, mas, essa discussão não é uma reflexão que se faz presente no próprio texto narrativo dos volumes. É importante como estratégia dos produtos biográficos apresentar-se como “o que realmente aconteceu”, e, mais importante, o que aconteceu para além do já reproduzido na exposição pública dos personagens. Essa premência de veracidade talvez seja ainda mais importante para as celebridades desse corpus, pois suas imagens públicas são constituídas muitas vezes com a suspeita de um certo oportunismo para que sejam consumidas. A verdade aqui não liberta os personagens bíblicamente, mas claramente serve para redimi-los na construção de uma imagem mais complexa e detida. Não deixa de ser curioso pensar que essa verdade se constrói justamente por meio de textos narrativos que precisam de ficcionalização para compor a representação de vidas reais.

5.3 Identidade Narrativa

Faço agora uma pequena imersão no conceito de identidade a partir da obra de Paul Ricoeur. O filósofo, que vem de uma tradição fenomenológica, entende identidade como uma categoria que deve ser enfrentada considerando tanto o componente ético quanto o componente prático que se estabelecem quando se diz o “eu” de alguém. Ao nos referimos à identidade de alguém pela designação de um nome próprio, respondemos, necessariamente, à indagação “quem praticou tal ato?” ou “quem é o autor desta ação?”.

Para Ricoeur, a identidade de um indivíduo, considerado o sujeito de uma ação e designado por seu nome, precisaria se configurar de tal forma que este sujeito permaneça o mesmo ao longo de toda uma vida estendida do seu nascimento à morte. O filósofo entende que se responde à pergunta “quem?” pela “articulação da dimensão temporal da existência humana” (1994a, p. 146). Contempla-se a linha de permanência de quem está nomeado a partir do “contexto histórico no qual está inserido o sujeito da ação, da linguagem, da responsabilidade e da narração”. A solução encontrada pelo ser humano para apreender, organizar e dar sentido ao seu tempo no mundo está justamente na narrativa. É a organização da vida do indivíduo em uma história que ele próprio se conta que o permite criar a percepção de quem ele é, construindo a sua identidade pela narrativa que se estrutura consciente e inconscientemente: “a identidade do ‘quem’ é apenas, portanto, uma identidade narrativa” (1997, p. 425). Para Ricoeur, a identidade narrativa “implica a narração de uma vida que indica o contexto das ações e situações

a partir do qual podemos identificar a pessoa. A pessoa é o que ela faz e o que sofreu” (Dartigues, 1997, p. 19).

Voltemos um pouco para falar sobre a compreensão de representação narrativa na obra do autor. Na sua obra mestra, *Tempo e Narrativa*, Ricoeur divide a representação mimética em três estágios. No estágio I da mimesis, estaria a absorção do mundo prático ainda não transformado pela atividade poética. Este estágio, ainda que não absorvido narrativamente, resguarda o componente ético da representação mimética, atrelando-a ao mundo que ela representa e que só “existe” quando apreendido pelos sentidos do observador e tornado narrativa.

No segundo estágio, a que chama de mimesis II, o discurso organiza o mundo referencial (já prenhe de pré-narratividade) num ato de configuração poética. É o estágio da criação, mediador entre o mundo real e sua representação final. Na mimesis II acontece a elaboração da intriga, que harmoniza os acontecimentos individuais e anedóticos de forma que se constituam em uma história como um todo. Dessa forma, uma série de eventos individuais se torna mais que a sucessão temporal, ganhando sentido no tempo pela tessitura da intriga. (1994b, p. 103). Nesse estágio, há também uma composição entre os elementos heterogêneos da narrativa, como circunstâncias, espaços, personagens, motivos e intenções. Para o autor, “esse ato configurante consiste em ‘considerar junto’ as ações de detalhe ou o que chamamos de os incidentes da história; dessa diversidade de acontecimentos, extrai a unidade de uma totalidade temporal” (1994b, p. 104). A intriga consegue dar forma e sentido a uma série sucessiva de eventos episódicos, que sozinhos não significariam muito, mas domados e organizados no tempo compõem uma narrativa.

O terceiro estágio da mimesis, acontece no ponto de chegada da representação, o leitor. Nesse momento, o mundo é refigurado pela apreensão de sentido e sentimentos numa produção final que permite que a intriga narrativa se conclua.

A compreensão da mimesis para Ricoeur é fundamental para sua elaboração de identidade narrativa. Sob essa perspectiva, cada indivíduo organiza sobre sua história pessoal um enredo que dá composição à sua própria identidade, estruturando os eventos diversos e constantes de sua vida com trama e tessitura que sintetizam e conferem sentido aos acontecimentos. A intriga dessa identidade ricoeuriana consiste em harmonizar os eventos diversos e por vezes discordantes de uma vida ao organizar uma narrativa mais ou menos coesa com começo, meio e fim ao longo do tempo.

É preciso que eu faça a ressalva de que Ricoeur não está discorrendo necessariamente sobre o discurso literário quando fala em identidade narrativa. Não é preciso a produção material de um texto para a consolidação de uma identidade narrativa. O autor entende que todas as pessoas engendram uma trama identitária e que é essa trama que transforma as experiências individuais em uma identidade congruente. A construção dessa narrativa não é necessariamente consciente ao indivíduo, mas, mesmo assim, ela serve à estruturação de sua percepção pessoal. A narrativa estabelece uma relação dialética entre as dimensões de mesmidade (caráter constante e imutável) e ipseidade (livre manutenção de si, imprevisibilidade decisão ética em relação ao outro), que, articuladas, dão forma, assim, à identidade do sujeito. (Lisboa, 2013, p. 106)

Ricoeur diz que “o trajeto da aplicação da literatura à vida, o qual nos transportamos e transpomos na exegese de nós mesmos, é esta dialética entre idem e ipse” (1988, p. 303). São, portanto, acionadas duas modalidades de narração distintas ao se tecer uma identidade narrativa, ocorrendo a mediação que harmoniza a história (com base referencial no próprio indivíduo e sua memória) e a ficção literária (no bordado imaginativo que o indivíduo produz a partir dos eventos passados).

Para o autor, o estabelecimento de uma identidade narrativa traz consigo um elemento ético. Ao responder, por meio do uso da linguagem, às questões “quem é o autor da narrativa?”; “quem é o autor do discurso?”; “quem é o autor de tal ação?”, um indivíduo se responsabiliza pelo reconhecimento desta autoria, se tornando capaz e implicado no trato de sua existência. A vida verdadeira seria o produto desta busca de sentido, unidade e coerência das ações de um indivíduo levando a um aprofundamento da intersubjetividade e aprimoramento das relações sociais (Ricoeur, 1994a, p. 211). Sobre isso, elaborou Marcos José Lisboa:

Desta forma, há um aprofundamento da consciência do indivíduo em direção a uma apreensão mais rica do ser humano, que ele próprio é e que os outros são. A apreensão, no imaginário, de outros e novos modos de ser, de realizar a existência e, ainda, possibilitar uma compreensão de si e do outro, da alteridade em nós e fora de nós. (2013, p. 110)

Propõe-se que todos nós, seja eu, você ou as subcelebridades, manufacturamos uma narrativa pessoal para poder entender quem nós somos, mas também para transmitir socialmente essa construção. Maria Rita Kehl se inclina na mesma direção ao especular se todos nós não “organizamos mentalmente nossas histórias de vida como se fossem romances” como uma

ferramenta para evitar a insuportabilidade do “caos, a errância, a passagem do tempo nos conduzindo onde não podemos prever e nos modificando de maneiras que não conseguimos controlar” (Kehl, 2001, p. 2). O enredo organizado pela narrativa confere lógica à memória e ao tempo passado de cada um:

Se não produzirmos algum fio narrativo ligando começo, meio e fim, algumas representações que nos sustentam subjetivamente perderão completamente o sentido. A ideia de que somos “indivíduos”, por exemplo, coesos e reconhecíveis ao longo do tempo; a ideia de que a vida que vivemos constitui uma unidade coerente e dotada de sentido e não uma sucessão de dias transcorridos a esmo. (Idem, Ibid.)

A escrita de um volume autobiográfico é, em grande medida, a materialização de uma forma consciente da concepção ricoeuriana de identidade narrativa. Tomando a forma de um discurso literário estruturado, a biografia faz a transcrição de uma narrativa identitária que todos nós nos contamos, mas que se dá a conhecer também para o leitor. Cria-se com um texto, e aqui tomo emprestadas as palavras de Cristiane Ferreira, “uma saída para a impotência do ser humano face ao desconhecido e que, através da *mise-en-écriture*, se redescobre, se reorganiza; enfim, se remodela procurando uma melhor compreensão de si mesmo” (2007, p. 30).

Dotado de habilidade representativa, um escritor pode no texto formalizar sua identidade narrativa, e acaba produzindo uma ferramenta útil e profundamente significativa de compreensão de si. Como propôs Lejeune, o advento da autobiografia trouxe ao indivíduo moderno uma nova forma de se colocar e se apresentar socialmente. Mas não apenas. Com o discurso autobiográfico veio também uma solução possível ao que haveria de angustiante, trazendo então a possibilidade de reestabelecer o equilíbrio para a própria história do indivíduo (1971, p. 44).

5.4 Da autoria

Reconhecendo o engendramento de identidades narrativas que são ao mesmo tempo públicas e publicizadas dentro e fora dos livros aqui elencados, considero importante refletir sobre como se opera a percepção de autoria nesses textos. Após tratar dos livros especificamente, parece-me necessário fazer um pequeno (e possivelmente leviano) desvio formalista. Considerando livros em que o nome do autor e/ou do redator não necessariamente coincidem com a percepção de autoria que eles provocam, recorro de forma reticente a

concepções de autoria que apontam o autor como uma figura imanente do texto, construída pelo discurso.

Quando pensamos em tirar o autor da equação, o primeiro pensador que vem à mente é Roland Barthes. No castigado ensaio “A morte do autor”, Barthes distingue o autor (aquele que efetivamente produziu a obra) do *scriptor* (em algumas traduções escritor, que é sugerido pelo texto). Repito a citação em que ele diz: “o scriptor moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado” (1968, s/p). Para ele, o autor, formalmente, só existe como *scriptor* do texto literário de que será depreendido. Diz Barthes que “o autor nunca é nada mais para além daquele que escreve, tal como ‘eu’ não é senão aquele que diz ‘eu’: a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’ e esse sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define” (1984, p. 51).

