

O dia em que Raquel Pacheco saiu do anônimo: Bruna Surfistinha e a morte do autor¹Cynthia de Lima Campos²**RESUMO:**

O artigo propõe uma análise do fenômeno de público *O Doce Veneno do Escorpião*, de autoria da ex-garota de programa, Bruna Surfistinha, cuja verdadeira identidade é Raquel Pacheco. Questionamos se seu trabalho poderia ser considerado uma obra vinculada ao conceito de autor, descrito por Foucault e Barthes, como aquele a quem se pode atribuir o que foi dito ou escrito e como o indivíduo percebido como o criador, a origem, que por meio de suas motivações inscreve intencionalmente dentro de uma obra. Defendemos o argumento de que o fenômeno pode ser explicado pelo fato da escritora constituir-se como o próprio significante de seu texto. Para tanto, recorreremos aos conceitos de literatura, obra, texto, e autor, encontrados nos referidos autores, levando em consideração o veículo pelo qual essa voz se faz ouvir.

PALAVRAS-CHAVE: Autor, Literatura, Morte do Autor, Bruna Surfistinha, Foucault, Barthes

ABSTRACT:

This paper analyzes the best-seller *O Doce Veneno do Escorpião*, by Bruna Surfistinha, ex-hustler, and whose true identity is Raquel Pacheco. We are questioning whether your book could be regarded an work tied to the author's concept, accounted for Foucault and Barthes, to whom can impute what was said and what was written and as the person realized as the creator, the source, which consciously write in a work. We argue that this phenomenon can be explained just because Bruna Surfistinha represents her text's signifier. For both, we use literature, work, text and author's concepts that we find in both Barthes and Foucault, taking into accounting the media whereby this voice is harked.

KEY-WORDS: Author, Literature, Author's Death, Bruna Surfistinha, Foucault, Barthes

1 Quem é essa Garota?

"Sou a Bruna, faço oral, vaginal e anal". É dessa forma que Raquel Pacheco se apresenta ainda no início do livro de sua autoria *O Doce Veneno do Escorpião*

¹ Trabalho apresentado no I Integracomuni – Seminário de Integração dos Programas de Pós-Graduação do Nordeste, Recife, 16 de novembro de 2009.

² Doutoranda em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco. Bolsista do CNPq.

(2005, p. 4), referindo-se não somente à sua atividade econômica, mas também ao estilo de vida que havia adotado para si há poucos anos antes. Bruna, e mais especificamente, Bruna Surfistinha é o nome de trabalho, hoje poder-se-ia dizer, nome artístico (já que ela resolveu enveredar pela literatura, cujo trabalho é considerado de gosto duvidoso por alguns, mas apresenta recordes de vendagem) de Raquel Pacheco. Entretanto, o que chama atenção com relação aos números de vendagem de seu primeiro livro³, cerca de duzentos e cinquenta mil cópias no Brasil, Portugal, Espanha e países da América Latina não são realmente os números, e sim o fato do livro ter sido escrito por uma ex-garota de programa.

O livro, autobiográfico, é a sua tentativa de redenção diante da sociedade, considerando que a atividade de garota de programa vem sempre carregada de um estigma, mas também diante da família, a quem ela abandonou para poder se dedicar à atividade. Se em alguns momentos Bruna tenta justificar não ter tido outra escolha, já que “não sabia fazer nada, nem tinha experiência, nem segundo grau completo” (*ibidem*, p. 20), em outros confessa ter encontrado “entre as pernas” a sua liberdade, tendo “fantasiado muito com a possibilidade de ter vários homens” (*ibidem*, p. 20), afirmando, inclusive, que “Bruna nasceu para o sexo” (*ibidem*, p. 14).

Bruna Surfistinha, menina de classe média alta, iniciou sua carreira de garota de programa ainda aos dezessete anos quando fugiu da casa dos pais adotivos. Começou em casas de prostituição em bairros nobres da capital paulista, passou pelo Vintão, um lugar decadente de prostituição em que o cliente pagava vinte reais em troca de dez minutos de sexo, até alugar um flat e passar a trabalhar autonomamente. Trabalhava cinco dias por semana (de segunda a sexta), atendendo em média cinco clientes por dia. Em dado momento de sua breve carreira (cerca de quatro anos), Bruna resolve criar um blog, já que havia descoberto que garotas de programa não costumam ter blogs, para não só descrever os seus programas, mas também dar-lhes uma classificação, e tecer comentários tanto sobre o cliente quanto sobre o programa. Como (quase) tudo que alude ao proibido e à sexualidade desperta mais interesse do que situações triviais, o blog atingiu o segundo lugar na *top list* do Ibest.

Com o sucesso do blog, Bruna pode sair do anonimato, justamente o que ela queria, “que as pessoas lessem sobre a [sua] vida. Ao menos sobre a pública. Não a da Raquel, mas a da Bruna Surfistinha”. Nisto ela realmente estava certa, quem se interessaria apenas pela história de uma garota adotada por uma família de classe média alta, que se rebela sem grandes motivos e sai de casa? Histórias como essas acontecem todo dia, são comuns. Raquel não interessaria a ninguém. Mas

³ Após o lançamento de *O Doce Veneno do Escorpião*, Bruna Surfistinha escreveu e publicou mais dois livros: *O Que Aprendi com Bruna Surfistinha* e *Na Cama com Bruna Surfistinha*.