Mikhail Bakhtin vai em direção paralela ao afirmar que é impossível haver identidade entre o autor e o narrador, pois nunca haverá coincidência entre a experiência vivida e a “totalidade artística”. Bakhtin assinala então que estes textos são dotados do estranhamento (*остранение*) entre o enunciador e a “própria” história que ele retrata; considerando também as distintas temporalidades entre vida e registro, trazendo um desacordo entre enunciação e história que se resolve na construção do texto por imaginação e literatura. Para Bakhtin não há diferença entre o narrador de ficção, o de autobiografia ou mesmo o de biografia, que realizam um processo de identificação e de valorização. Para Bakhtin, o objeto estético produz um *autor-criador* que imana do texto, abrangendo a consciência e o mundo dos personagens narrativos, mas que não coincide com o *autor-pessoa* que redigiu o texto literário (2003).

Michel Foucault segue numa direção semelhante, ao postular que a função de autoria é apontada pelo texto, do qual se extrai uma figura que é, aparentemente, ao mesmo tempo anterior e exterior a ele, sendo produzida discursivamente (2002, p. 34). A função-autor é, portanto, performada pelo texto. Para ele, assim como Barthes, o nome do autor não está propriamente atrelado ao indivíduo real que os produziu, servindo a funções classificativas e de autoridade, mas Foucault desenvolve distinções entre o nome do autor e o nome próprio do indivíduo que produziu o texto, gerando funções de propriedade e responsabilidade distintas. E Umberto Eco identifica que há no texto narrativo um autor-modelo que atua como uma “voz que fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente)” buscando a aliança com o leitor (1994, p. 22). Para Eco há também duas figuras distintas de autoria em uma narrativa: o autor que efetivamente o escreveu e o autor-modelo que representa um conjunto de instruções e estratégias de leitura que se extrai do próprio texto (Idem, Ibid.).

A apresentação da concepção do entendimento de autoria em Barthes, Foucault, Bakhtin e Eco trata-se, evidentemente, de uma simplificação de desenvolvimentos complexos sobre os quais poderiam ser escritas (e foram) diversas teses e desenvolvimentos críticos. Se resgato aqui formas sumarizadas de conceitos como o *scriptor* barthesiano, a função-autor foucaultiana e o autor-criador bakhtiniano, é porque servem à substanciação de um entendimento de que há sim no texto literário uma ideia imanente de autoria, produzida e engendrada no discurso.

Entretanto, não me seria possível aderir à concepção de que a autoria é *apenas* uma função imanada do texto. Os textos desse *corpus* dependem que haja sujeitos reais aos quais eles se referem e que, na maior parte dos casos assumem o “eu” dos discursos. São textos que só fazem sentido por estarem atrelados ao objeto retratado no caso das biografias ou, mais contundentemente, à primeira pessoa real associada ao texto autobiográfico.

5.4.1 O “eu” do texto biográfico

Na maior parte dos livros que encontramos numa livraria, é fácil atribuímos a autoria a alguém. Se pego um romance, qualquer que seja, estão grafados o título da obra e o nome do autor, que considero imediatamente como a pessoa que redigiu aquele texto. Nas biografias que seleciono para este trabalho, é um pouco mais complicado. O redator efetivo dos textos nem sempre assume a classificação de autor da obra.

No quadro abaixo, procurei esquematizar os diferentes posicionamentos do biografado e do escritor que redigiu o relato nos textos da pesquisa. Identifico o nome que aparece como autor na ficha catalográfica e a função desempenhada pelo biografado na construção da narrativa, se foi o objeto de uma biografia tradicional escrita por terceiros, redator do texto autobiográfico ou se teve o seu depoimento colhido e redigido por outro.

Biografado	Discurso	Autor catalogado	Método
Luiza Ambiel	1ª pessoa	Luiza Ambiel e João Henrique Schiller	Depoimento
Fernando Fernandes	1ª pessoa	Fernando Fernandes e Paulo Miyazawa	Depoimento
Adriane Galisteu	1ª pessoa	Adriane Galisteu	Depoimento
Mirella Zacanini	1ª pessoa	Mirella Zacanini e Celso Arnaldo Araújo	Depoimento
Luisa Marilac	1ª pessoa	Luisa Marilac e Nana Queiroz	Depoimento
André Gonçalves	1ª pessoa	Thalita Rebouças	Depoimento
Andressa Urach	1ª pessoa	Andressa Urach	Depoimento
Nany People	1ª pessoa	Flavio Queiroz	Depoimento
Alexandre Frota	1ª pessoa	Alexandre Frota e João Henrique Schiller	Depoimento
Daniela Albuquerque	1ª pessoa	Daniela Albuquerque	Redação do Texto
Giuliano Ferreira	1ª pessoa	Giuliano Ferreira	Redação do Texto
Fani Pacheco	1ª pessoa	Fani Pacheco	Redação do Texto
Val Marchiori	1ª pessoa	Val Marchiori	Redação do Texto
Luísa Mell	1ª pessoa	Luísa Mell	Redação do Texto
Narcisa tamborindeguy	1ª pessoa	Narcisa Tamborindeguy	Redação do Texto
Valesca	1ª pessoa	Valesca	Redação do Texto
Naldo Benny	1ª pessoa	Naldo Benny	Redação do Texto
Jorge Laffond	1ª pessoa	Jorge Laffond	Redação do Texto
Roberta Close	1ª e 3ª pessoas	Lucia Rito	Depoimento/Reportagem
Rogéria	1ª e 3ª pessoas	Márcio Paschoal	Depoimento/Reportagem
Geisy Arruda	1ª e 3ª pessoas	Fabiano Rampazzo	Depoimento/Reportagem
Inês Brasil	1ª e 3ª pessoas	Inês Brasil e Luís Gustavo Rocha	Depoimento/Reportagem
Gretchen Miranda	1ª e 3ª pessoas	Fábio Fabrício Fabretti e Gerson Couto	Depoimento/Reportagem
Rafael Ilha	3ª pessoa	Sonia Abrão	Biografia Tradicional
Amaury Júnior	3ª pessoa	Bruno Meier	Biografia Tradicional
Clodovil Hernandez	3ª pessoa	Carlos Minuano	Biografia Tradicional
Thammy Miranda	3ª pessoa	Márcia Zanelatto	Biografia Tradicional

Figura 39 Quadro com identificação do foco narrativo dos discursos

Fonte: Elaboração Própria

Dos vinte e sete livros aqui contemplados, dezoito são escritos em primeira pessoa, ao modelo autobiográfico, quatro são escritos em terceira pessoa do discurso e cinco alternam o foco narrativo entre a primeira e a terceira pessoas.

Nas cinco narrativas em que há alternância do foco narrativo, a autoria é atribuída exclusivamente aos jornalistas que os redigiram em quatro deles e coautoria com o biografado em um deles. Vale dizer que há predominância da primeira pessoa nas biografias de Gretchen, Geisy Arruda e Inês Brasil, predominância da terceira pessoa na biografia de Roberta Close e um equilíbrio entre as duas pessoas do discurso na biografia de Rogéria.

Já nas narrativas escritas na primeira pessoa do discurso, em metade delas o biografado é apresentado no volume como o redator e autor do texto, incluindo o texto que serve de tema para o capítulo 3, *Ai, que loucura!*, de Narcisa Tamborindeguy. Nos outros nove, em que o texto foi escrito a partir dos depoimentos colhidos e organizados por um escritor profissional, a

atribuição da autoria do romance varia. Em cinco deles, é atribuída coautoria para escritor e biografado, incluindo *Eu, travesti*, de Nana Queiroz e Luísa Marilac, um dos temas do capítulo 4; em dois deles a autoria é atribuída exclusivamente ao redator; e nos dois volumes restantes a autoria é atribuída exclusivamente ao biografado – curiosamente os dois volumes de maior êxito comercial do corpus: *Caminho das Borboletas*, de Adriane Galisteu e *Morri para viver*, de Andressa Urach; tematizados nos capítulos 2 e 4.

E mesmo nas quatro narrativas em que há escrita na terceira pessoa, a autoria do texto não é tão clara. Se em três delas se identifica o autor do livro como o indivíduo que o assinou, tendo como objeto a vida de um outro indivíduo, a celebridade em questão, em *Thammy: nadando contra a corrente*, o biografado também está catalogado como autor do livro.

A atribuição de autoria aos biografados não consiste em fraude, como se poderia supor. Em todos os volumes, é possível localizar quem redigiu texto. Aparentemente, no Brasil, a função de *ghostwriter* não é necessária para esta modalidade de material biográfico⁶³. O que identifico são estratégias distintas para que a autoria fosse atribuída a cada um dos textos. Para as narrativas redigidas a partir de depoimento, a função de organização e redação do depoimento só foi considerada como instância exclusiva de autoria em dois deles. Ao redator foi concedida a função de coautoria ou de mera colaboração não catalogada na maior parte desses volumes, que se prestam à propagação e enaltecimento do personagem que foi biografado e não do seu escritor empírico.

Paula Sibilía encontra um paralelo nessas narrativas autobiográficas contemporâneas com a chamada literatura-testemunho, outro “gênero igualmente polêmico e bem-sucedido, que teve seu auge nas décadas de 1960 e 1970 até o início dos anos 1980, (...) cujos frutos também ostentavam um tom confessional, realista e documentário, sem maiores apostas ou méritos em termos de experimentação literária” (2008, p. 207). Na literatura-testemunho, indivíduos tolhidos de voz pública tiveram seus depoimentos colhidos e concretizados em livros de bastante repercussão como *Enterrem meu coração na curva do rio*, *Me chamo Rigoberta Menchú e assim nasceu minha consciência* e, no Brasil, *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. O relato de Carolina Maria de Jesus, escrito de próprio punho pela então empregada doméstica, foi organizado pelo jornalista Audálio Dantas que deteve os direitos sobre a edição, mas manteve a autoria da escritora; já *Me chamo Rigoberta Menchú* surge das entrevistas feitas pela pesquisadora Elizabeth Burgos com a mulher de origem maia quiche que nomeia o texto,

⁶³ Mesmo para autobiografados de prestígio como Fernanda Montenegro ou Neymar Júnior, há a identificação de quem colheu o depoimento e fez a redação final.

“na capa, o nome da entrevistada não figurava apenas no título do livro, mas também partilhava a assinatura junto à entrevistadora” (Idem, p. 226).

Ao conceder a autoria a Rigoberta Menchu, a entrevistadora buscava dar reconhecimento à voz, e importância ao conteúdo advindo da mulher indígena, que chegou, após a publicação do livro, a receber o Prêmio Nobel da Paz. Quase sempre com uma mirada antropológica, a literatura-testemunho buscava a valorização do indivíduo e sua história.

Sibilia aponta que as diferenças entre as duas modalidades de narrativa confessional são, entretanto, gritantes: “enquanto esses livros de alguns anos atrás eram explicitamente politizados e não intimistas, os de hoje em dia constituem a encarnação da futilidade e da fofoca, sem nenhuma pretensão de afetar a esfera pública para além dos índices de vendas” (Idem, p. 208). O objetivo político e antropológico é claramente distinto na maior parte das narrativas aqui selecionadas do que se buscava nos relatos da literatura de testemunho publicada nas últimas décadas do século passado, mas discordo da autora, pois percebo mais que futilidade e fofoca nos livros. Ressalto que há nessas obras um mesmo enaltecimento da voz singular do sujeito biografado que havia naquelas – esse enaltecimento se reflete na forma como a autoria é percebida.

No conjunto de livros desta tese, a atribuição de autoria se dá numa zona cinzenta. Quando o texto é uma narrativa pessoal, construída e redigida a partir dos depoimentos dos biografados e colhida por profissionais, a quem cabe o valor principal de criação da identidade narrativa elaborada? Parece acontecer nas narrativas escritas em primeira pessoa aqui, o que Luciene Azevedo aponta como uma performance autoral que trata não somente da “ideia tradicional do autor como fonte do seu texto a fim de desmascará-la como uma condição fantasmática, (...) implica não apenas a ‘imitação’ de uma pretensa autenticidade autoral, mas também seu deslocamento e resignificação” (2007, p. 139). Nestes textos, “na ambiguidade que lhe é inerente”, surge a indagação: “quem realmente está falando, é o autor ou um outro?” (Idem, Ibid.). A resposta é complexa, pois quem fala nesses textos é o outro, não necessariamente o escritor. A performance autoral não se percebe no indivíduo que redigiu o texto, esteja ele identificado como autor na capa, informado na ficha catalográfica como colaborador, ou presente apenas em nota de rodapé. Essa performance é exercida pelo indivíduo biografado.

Não se trata de faltar com a verdade. Falar da verdade em um registro discursivo é sempre uma questão complicada. No ensaio *A ilusão biográfica*, Pierre Bourdieu reflete sobre a possibilidade de um texto biográfico ser espelho perfeito da vida real de uma pessoa e aponta que isso é uma impossibilidade, seja o texto autodiegético ou não (2006, pp. 183-191). A

narrativa escrita é uma construção discursiva, não é possível transpor a vida tal como ela é para a matéria literária. Para Eurídice Figueiredo, “a combinação da qualidade autorreflexiva e da capacidade narrativa de ‘fazer crer’ enseja a leitura (auto)biográfica que será feita; isso deve ser pensado dentro de suas estratégias de veridicação e de suas marcas enunciativas e retóricas” e conclui que “para fazer crer que uma vida escrita “corresponde” a uma vida vivida, se faz uso de estratégias narrativas próprias do romance” (Figueiredo 2022, p. 10).

Recupero aqui as ideias de Wolfgang Iser em “Os atos de fingir ou o que é fictício no ficcional” (2002). Para o autor, existe um “saber tácito” que opõe a ficção à realidade, sendo o real o domínio da verdade e a ficção o do mundo fabulado. O autor desenvolve, contudo, a noção de que o real e o fictício ultrapassam os limites de verdade/mentira, calcando-se na certeza de que o real está presente no fictício – sem nele se esgotar. Da mesma forma, as narrativas que dão conta de espelhar a realidade recorrem à intervenção do fictício para ser possíveis. Iser propõe, a partir dessa concepção, uma tríade em que real, fictício e imaginário juntos e de forma inextricável formam a base do texto narrativo (pp. 957-960).

No processo de elaboração do texto ficcional, o autor identifica dois aspectos importantes: a seleção dos elementos estruturantes de uma ficção e a combinação desses elementos. Para Iser, selecionar consiste em extrair esses elementos do mundo vivido para que possam ser introduzidos na realidade ficcional. A combinação consiste na organização que o autor do texto opera, ao ordenar os elementos do mundo em um universo ficcional narrativo. É digno de nota como esses dois aspectos elencados por Iser para a escrita de um texto ficcional são também fundamentais para Ricoeur no processo mimético e na composição da identidade narrativa de um indivíduo (que, mesmo de forma inconsciente, seleciona eventos de seu passado memorial e os organiza para contar a história que forma o seu “eu”). Da mesma forma se dá a composição de um texto biográfico ou autobiográfico, que resume uma vida real selecionando e elaborando eventos de uma vida. Para Iser, é importante considerar a intencionalidade da narrativa, que está presente na seleção e combinação dos eventos em que se estabelece um “como se” que delinea os campos de referência do mundo ficcional. A intencionalidade está presente na transição entre o real e o texto fictício, que é atualizado no texto.

A relação do texto biográfico com o referencial no mundo real é especular, mas não é de transposição idêntica, e sim uma construção de imagem narrativa do primeiro. O próprio Philippe Lejeune não encara o texto autobiográfico como a reprodução exata da vida do seu autor, mas concebe na autobiografia um relato que tem a vida do escritor como modelo paralelo. Um modelo paralelo que, em parte considerável dessas narrativas, foi concebido também a partir depoimentos concedidos a um escritor profissional que assumirá sua primeira pessoa.

Para figuras públicas com identidades consolidadas transmediaticamente, já existe uma voz e imagem prévia do biografado. Quando esta figura pública assume a primeira pessoa do discurso, é quase impossível, mesmo a leitores ditos sofisticados, afastar a voz do narrador da imagem consolidada do sujeito já conhecido em sua exposição pública. Se escuto “eu” e existe um indivíduo que exerce publicamente esta performance nos diversos meios de comunicação e consumo disponíveis, mesmo ciente de que este “eu” foi construído discursivamente por um outro escritor/redator, é sobre a figura estampada na capa do livro que o “eu” recai. A percepção do leitor parece associar o construto autoral imanado do texto (chame de scriptor, autor-criador, função-autor, autor-modelo, autor-implícito caso pareça cabível) ao indivíduo autobiografado. E assim, de alguma maneira, o biografado se torna também autor de um texto, ainda que não tenha sido ele quem o escreveu.

Entre os comentários postados no Skoob sobre *Caminho das borboletas*, cuja biografada é Adriane Galisteu, mas que foi redigido por Nirlando Beirão, encontramos:

“Adriane Galisteu conta tudo sobre como conheceu Ayrton Senna, sua intimidade com o piloto e o dia mais triste para todo o povo brasileiro” (*Kelvia* em 10/05/2019);

“Ela expressa verdadeiramente seus sentimentos e o tanto que o amor deles foi lindo.” (*Natiele* em 08/05/2021); ou

“Lendo, é perceptível o quanto deve ter doído na menina de 21 anos falar sobre o seu querido Beco” (*Gabi.Resende* em 08/12/2020)

No mesmo Skoob, sobre *Morri para viver*, cuja biografada é Andressa Urach, mas que foi redigido por Douglas Tavolaro, encontramos:

“No decorrer do livro Andressa conta sua vida em detalhes” (*Dgl* em 08/09/2015).

“Por se tratar de uma autobiografia, a Andressa conseguiu expressar coisas do passado com olhar único e tornou possível que imaginássemos e sentíssemos climas pesados e desconfortáveis que ela só ela viveu” (*ggabrike* em 03/03/2022).

“Ela relata a história de sua vida com detalhes. Sem dúvidas um milagre” (*Hay* em 22/03/2020).

Para *Eu, travesti*, em que o processo de escrita colaborativa é sublinhado ao final do livro, até existe uma percepção da autoria compartilhada em comentários como:

“Um destaque pra Nana que soube emprestar sua escrita pra história de Luísa de um jeito muito natural (imagino que deva ser muito difícil)” (*Lari* em 05/07/2020).

“Nesse livro, Luísa e Nana nos deixam ver um pouco como é a realidade das travestis brasileiras” (*Fernando* em 18/01/2022);

“Por meio das vivências de Luísa e das palavras de Nana, abri meus olhos ainda mais para uma realidade que mesmo dura e cruel ainda é muito real” (*Stephanie* em 08/07/2021).

Ainda assim, também se encontra em grande parte das resenhas, a percepção de que apenas a biografada é autora do texto, como se pode ver nos comentários:

“Luísa, através dessa obra, relata suas dores após seu segundo nascimento como mulher. (*duda Medeiros* em 13/08/2020);

“É um livro em que a Luiza conta a sua história de vida e absolutamente arrebatador” (*Cassiano.Mello* em 05/07/2020); ou

“Luísa conta sua trajetória desde a infância até os dias atuais” (*LeonardoGS89* em 02/07/2022).

Da amostra de leitores nos três romances, todos escritos por um autor-redator que não é a pessoa biografada que assumiu a primeira pessoa do texto, posso depreender que a percepção da figura do autor recai, no mais das vezes exclusivamente, sobre a personagem biografada e não sobre quem escreveu o texto do livro. A pessoa de quem se fala, ao dizer “eu”, conta a sua história e imana como autor dos livros, mesmo não sendo o escritor empírico que urdiu a intriga do texto. Essa impressão se potencializa por serem pessoas cuja imagem pública já está extensamente midiaticizada.

Os textos biográficos de que trato aqui trazem a especificidade de serem emolduramentos de indivíduos excepcionais cuja existência escapa aos meios de apreciação erudita, mas isso não lhes furta de partilhar da condição autobiográfica no mundo contemporâneo, frequentemente enunciada em prosa curta e metanarrativa (Sá, 2007, p. 44). Não é possível diferenciar nesses textos quem é a personagem/persona pública construída a partir da exposição dos seus corpos e quem é o autor do texto: “não existe original e cópia, apenas construção simultânea (no texto e na vida) de uma figura teatral – um personagem – que é o autor” (Klinger, 2008, p. 20).

As identidades narrativas urdidas nestes livros se ancoram maciçamente nas imagens dos biografados construídas anteriormente, paralelamente e posteriormente fora do texto. São

personagens construídos dentro de “uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade” (Kellner, 2001, p.9).

A autoria é uma performance que perpassa todo o texto, mas que também o transcende. Na literatura contemporânea, sugere Azevedo, a instância autoral assume diversas facetas performáticas que transformam a voz autoral em exercício de fabricação de personas. O autor não existiria mais como o princípio de unidade determinada de escritura, aparecendo assim como uma função-autor que se torna possível na performance (2007, p. 137). Nesses volumes são importantes tanto o discurso narrativo dos livros quanto a atuação pública dos personagens biografados que age como uma das faces complementares da mesma produção da figura do autor. Existem aqui instâncias de atuação do “eu” que se tensionam ou se reforçam, mas que não podem ser pensadas separadamente. Se consideramos, como Klinger, Azevedo e Sá, que o autor contemporâneo é o sujeito de uma performance, de uma atuação, que “representa um papel” na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras... o que interessa do autobiográfico no texto não é uma certa adequação à verdade dos fatos, mas sim “a ilusão da presença, do acesso ao lugar de emanação da voz” (Klinger, 2008, p. 24). Friso que independe aqui se essa voz foi redigida pelo biografado, pois é com ele que a voz se identifica indissociavelmente. E as resenhas escritas pelos leitores das obras confirmam essa percepção.

A performance autoral se amplia em entrevistas para jornais, revistas, programas matutinos e vespertinos, depoimentos de vídeo na internet e até mesmo em perfis nas redes sociais. A presença pública dos autores percebidos destes livros aproxima o leitor de quem se traduz como produtor da narrativa e amplia a sua assimilação. Se a vida do biografado é o tema de uma narrativa, suas entrevistas funcionam como um prolongamento da experiência de leitura, espraiando-se para antes e depois dos textos. A performance pública destes personagens (que são também autores ou percebidos como tal) é indissociável de seu texto e constitui uma maneira muito própria de enunciação (trans)literária.

5.5 Do leitor

Há em minha pesquisa a percepção clara de que os livros do corpus só existem, fazem sentido e se concluem pois existe um leitor que os consome e dá razão de ser às obras. O texto biográfico por si só já é um texto que não existe fora do mundo, pelo contrário, ele só existe pois há um mundo referencial e um indivíduo específico que ele representa e, na outra ponta, um público leitor que o demanda por interesse individual, social ou histórico.

Por meio de tudo o que aparece sobre as personalidades biografadas nos meios de comunicação, o leitor pode ter contato com elementos talvez apenas sugeridos no texto biográfico e que amplificam profundamente a experiência de recepção do relato. Nessa construção imagética, ao tomar contato multimidiaticamente com o autor (ou autor imaginado), o espectador-consumidor-leitor pode alterar, complementar e transbordar a maneira como apreende o personagem na narrativa, modificando sua refiguração. Afirma Iser que “como o leitor passa por diversos pontos de vista oferecidos pelo texto e relaciona suas diferentes visões e esquemas, ele põe a obra em movimento, e se põe ele próprio igualmente em movimento” (apud Compagnon, p. 147).

Escapa em muito do escopo dessa pesquisa a proposição de uma nova fenomenologia do ato individual de leitura. Trago para essa abordagem uma inclinação em direção das correntes teóricas que consideram que está nesse ato a conclusão do processo de representação por meio do texto literário, reconhecendo na leitura um aspecto também de produção. Consideremos então, formulações já consagradas de teóricos que se debruçaram sobre o tema da leitura e recepção do texto.

Primeiramente volto à obra de Ricoeur, que entende que a relação entre o mundo real e a representação, fundamentada na elaboração da tessitura da intriga, não se encerra nela. A representação só se conclui no ponto de chegada: o leitor. Ou seja, sua teoria da mimesis estabelece o ponto de partida que é o momento ainda não figurado; seguido pela atividade construtora e organizadora; e chegando a um ponto final que se encontra no leitor. O mundo referencial existe, primeiro ele é absorvido pelo sujeito-escritor, depois ele é transformado em narrativa pela atividade literária que lhe dá forma. Para Ricoeur, o processo de representação na narrativa só se conclui quando o mundo é refigurado. E quem faz isso é o leitor, no terceiro estágio da representação mimética.

Um conceito análogo que nos interessa é a ideia de representação-efeito proposta por Luiz Costa Lima, que sugere em *Mimesis: desafio ao pensamento* que “dentro da própria tradição do pensamento moderno, é legítimo pensar em um segundo sentido de representação,

a representação-efeito, provocada não por uma cena referencial, mas pela expressão da cena em alguém e que impede que se confunda mimesis e imitatio” (2004, p. 24). Para o autor, existe na representação final feita pelo leitor um acionamento específico da faculdade da imaginação, que ganha uma força de produção que não está submetida apenas ao entendimento. O autor propõe que somente pela relação estabelecida entre efeito e sentido se produz a representação final. Essa representação não leva apenas à afetação de um sentimento, mas corresponde a um potencial de comunicação entre o mundo e o leitor: “sentido – efetivação de uma experiência cultural – e efeito (do sentido) formam, pois, o arco e a correspondência indispensáveis para a atualização da mimesis” (p. 223).

Chamemos a reconstituição da identidade narrativa em um texto literário de representação-efeito como sugere Luís Costa Lima, ou de mimesis III, como sugere Ricoeur, é nesse estágio final, do texto para o receptor, que o jogo de reconstrução da imagem biografada se faz. Está no leitor, portanto, o ponto de chegada na representação da figura-autor-objeto dos personagens representados nos textos desta pesquisa. A maneira como o leitor percebe essa celebridade biografada depende, evidentemente dos sentidos extraídos do texto escrito, dos diversos elementos extratextuais, que no caso destes livros aqui são muito mais abundantes mesmo que a palavra registrada pelo texto e ainda, é importante que se frise isso, pelas impressões, bagagem, história e contexto social – o que Jauss chama de horizonte de expectativas e Iser chama de repertório – do leitor.

Para Jauss, o horizonte de expectativas existe de forma compartilhada entre texto e leitor. "A obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida" (1994, p. 28). O texto pede um leitor, situado histórica, cultural e socialmente para a troca dos elementos que tornam possível a comunicação de sentidos na obra, permitindo que a interação se estabeleça e criando sua experiência estética:

A análise da experiência literária do leitor escapa ao psicologismo que a ameaça quando descreve a recepção e o efeito de uma obra a partir do sistema de referências que se pode construir em função das expectativas que, no momento histórico do aparecimento de cada obra, resultam do conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras já conhecidas, bem como da oposição entre linguagem poética e a linguagem prática. (1994, p. 27)

Já Wolfgang Iser estava mais interessado nas experiências singulares do leitor no ato da recepção. Para ele, há também em cada texto um leitor implícito que pode ser entendido como "um conjunto de preorientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis" (1996, p. 73) e é um papel que "ativa atos de imaginação que de certa maneira despertam a diversidade referencial das perspectivas da representação e as reúnem no horizonte do sentido" (p. 75). O leitor implícito é a antecipação no texto do leitor real que trará para a leitura seu próprio repertório, que remodelará o texto, e estabelece "uma tensão que se cumpre no leitor real quando ele assume o papel" (p. 76).

Para Iser, tanto o processo de criação de um texto ficcional quanto o processo de reconstituição deste texto por meio do ato da leitura são procedimentos de transgressão de limites. Em ambos os momentos há formulação e reformulação de mundos (no caso dos textos biográficos se formula e reformula uma vida real), e, dessa forma, os acontecimentos encenados pelo texto são reencenados na experiência de leitura: o "sentido do texto é apenas imaginável, pois ele não é dado explicitamente; em consequência, apenas na consciência imaginativa do receptor se atualizará" (p. 75). A partir do seu repertório, o leitor real preenche as lacunas e completa o mundo textual, ultrapassando-o:

O que não foi dito é constitutivo para o que o texto diz; e o não-dito, ao ser formulado pelo leitor, suscita uma reação às posições manifestadas do texto, posições que normalmente apresentam realidades fingidas. Quando a "formulação" do não-dito se torna reação do leitor ao mundo apresentado, isso significa que a ficção transcende sempre ao mundo a que se refere. (1996, v.2, p. 125)

A atualidade do texto se estabelece no momento em que se faz o contato entre texto e destinatário, quando o imaginário interage com os espaços reais extratextual (mundo) e intratextual (texto). O ato da leitura é não apenas a instância de atualização do texto literário, mas também é um momento de atualização do leitor, que tem também a vida reorganizada pelo ato de leitura. Texto e leitor se transformam e reformulam um ao outro.

O teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht sugere que o texto literário é capaz de produzir presença. Por presença, o autor concebe o "efeito sensorial e emocional, que introduz a imaginação como dimensão da experiência literária em que acessamos o mundo de modo não conceitual" (Diniz, p. 148). Para o autor, a leitura permite um transporte de atmosfera para o leitor que não se exaure na compreensão cognitiva do sentido de um texto, separando mesmo o que pensa racionalmente o leitor de sua experiência de leitura:

E claro que o que pode pensar um leitor não profissional é uma coisa, e o que torna apelativas - por vezes também irresistíveis - essas leituras é outra. A formulação literária das atmosferas e dos climas, cuja estrutura nem precisamos reconhecer, possibilita sermos transportados, pela imaginação, até situações em que a sensação física se torna inseparável da constituição psíquica. (Gumbrecht, 2014, p. 98)

Lígia Gonçalves Diniz amplia as ideias de Gumbrecht ao afirmar que a experiência viva despertada pela leitura aciona “a imaginação como um modo de presentificação das coisas do mundo à consciência e, com isso, potencial catalisadora de efeitos de presença” (2020, p. 159). A autora sugere que existe na recepção do texto pelo leitor uma dimensão representativa que ultrapassa a atribuição de sentidos ao texto lido, e é composta dos afetos causados no corpo do leitor-receptor, que é tomado pela intensidade da obra, que aciona cadências, ritmos, disposições e sentimentos de forma não-interpretativa. A experiência da leitura literária transcende à racionalidade e o caráter hermenêutico de uma mera extração de significados pelo discurso. O texto literário atravessa o leitor não apenas por suas capacidades cognitivas e pelo caráter dialógico que se estabelece entre texto e receptor, mas também, e talvez sobretudo, pela forma como a imaginação torna presente o texto literário em sua rerepresentação. Haveria na leitura literária, sim, uma busca racional de sentido, mas ela não se esgota ali:

Na leitura, os efeitos de sentido são centrais. E não poderia ser de outra forma, já que é pelo sentido – entendido como o conjunto significativo simples de palavras e frases – que se produzem efeitos de presença. Observa-se, na leitura literária, um duplo movimento de disparos: da superfície discursiva disparam-se imagens, e estas produzem efeitos de presença. Com isso, essas imagens, alimentadas por seus efeitos de presença, retornam ao domínio do logos, para compor a trajetória de sentido da leitura. Uma parte dos efeitos, porém, por sua intensidade e por sua volatilidade, produz excedentes de vida que não se convertem em sentido e não são objetivamente comunicáveis – existem como eventos, e como eventos nos fixam no mundo. (Idem, p. 160)

A substância de conteúdo presente nos textos inevitavelmente produz afetos que se traduzem pela imaginação em reações físicas, corporais e sensoriais. Torna-se razoável a sugestão de que o leitor reage às imagens evocadas e provocadas pelas narrativas literárias como se as pessoas, eventos e objetos de um mundo real a que o texto se refere se tornassem presentes mesmo fisicamente nessa presentificação (2020, p. 13). O grande trunfo do ato de leitura como forma de arte está na “sua porção que não se converte imediatamente em sentido ou que jamais se converterá”, contribuindo “para uma diferença de realidade que terá sua contrapartida

também na experiência viva (percepção, sensação, ideia, vivência, conceito) de mundo” (2016, p. 279).

Os efeitos de presença provocados pelo texto literário são produzidos pela participação inescapável da imaginação no ato de leitura. Por imaginação no contexto da leitura literária, Diniz entende a “transformação de estímulos – sensoriais, como pela prosódia, ou conceituais, pela produção de sentido a partir das palavras – em imagens mentais, espontâneas ou conjuradas” (p. 163). E a leitura literária “produz, pela imaginação, excedentes de vida que resistem à redução em sentido, inserindo nossos corpos e seus afetos no mundo das coisas à nossa volta por meio dos efeitos produzidos pelas imagens” (p. 179).

A compreensão de Diniz do ato de leitura como um catalisador de efeitos no corpo do leitor por meio da imaginação amplia as ideias de Iser e Gumbrecht e me parece uma contribuição particularmente feliz no entendimento dos potenciais e especificidades da própria literatura:

Afinal, em termos banais, o que sentimos ao ler um livro contribui – deseja-se que contribua, para não sermos robôs interpretativos – para a compreensão de seu todo, do mesmo modo, e entremeado a elas, que crenças e ideologias. Mas vamos um pouco além da própria dimensão significativa. Por que não pensar que esses afetos, por sua energia precisamente corpórea, redimensionam a própria força representacional da literatura quando esta é posta em movimento? (p. 277)

A leitura dos vinte e sete livros constantes nessa pesquisa, mais que qualquer outra experiência de leitura literária que tive previamente, trouxe para mim um reconhecimento do poder que a narrativa literária tem de nos perpassar. Ao ler volumes cujo valor literário é questionado e cujo trabalho estilístico é no mais das vezes bastante limitado e, ainda assim, me perceber atravessado pelas obras, faz notar como o ato de leitura se desenvolve para além do entendido. A jornada dessa tese me impôs uma reflexão sobre a própria noção de valor literário quando confrontada com o potencial de efeitos que a leitura provoca na recepção. Minha compreensão vívida é de que essa atribuição de valor aos textos não anda necessariamente de mãos dadas com a possibilidade de afetação dos mesmos textos no ponto de chegada da leitura.

5.6 Valor literário e leitura

Existe nos textos biográficos, um jogo claro entre o indivíduo real, a fabulação de sua construção narrativa e a recepção do leitor. Este jogo atravessa tanto um imaginário público sobre o indivíduo biografado quanto a imaginação dos seus produtores.

O valor literário das obras deste corpus é não apenas questionado, mas quase que imediatamente rechaçado. E é preciso reconhecer que a crítica literária acadêmica ainda traz predominantemente uma concepção imobilizada da própria definição de literatura, herança dos movimentos de vanguarda artística e literária europeia nos últimos dois séculos e da ideia de autonomia da obra artística proposta por correntes teóricas como o neocriticismo e o estruturalismo. Essa concepção restringe à poesia e à narrativa de ficção o lugar de formas literárias verdadeiras (Diniz, 2021, p. 220). Como derivação, existe também uma “acentuada elitização do acesso à ‘alta cultura’, como domínio sob uma aura sagrada, em descompasso com as demais conquistas sociais” (Idem, Ibid.). Na leitura e análise desses textos, não me cabe vestir a capa de um crítico que rejeita a produção artística direcionada para o consumo de massa. A própria natureza dos livros que compõem esse corpus exige que eu tente me despir dos preconceitos na abordagem e contemplação das obras.

Já se propôs que há uma falência razoavelmente consciente nos gradientes de valor hierarquizados que estabelecem uma linha de divisão que distinguia “entre o superior e o inferior, o maior e o menor: a civilização e o primitivismo arcaicos, o saber e a ignorância, o privilégio social e a subserviência, a experiência e a imaturidade, os homens e as mulheres” (Steiner, 2019, p. 92), mas creio que essa constatação é complicada. Se preciso reiterar que os livros dessa tese têm valor como objeto de estudo, que seu registro é importante como fenômenos do sistema literário brasileiro contemporâneo e mesmo que são narrativas literárias é porque o colapso das hierarquias não se deu. Há sempre a manutenção de uma desconfiança em relação ao produto artístico de consumo de massa, no mais das vezes sem que se dê ao trabalho mesmo de examiná-lo.

Examinando as possibilidades de uma educação de leitores, Patrícia Nakagome observa que, como críticos e pesquisadores de teoria da literatura, “parece que preferimos aceitar que a arte está restrita a minorias a considerar a possibilidade de que a maioria pode, sim, encontrar em obras não valoradas algo além do entretenimento ou ainda o valor no entretenimento” (2015, p. 98). A autora prossegue, ao afirmar que a ampliação de um público leitor que possa ter acesso à literatura cujo valor é atestado canonicamente “passa, invariavelmente, por uma modificação no modo de olhar o leitor que se interessa por obras diferentes daquelas que figuram no cânone.

O leitor comum não deve ser avaliado em chave de inferioridade, inferioridade medida à distância, na multidão sem rosto e sem voz” (Idem, p. 99).

É a esse leitor que voltei a minha atenção nesse trabalho. Mesmo tratando de obras que se escrevem fora do esperado pelo gosto dominante, acredito que a atribuição de valor varia na monta de cada experiência singular de leitura, pois o “valor de uma obra advém da experiência, da percepção estética *sui generis* que a obra provoca, estimulando a renovação da percepção do leitor, desautomatizando-o” (Déa, 2006 p. 33).

Acredito, talvez ingenuamente, mas acredito mesmo assim, que essa ponte que se faz entre leitor e obra, quando concretizada, tem o potencial de transformar. Ou, como melhor exprimiu Todorov:

a literatura abre ao infinito essa possibilidade de interação com os outros e, por isso, nos enriquece infinitamente. Ela nos proporciona sensações insubstituíveis que fazem o mundo real se tornar mais pleno de sentido e mais belo. Longe de ser um simples entretenimento, uma distração reservada às pessoas educadas, ela permite que cada um responda melhor à sua vocação de ser humano. (2009, pp. 23-4)

Seria um caminho certamente mais fácil constatar o enriquecimento que nos traz a literatura por meio dos livros que trazem o selo de qualidade e valor literário atestado pela crítica e pela academia do que procurá-lo em obras que se inscreveram no campo ao arrepio do beletrismo esperado pelo cânone. O meu ganho nessa pesquisa foi perceber que as “sensações insubstituíveis” proporcionadas pela literatura se fazem pelas possibilidades que existem sempre em um texto narrativo quando absorvido pelos leitores – independentemente do valor que lhe é atribuído.

Por meio das impressões dos leitores empíricos, pude confirmar a intuição de que os textos traziam um potencial transformador no ato da leitura. E que essa transformação não dependia do reconhecimento crítico das obras, nem de sua inserção como entradas de prestígio literário no campo. O que levou os leitores reais a esses textos, e o que me levou mesmo a buscá-los, estava inicialmente no interesse pelas vidas espetacularizadas dos indivíduos biografados. Mas o potencial de efeito das leituras transcende um desejo casuístico de consumo, atravessando os leitores reais que as refiguram com seus repertórios, sentimentos e horizontes de expectativas.

Concluo trazendo de volta as ideias de Morin, para quem, no intenso interesse popular pela “vida real” das celebridades se localiza “precisamente o lugar de simbiose no qual imaginário e real se confundem e se alimentam um do outro; o amor, fenômeno da alma que mistura de maneira mais íntima nossas projeções-identificações imaginárias e nossa vida real

ganha mais importância” (1967, p. 11). Esta identificação é produzida também, especialmente, na relação do leitor-receptor com os *faits divers* literários das autobiografias de celebridades populares produzidas no Brasil. Uma identificação que se insere num grande esquema social de trocas simbólicas nas quais não estão apenas a “imbecilidade dos fãs”, a falta de criatividade ou os acordos comerciais dos produtores”. Para Morin, nessas trocas, “está o coração do mundo. Está o amor, outra bobagem, outra humanidade profunda” (Idem, p. 71).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em julho de 2016, depois de já ter lido algumas das biografias que compuseram essa tese, eu começava a delinear as intenções de um futuro projeto de pesquisa para o doutorado. Era um domingo pela manhã quando eu comecei a ler *Ser mulher não é para qualquer um*, biografia da atriz e humorista Nany People. Logo nas primeiras páginas, após a apresentação do texto e prefácio, começa o relato na primeira pessoa que reproduz a voz da atriz.

O texto começa de forma linear, com a infância de Nany, ainda identificada como um menino no interior de Minas Gerais. A abertura do livro traz uma cena de violência cometida pelo próprio pai, e a defesa apaixonada de sua mãe, que estipulava a lição que ela carregaria por toda a vida:

Eu tinha uns seis anos. Era magrinho, já todo delicado. E falava muito mole, como se vivesse num constante delay. Foi num jantar em família. Ao me servirem, percebi que, na travessa, havia um bife menor do que aquele que havia sido colocado no meu prato. Tinha muita preguiça de comer. Abri a boca e as palavras saíram de um jeito bastante afeminado: “Eu quero aquele bife que é menor”. Meu pai deu um soco na minha boca, jogando-me para fora da mesa, e me mandou “falar como homem”. Mamãe, que nunca reagia a essas intempéries, virou a toalha da mesa com todo o jantar em cima dele e gritou: “Você nunca mais vai falar assim com ele! Eu não coloquei alma no mundo pra servir de chacota da humanidade”.

Ela me agarrou pelos ombros, olhou no fundo dos meus olhos e, aos berros, com uma energia que eu nunca tinha sentido, disse: “E você nunca mais vai aceitar isso do mundo! Tá entendendo?”. Foi então que, pela primeira vez, mamãe me disse a frase que carrego comigo até hoje: “As pessoas fazem com a gente aquilo que a gente deixa até quando a gente deixa!”

Eu nem sabia o que responder. Ficamos todos em estado de choque. Parecia uma leoa salvando a cria. Tudo o que mamãe queria era que eu aprendesse a me defender. Estava ali, instintivamente, me dando a primeira lição. Estava me mostrando o que eu encontraria pela frente e me ensinando a forma de enfrentar a vida para ser quem eu realmente era. (posições 117-126)

Esse trecho me atingiu com uma intensidade que, naquele momento, não poderia prever e sem que percebesse muito o porquê, vi que estava chorando. Eu esperava qualquer coisa dos livros que amealhava para a minha tese, mas não que pudessem me afetar de forma tão marcante. E isso me fez pensar na capacidade de mobilização que um texto literário aciona no leitor, mesmo em um texto que a princípio poderia carecer de profundidade – me lembrei imediatamente de Iser, ao propor que durante a leitura nós nos colocamos dentro de um texto literário, em movimento com ele.

Alberto Manguel diz que “mente quem diz que a leitura é uma forma de evasão da realidade”. Para ele, a “leitura esfrega o mundo no nosso nariz, é preciso muita força de vontade

para não nos envolvermos com os sofrimentos de Brás Cubas ou com a paixão de Fedra”, e que cada livro e cada história contada “pode ser, assim como para Sherazade, uma estratégia contra a morte; pode ser também um projeto para uma vida melhor, como Dante imaginou, ou pelo menos um pouco mais justa, como sonhou D. Quixote” (2020, p. 8). Ao estudar todos os vinte e sete textos, eu recebi uma experiência muito singular de leitura literária, que esfregou vários mundos no meu nariz. Sem ignorar que o caráter literário dos textos dessa pesquisa é questionado, eu, como leitor, não passei ileso por eles.

Gumbrecht compara a forma como os nossos corpos respondem à atmosfera (*Stimmung*) do texto literário com a forma como reagimos à execução de uma peça musical ou a uma alteração súbita na pressão atmosférica – uma reação e afetação que é não apenas cognitiva como também física. Ele propõe “que esses tons, atmosferas e *Stimmungen* não existem nunca completamente independentes das componentes materiais das obras - principalmente da sua prosódia”, e, dessa forma afetam “‘estados de espírito’ dos leitores da mesma maneira que o clima atmosférico e a música” (2014, pp. 13-14). A atmosfera que um texto evoca não pode nunca se desatrelar da sua composição material de conteúdo e forma – e o conteúdo é imprescindível quando estamos falando de textos declaradamente referenciais ao mundo real e pessoas reais que nele existem ou existiram, ainda que cheios de ficcionalidade.

Até o momento da leitura de *Nany People: ser mulher não é para qualquer um*, eu conhecia a personagem somente por algumas poucas vezes em que a vi na TV e um espetáculo de *stand-up comedy* que assistira poucos anos antes a convite de amigos. Nany me era uma figura simpática, mas sobre quem eu sabia muito pouco e não me despertava nenhum interesse específico. O ato de leitura do livro, entretanto, tornou-a, para mim e em mim, um indivíduo próximo, com quem pude me identificar e me mover junto com a sua história. Eco sugere que o “texto quer ser uma experiência de transformação para o próprio leitor”(1985, p. 44), e foi o que se operou em mim de forma insuspeita com a leitura desse livro e norteou toda a jornada de pesquisa.

O leitor é alguém que “realiza descobertas (ao refletir), desarticula-se, renova sua percepção, seu entendimento e seu posicionamento no mundo (de si e da alteridade)” (Déa, 2005, p. 25), e foi isto que se produziu em mim. Conquanto considere a ideia de um leitor implícito e ideal para estes produtos literários, não gostaria de ter deixado aqui escapar os leitores reais e efetivos destes livros. Está posto que o primeiro leitor que observei fui eu mesmo, e a apresentação dos livros e sua apreciação passou sempre pela forma como os textos me afetaram e me colocaram em movimento. Mas busquei também acesso aos demais leitores ativos no campo literário brasileiro, recorrendo às opiniões expressas pelos leitores reais das

obras, que escreveram resenhas em plataformas como *Skoob* e *Goodreads*, e foram tocados a ponto de registrarem publicamente suas impressões.

No Brasil, o leitor médio que teve acesso aos textos biográficos dessa tese já conhecia os personagens por meio da imagem massificada de suas vidas. São personagens midiáticos e midiaticizados, que se tornam conhecidos pela audiência e pela mídia justamente por serem pessoas com notável capacidade para a performance pública. As inserções literárias de suas identidades se aliam ao seu talento em lograr êxito com suas exposições midiaticizadas. As vendagens dos textos variam amplamente, desde tiragens modestas em pequenas editoras a retumbantes sucessos comerciais, mas elas resultam sempre de uma demanda contemporânea que confunde entretenimento e vida, tornando este, “sem dúvida, a força mais penetrante, poderosa e inelutável do nosso tempo – uma força tão esmagadora que finalmente se torna metástase na vida” (Gabler, 1998, p. 9).

Cabe lembrarmos que a existência dessas personagens no turbilhão da exposição midiática cria demandas também para o comportamento do público de massa que os consome:

Celebridades foram impelidas para suas personas pelas demandas comerciais do entretenimento. As pessoas comuns foram encorajadas a deixar seus eus performativos emergir pelas demandas comerciais, sociais e psicológicas da cultura moderna em geral: uma sociedade industrializada que afrouxou os laços outrora seguros de parentesco e comunidade e forçava a pessoa a depender de vizinhos e estranhos para aprovação; uma economia de serviços em rápida expansão que valorizava a venda de si mesmo; um sentimento crescente de deslocamento, descontinuidade e ansiedade que nos levava a encontrar uma identidade flexível que pudesse se ajustar a diferentes situações; e, não menos importante, a constante inundação de modelos fornecidos pela mídia, [...] que mostrava como agir. (p. 223)

A presença nos meios de comunicação e o caráter indisfarçadamente comercial das obras redundam em desconfiança – e até mesmo desdém – por parte da crítica acadêmica, que sequer considera os livros, seus leitores e o seu consumo. Não encontrei qualquer pesquisa ou estudo que analisasse as obras desse conjunto, salvo os estudos publicados especificamente sobre biografias de pessoas transgêneras, como a tese de doutorado de Leocadia Chaves defendida em 2021 nessa mesma UnB. Acredito que haja grande espaço para o desenvolvimento de pesquisas análogas sobre a produção de biografias voltadas para um consumo de massa, como os fenômenos editoriais dos livros escritos por *youtubers* ou as biografias dos ídolos ainda adolescentes que têm como público jovens leitores. Ademais, por seu caráter panorâmico, não seria possível nesse estudo um debruçamento sobre aspectos

específicos dos livros constantes na tese, havendo diversos pontos de interesse para pesquisas futuras.

Este é um estudo sobre identidades narrativas produzidas no âmbito de uma representação multimidiática e que se completam nos livros publicados no Brasil entre 1994 e 2020. É um quarto de século que compreende as produções de personagens-autores que se consolidam na materialização de um texto literário, contando frequentemente com a colaboração de jornalistas que auxiliaram na coleta de dados e redação do texto, mas que não são percebidos como autores plenos dos volumes.

Meu mergulho nas narrativas biográficas de celebridades de alcance popular, longe de produzir enfado da leitura reiterada de textos que poderiam ser entendidos como simples e formulaicos, ampliou a minha percepção de complexidade das exibições encenadas em um discurso. A riqueza simbólica dessas obras transcende a mera valoração do texto, mas está posta, em minha experiência, nas possibilidades latentes dos volumes quando submetidos à leitura. Penso sobretudo na minha leitura, mas abro o convite para que exista uma abertura em novos leitores que possam perceber as obras para além do descaso e se surpreender como eu mesmo me surpreendi. Espero que este trabalho contribua minimamente para suscitar o interesse de futuros pesquisadores por narrativas afins e que ocupem posições que rompam a hegemonia das obras canônicas nos estudos literários.

A existência desses textos no campo é tão excepcional que resulta notadamente num efeito humorístico, mas nem por isso poderia reduzi-los à mera impressão de banalidade. Não quero com isso conceder às obras um status de alta literatura que não lhes cabe, mas sua própria entrada no campo transcende o banal. Estes textos, perpassados pela ficcionalização da realidade de indivíduos multimidiatizados, têm o componente de libelos narcísicos, mas parecem também compor um dever de memória pessoal. Seu registro e recepção trazem às identidades narrativas um caráter de presentificação que só o modal literário de exposição pode permitir e concretizar. Percebo que vai se ampliando nas produções ao longo dos anos a busca por uma representação literária que complexifica os biografados e seus contextos, e não somente o sucesso comercial – isso se nota particularmente em *Vocês sabem quem sou eu?* e *Eu, travesti*.

Estabeleci em janeiro de 2020 o marco final do recorte desse estudo, mas isso não significa que os textos pararam de ser publicados. Conquanto marginais, essas entradas parecem ter garantida uma presença no campo literário. Entre os livros publicados após esse marco, identifico, não exaustivamente, a publicação dos textos dos ex-participantes do BBB, Thelma Assis (*Querer, poder, vencer*, pela Planeta), Gil do Vigor (*Tem que vigorar*, pela

Globo Livros) e Viih Tube (*Cancelada*, pela Agir), todos publicados por grandes editoras e com bastante destaque graças ao novo patamar de sucesso que o programa alcançou em tempos pandêmicos. Ressalto também a publicação dos textos autobiográficos de Solange Gomes, também participante do quadro “Banheira do Gugu” (*Sem arrependimentos*, pela editora Livros Ilimitados), e da ex-cracrete e símbolo sexual Rita Cadillac (*Frente & verso*, pela editora Gregory). Confesso que meus dedos coçaram na vontade de inserir esses livros no corpus, mas é preciso ter limites.

A verdade é que esses textos não se concluem. Apesar de estarem materializados já há alguns anos ou mesmo décadas, os indivíduos são personalidades que continuam em exposição midiática, participando de novos *reality shows*, publicando em suas redes sociais, participando de iniciativas publicitárias... Sua representação, materializada nos livros, sempre se prolonga e se modifica, ampliando-se na imaginação-percepção do público leitor e consumidor. Seus textos continuam a ser escritos nas imagens públicas dessas vidas.

Ao longo do Capítulo 1, eu apresentei o conceito de celebridades e, por derivação, o conceito de subcelebridades – reconhecendo serem estas os temas dos livros autobiográficos desse estudo. Apesar de ter feito um esforço para ressignificar o uso do termo de forma não-pejorativa, e reconhecer que esses indivíduos são assim tratados pela posição subalternizada que os seus corpos ocupam, não me cabe insistir num termo que reforce a subalternização. A jornada empreendida ao longo dessa tese, que me levou à análise mais detida de quatro romances e à apresentação sistemática dos demais vinte e três volumes, não me permite tratá-los sob alcunha derogatória. A leitura dos textos, mesmo aqueles que não primam por maior cuidado e qualidade, não me permite vê-los como indivíduos aquém do que quer que seja. Se há algo que a leitura me trouxe e permitiu é a possibilidade de enxergar a humanidade que existe em cada uma dessas vidas retratadas, com seus potenciais, qualidades, limitações e falhas.

Encerro a tese como sugeri no título, os vinte sete livros aqui apresentados trazem como protagonistas celebridades de alcance popular e de massa no Brasil. São indivíduos tão interessantes quanto se demonstra pelo interesse mesmo que despertam e, mais que o preconceito de uma crítica erudita que pode nos acometer, dignos de terem suas vidas tratadas como tema de livro.

Quase sem querer

Em seu ensaio *Leitor como metáfora*, Manguel escreve que “o pacto que o escritor e o leitor firmam quando aquele encerra o livro e este o abre é um pacto de autoengano e mútuo fingimento, no qual são estabelecidos limites ao ceticismo desdenhoso e à confiança incondicional” (2017, p. 1435). Para ele, “há leitores para os quais o mundo na página adquire tamanha vivacidade, tamanha verdade, que suplanta o mundo dos sentidos racionais. [...] Todo leitor já sentiu, ao menos uma vez, o poder avassalador de uma criatura de palavras” (Idem, p. 1446). Os textos biográficos demandam o mútuo fingimento de um pacto de verdade entre vida e narrativa, e quando ele se estabelece no leitor interessado, a identidade das criaturas de palavras se materializa e o texto tem a capacidade de transformar.

A identificação do público, da qual a representação construída também pelo leitor dessas narrativas é uma modalidade, se insere num grande esquema social de trocas simbólicas que não podem ser reduzidas apenas à parvoíce dos fãs e aos acordos comerciais transacionados. Como propõe Mikhail Bakhtin, “um valor biográfico não só pode organizar uma narração sobre a vida do outro, mas também ordena a vivência da vida mesma e a narração da nossa própria vida, esse valor pode ser a forma de compreensão, visão e expressão da própria vida” (apud Arfuch, p. 55).

Fica a percepção de que o intenso interesse popular pela “vida real” destes indivíduos se localiza no espaço em que imaginário e real se confundem e se alimentam um do outro. Os textos ajudam a compor a identidade das celebridades como personagens públicos, e esta identidade representada se confunde com os próprios sujeitos reais, que dela se retroalimentam, tornando-se parte de quem são, ou ao menos, de como continuarão a se mostrar.

Volto ainda uma última vez para as impressões deixadas nas redes pelos leitores:

“Ja ouvi muitos comentários, que foi uma estratégia que a Adriane usou para chamar a atenção da mídia, [...], mas se tratando do conteúdo do livro, é uma história muito linda, pois, envolve sentimentos, envolvimento, entrega.” (*Juciêde em 06/03/2013*);

“Eu era o tipo de pessoa que julgava a Andressa Urach real, ela era pra mim completamente problemática. [...] Ler esse relato me fez sim ver a Andressa com outros olhos.” (*Fran Ferreira em 03/04/2022*);

“Não há palavras pra descrever o sentimento que eu tive lendo esse livro. [...] Humaniza a travestilidade de uma forma agressiva, escrachada, mas ao mesmo tempo poética. N sei mais nem o que dizer. Apenas que foi perfeito” (*Ali* em 09/01/2022);

Tais experiências de leitura, apenas uma pequena amostra de tantas consonantes, fazem crer que, mesmo desconsiderados, os livros que compõem esse estudo foram bem-sucedidos em comunicar a identidade narrativa dos biografados, permitindo criar uma imagem deles como indivíduos tridimensionais para além da urdida midiaticamente para consumo. Mais além, elas me sugerem e confirmam, pelas experiências singulares, o tanto que o ato de leitura de uma identidade narrativa tem mesmo um caráter transformador.

É inevitável recorrer à já surrada formulação de Antônio Candido propagada no ensaio “Direito à literatura”, no qual ele afirma que a literatura “pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo, ela nos organiza, nos liberta do caos e, portanto, nos humaniza” (1995, p. 186). Se me alinho ao autor em concordar que a literatura serve de alimento humanizador para os que dela se aproximam como leitores, extrapolo a sua ideia, intuindo, aqui, que ela pode ser dotada também de um caráter humanizador para o objeto representado.

A minha experiência, de início quase jocosa, com os sujeitos entendidos como subcelebridades me levou a perceber que pessoas apresentadas voluntariamente como produtos de consumo midiático podem reassumir seu quinhão de humanidade na enunciação literária de suas identidades narrativas, mesmo que inadvertidamente. E isso me pôde fazer pensar sobre os limites e capacidades da representação por meio da literatura e das trocas que ela propicia, às vezes quase sem querer.

BIBLIOGRAFIA

Corpus de pesquisa

- ABRÃO, Sonia. *Rafael Ilha: as pedras no meu caminho*. São Paulo: Escrituras, 2015.
- ALBUQUERQUE, Daniela. *Dani E Elas – Gravidez E Maternidade Para A Mulher Moderna*. São Paulo: Universo dos Livros, 2019.
- AMBIEL, Luiza e SCHILLER, João Henrique. *Na banheira com Luiza Ambiel*. São Paulo: WB Editores, 2000.
- BENNY, Naldo. *Cada vez eu quero mais*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2014
- COUTO, Gerson e FABRETTI, Fábio Fabrício. *Gretchen, uma biografia quase não autorizada*. São Paulo: Ilélis, 2015.
- FERREIRA, Giuliano. *Luz, câmera, ação e transformação*. São Paulo: Semeando, 2014.
- FERNANDES, Fernando e MIYAZAWA, Paulo. *Inquebrável*. São Paulo: Paralela, 2017.
- FROTA, Alexandre. *Do outro lado do muro*. Rio de Janeiro: Editora Caras, 2002.
- GALISTEU, Adriane. *Caminho das borboletas: meus 405 dias ao lado de Ayrton Senna*. Rio de Janeiro: Editora Caras, 1994.
- LAFFOND, Jorge. *Vera Verão: Bofes & babados*. Rio de Janeiro: Star Brazil/ CC&P, 1999.
- MARCHIORI, Val. *O livro de ouro da Val*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2015.
- MARILAC, Luísa e QUEIROZ, Nana. *Eu, travesti: Memórias de Luísa Marilac*. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- MEIER, Bruno. *A vida é uma festa: A história de Amaury Júnior, o maior colunista social do Brasil*. São Paulo: Harper Collins, 2015.
- MELL, Luísa. *Como os animais salvaram a minha vida*. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2018.
- MINUANO, Carlos. *Tons de Clô*. Rio de Janeiro: Best Seller, 2017.
- PACHECO, Fani. *Diário secreto de uma ex-BBB*. São Paulo: Nova Razão Cultural, 2009.
- PASCHOAL, Márcio. *Rogéria: uma mulher e mais um pouco* [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Best Seller, 2016.
- QUEIROZ, Flávio. *Nany People: ser mulher não é para qualquer um*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2015.
- RAMPAZZO, Fabiano. *Geisy Arruda, vestida para causar*. São Paulo: Matrix, 2010.

REBOUÇAS, Thalita. *O homem que seduziu a vida*. Rio de Janeiro: Editora Caras, 2002.

ROCHA, Luiz Gustavo. *Vocês sabem quem sou eu?* São Paulo: Chiado Books, 2020.

RITO, Lucia. *Muito prazer, Roberta Close*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.

TAMBORINDEGUY, Narcisa. *Ai, que loucura!* Rio de Janeiro: Editora Caras, 2000.

URACH, Andressa. *Morri para viver: meu submundo de fama, drogas e prostituição*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2015.

VALESCA. *Sou dessas: pronta pro combate*. Rio de Janeiro: Best Seller, 2016.

ZACANINI, Mirella. *Pitchulinha, minha vida com Dinho até que os Mamonas nos separem*. Rio de Janeiro: Bloch, 1996.

ZANELATTO, Márcia. *Thammy: nadando contra a corrente*. Rio de Janeiro: Best Seller, 2015.

Referências bibliográficas

ARANTES, Marcelo. *A antietiqueta dos novos famosos – Guia para uma celebridade instantânea*. 2009.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AZEVEDO, Luciene. *Autoficção e literatura contemporânea*, Revista Brasileira de Literatura Comparada, São Paulo, 12: 31-49, 2008.

_____. *Autoria e performance*, Revista de Letras, São Paulo, 47 (2): 133-158, jul./dez. 2007.

_____. *Representação e performance*, Aletria, 16: 80-93, jul/dez. 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento – o contexto de François Rabelais*. Brasília, São Paulo: Editora Universidade de Brasília/Hucitec, 2008.

_____. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1990.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BALTAR, Mariana. *Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Curso de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2007.

_____. *Real sex, real lives – excesso, desejo e as promessas do real*. E-Compós, 17(3) (2015). Disponível em <https://doi.org/10.30962/ec.1042>, acesso em 07/06/2022

BARROSO, Paulo - *A celebridade pós-moderna da solidão plural e da banalidade pública*.

Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. XXV, 2013, pág. 101-118.

BARTHES, Roland. *A estrutura do Fait divers*. In: *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964, disponível em <https://bibliotecadafilo.files.wordpress.com/2013/10/barthes-a-estrutura-dos-fait-divers.pdf>. Acesso em 12 de dezembro de 2016.

_____. *A morte do autor*. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BOND, F. Fraser. *Introdução ao jornalismo*. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. De Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. Trad. Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *A ilusão biográfica*. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaina. (org.). *Usos & abusos da história oral*. 8.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. pp.183-

_____. *O poder simbólico*. 11ª edição - Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

BRANDÃO, Inácio de Loyola. *O anônimo célebre*. São Paulo: Global, 2002.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. Yale University Press, 1995. (Edição original: 1976)

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 3ª ed.. revista e ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CAREY, John - Os intelectuais e as massas. Trad. de Ronald Kyrmse. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

CHAVES, Leocádia Aparecida. *A escrita autobiográfica trans como estratégia de resistência e organização: vaga-lumes na escuridão de nosso tempo*. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília: Brasília, 2021.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 99.

COUTINHO, Fernanda M. A. *Pierre Bourdieu e a gênese do campo literário*. In *Ver de Letras* – No. 25 – Vol ½ - jan/dez 2003. Fortaleza: Universidade do Ceará (pp. 53-59).

DALCASTAGNÈ, Regina. *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº 26. Brasília, julho/dezembro de 2005, pp. 13-71.

_____. "Contas a prestar: o intelectual e a massa em A hora da estrela, de Clarice Lispector". *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, nº 51. Hanover, 2000, pp. 83-98.

DARTIGUES, A. *Paul Ricoeur et la question de l'identité narrative*. Reflexão, Campinas, n. 69, set./dez. 1997.

DÉA, Márcia Letícia Falkowski. *Representações do leitor implícito no processo de leitura em textos dramáticos: O berço do herói, de Dias Gomes e O Livro de Jó, do Grupo Vertigem*. Dissertação (mestrado em Estudos Literários), Universidade Federal do Paraná: Curitiba, 2005.

DE MAN, Paul. *Autobiografia como des-figuração*, In: *Sopro*, 71, maio 2012.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DINIZ, Ligia Gonçalves. *Por uma impossível fenomenologia dos afetos: imaginação e presença na experiência literária*. 2016. 307 f. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

_____. *Imaginação como presença: o corpo e seus afetos na experiência literária*. Curitiba: Editora UFPR, 2020.

DION, Sylvie. *O fait divers como gênero narrativo*. *Revista Letras (UFSM)*, v. 34, p. 123-131, 2007.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Giovanni Cutolo. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *Os seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Trad. de: Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985

EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polisystem studies*. *Poetics Today*, v.11, no.1, Spring, 1990.

FIGUEIREDO, Eurídice. (2014). *Roland Barthes: Da morte do autor ao seu retorno*. *Revista Criação & Crítica*, (12), 182-194.

_____. *A nebulosa do (autobiográfico): vidas vividas, vidas escritas*. Porto Alegre: Zouk, 2022.

FOUCAULT, Michael. *A escrita de si*. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.

GABLER, Neal. *The Mediated Self In:Life:the Movie: How Entertainment conquered Reality*. Nova Iorque: First Vintage Books, 1998 pp.192-244.

GASPARINI, Philippe. *Autofiction: une aventure du langage*. Paris: Seuil, 2008.

_____. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil, 2004.

GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*, Paris: Éditions du Seuil, 1991.

_____. *Figures III*, Paris: Éditions du Seuil, 1972.

_____. *Paratextos Editoriais*. Tradutor: Álvaro Faleiros. Editora: Ateliê Editorial, Cotia, 2009.

GINZBURG, Jaime. *O narrador na literatura brasileira contemporânea*. Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 2, 2012.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2004.

_____. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literature*. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2014.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001. Disponível em <https://houaiss.uol.com.br>.

HERSCHMANN, M.; PEREIRA, C. A. M. (Orgs). *Mídia, Memória e Celebidades: estratégias narrativas em contextos de alta visibilidade*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2003.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. *The fictive and the imaginary: charting literary anthropology*. Baltimore , London: The Johns Hopkins University Press, 1993.

_____. Os atos de fingir ou o que é fictício no ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes: vol. II*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, pp. 957-985).

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: _____. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo, Ática, Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. Bauru: EDUSC, 2001.

_____. “A cultura da mídia e o triunfo do espetáculo”. In: Líbero – Revista Acadêmica de Pós-graduação da Faculdade Cásper. Ano VI, vol 6, n 11, 2003.

KEHL, Maria Rita. *Minha vida daria um romance*. In: *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

_____. *Escrita de si como performance* In. *Revista Brasileira de Literatura comparada*, n.12, 2008, pp.11-30.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. *As escritoras contemporâneas e o campo literário brasileiro*. (Tese de Doutorado). Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2008.

LEFEVERE, A. Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature. *Modern Language Studies*, Vol. 12, No. 4 (Autumn, 1982), pp. 3-20.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

_____. *L'autobiographie en France*. Paris: Armand Colin, 1971.

_____. *Le Pacte Autobiographique, 25 ans après*. Disponível em: http://www.autopacte.org/Pacte_25_ans_apr%E8s.html. Acesso em 12/01/2016

LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor*. São Paulo, Paz e Terra, 2007.

LIONÇO, Tatiana. Um olhar sobre a transexualidade a partir da perspectiva da tensionalidade somato-psíquica. Brasília. 2006. 158 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia - Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. *A cultura-mundo, respostas a uma sociedade desorientada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011

LUDMER, Josefina. *Las tretas del débil*. In: GONZÁLEZ, Patricia Elena; ORTEGA, Eliana. (Ed.) *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1984.

MACEDO, Pedro Ivo R. *Defenestração: deslocamento e identidade na obra de Amélie Nothomb*. 2016. 136 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

MALLMAN, Cléo José, *Escopofilia: De que se alimenta o mundo virtual?*. Estud. psicanal. [online]. 2016, n.46, pp. 45-53. ISSN 0100-3437.

MANGUEL, Alberto. *O leitor como metáfora: o viajante, a torre e a traça*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

_____. *Notas para a definição de um leitor ideal*. Trad. Rubia Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2020.

MARSHALL, D. *Celebrity and power: fame in contemporary culture*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1997.

MATA, Anderson Luís Nunes da. *As fraturas no projeto de uma literatura nacional: representação na narrativa brasileira contemporânea*. 2010. 180 f. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX: O Espírito do Tempo*, volume 1. São Paulo, Forense: 1969.

_____. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

NAKAGOME, Patrícia Trindade. *Literatura e/ou educação*. Via Atlântica, 1(28), 89-103. São Paulo: USP, 2015.

NOGUEIRA, Maria Alice e NOGUEIRA, Cláudio M. Martins. *Bourdieu e a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PEUCER, Tobias. *Os relatos jornalísticos. Estudos em Jornalismo e Mídia*, v. 1, n. 2, p.13-30

POLLACK, Michael, *Memória e identidade social*, Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

REAGAN at al. "The emotional arcs of stories are dominated by six basic shapes In: *EPJ Data Science*. Burlington: 2016.

RICOEUR, Paul, *A memória, a história, o esquecimento*, Campinas, Unicamp, 2007.

_____. *L'identité narrative*. Esprit, Paris, n. 140-141, juil. -aôut, 1988.

_____. *O si mesmo como um outro*. Campinas: Papirus, 1994a.

_____. *Tempo e Narrativa –Tomo I*, São Paulo, Papirus, 1994b.

_____. *Tempo e Narrativa –Tomo II*, São Paulo, Papirus, 1995.

_____. *Tempo e Narrativa –Tomo III*, São Paulo, Papirus, 1997.

ROCHA, Rose de Melo e CASTRO Gisela G. S. *Cultura da mídia, cultura do consumo: imagem e espetáculo no discurso pós-moderno*. Logos 16 (1): 48-59.

SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias*. São Paulo: Edusp, 1997.

_____. *Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*, Belo Horizonte: UFMG 2007.

SÁ, Sérgio de. *A reinvenção do escritor: literatura e mass media*. Tese de doutorado apresentada em novembro de 2007 na Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP>.

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

SILVA, Gislene. *A engrenagem da noticiabilidade no meio redemoinho*. In: Revista Observatório, Palmas, v. 4, n. 4, p. 308-333, jul-set. 2018

SILVA, Gislene. Para pensar critérios de noticiabilidade. Estudos em Jornalismo e Mídia, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 95-107, jan. 2005. ISSN 1984-6924. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/2091/1830>>. Acesso em: 03 maio 2019.

SIMÕES, Paula Guimarães. *A mídia e a construção das celebridades: uma abordagem praxiológica*. In: Logos 31 Comunicação e Filosofia. Ano 17, 2º semestre 2009. (pp 67-79).

SODRÉ, M. *Sobre a episteme comunicacional*. Matrizes, São Paulo: USP, ano. 1, n. 1, p. 15-26, 2007.

STAM, R. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.

STAROBINSKI, Jean. Le style de l'autobiographie. In : Revue Poétique/n.3, 1970.

STEINER, George, *No Castelo do Barba Azul*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

VARGAS LLOSA, Mario. *A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura*. Tradução de Ivone Benedetti. 1. ed. Rio de Janeiro. Objetiva, 2013.

WILLIAMS, L. Hard Core. *Power, pleasure and the frenzy of the visible*. University of California Press, 1999 (primeira edição em 1989).
_____. (org). *Porn Studies*. Duke University Press, 2004. Winston, B. Claiming the real. The griersonian documentary and its legitimations. London, BFI Publishing, 1995.