Bruna, não, Bruna é o *nome-de-guerra* de uma garota adotada por uma família de classe média alta, que se rebela sem causas aparentes, foge de casa e vai se prostituir em casas de luxo. Bruna é uma garota que tinha tudo para ser bem-sucedida dentro dos padrões convencionais: cursar uma faculdade, ter uma carreira profissional. Mas Bruna escolhe outro caminho, escolhe o caminho da margem, da diferença, prefere as “transas enlouquecidas, surubas, muitos homens (e mulheres) diferentes por dia, noites quase sem fim” (*ibidem*, p. 10), prefere a recompensa material rápida, imediata (não sei se fácil)⁴. Pela história de Bruna, sim, haveria interesse, justamente por habitar imaginários masculinos e femininos.

Do blog para o livro foi rápido. Da publicação do livro para as altas vendagens foi muito mais rápido. De repente, Bruna, a Surfistinha, se tornava presença confirmada em todos (todos mesmo!) os programas de variedades da televisão brasileira. Sílvia Santos, Jô Soares, Marília Gabriela, Pânico. Só na MTV foram seis programas, inclusive a apresentação de uma categoria no *Vídeo Music Brasil 2006*. Foi capa de quatro revistas, entre elas uma revista internacional, a *Spread*. Teve dois ensaios fotográficos publicados na *Vogue Brasil*. *O Doce Veneno do Escorpião* ficou por quase um ano na lista dos mais vendidos e em primeiro lugar por sete semanas consecutivas, já tendo sido publicado em vinte idiomas. A própria Bruna visitou países como Itália, França, Bélgica, Portugal, Holanda, Chile, entre outros para divulgar o livro. Merece ainda menção as sessões de autógrafos das quais participou em três Bienais do Livro. E para encerrar toda essa apresentação, *O Doce Veneno* também vai virar filme.

Bruna pode até ser *best-seller*, mas seu trabalho poderia realmente ser considerado uma obra vinculada a uma autoria, a um autor, aquele autor descrito por Foucault (2006, p. 265) como “a quem se pode atribuir o que foi dito ou escrito”, cuja função se exerce no nome do autor, na relação de apropriação da obra? Ou ainda como definido por Barthes (1977) *apud* Warnick (2004, p. 257) o indivíduo percebido como o criador, a origem, que por meio de suas motivações inscreve intencionalmente dentro de uma obra. Esse autor, que ainda segundo Barthes (2004, p. 58) ainda “reina nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar [...] a pessoa e a obra” poderia tão bem ser representado por Bruna Surfistinha?

Pode-se atribuir a Bruna a criação de uma obra, mesmo que embrionária, já que ela tem tão pouco tempo como escritora e apenas três publicações? Pode-se

⁴ O que não significa dizer que tal atividade também lhe concede uma carreira, já que a legislação do país não considera a prostituição nem legal, nem ilegal, mas a regulamenta a profissão, permitindo que a “profissional do sexo” contribua para a Previdência Social.

e elevar Bruna à condição de autor⁵? Tendo iniciado seu trabalho ainda na internet, antes mesmo da publicação de *O Doce Veneno do Escorpião*, Bruna já poderia ser considerada autora dadas as postagens no seu blog? Bruna seria aquilo que Dorigatti (2004, p. 3) professou como “alguém definido com um nível constante de valor, com uma coerência conceitual/teórica, com uma unidade estilística e com um momento histórico definido”? Ou Bruna seria a evidência da morte do autor tão proclamada por Barthes (2004) nos anos 1960? A performance literária pertence a ela ou à linguagem (quase) pornográfica que aparece no seu livro? Ou Bruna Surfistinha encontrar-se-ia entre o texto e a obra, entre o privilégio de ser autor, constar nos anais da literatura, e ao mesmo tempo valer-se de recursos que fogem à tradição literária?

2 O que é a literatura?

Pensar a literatura implica pensar a linguagem, exatamente porque, para Barthes (2004, p. 59), é a linguagem que opera no lugar do autor e cita como exemplos Mallarmé, que suprimiu “o autor em proveito da escritura”; Valéry, que reivindicou para todos os seus livros escritos em prosa “a condição essencialmente verbal da literatura, em face da qual todo recurso à interioridade do autor lhe parecia pura superstição”; Proust, que, em lugar de romancear sua vida, fez dela uma obra; e, sobretudo, o Surrealismo, que para o autor (*ibidem*, p. 60), atribuiu à linguagem “um lugar soberano”, quando propôs subverter os seus códigos.

Foucault (1994, p. 64) aponta três momentos na tentativa de construir sua noção de literatura. Para ele há o momento da linguagem, o momento da obra e o momento da literatura. A linguagem corresponde ao murmúrio de tudo que se pronuncia, e, ao mesmo tempo faz com que se compreenda o que é pronunciado. É, ao mesmo tempo, a *parole* acumulada na história e o sistema da *langue*. De outro lado, encontra-se a obra, que é, para Foucault, “uma coisa estranha no interior da linguagem, uma configuração da linguagem que se detém sobre si [...], que expressa a transparência dos signos e das palavras” (*ibidem*, p. 64). E por fim, a literatura, que não corresponde nem à forma geral, nem ao lugar universal onde se localiza a obra de linguagem. “É o terceiro vértice do triângulo pelo qual passa a relação da linguagem com a obra e da obra com a linguagem” (*ibidem*, p. 64).

Me parece que a relação da literatura consigo mesma, a pergunta acerca do que é formada desde a origem parte de sua triangulação de nascimento. A literatura não é para linguagem o lugar de transformar-se em obra, nem é

⁵ Optamos por manter o termo autor sempre no masculino, uma vez que esta é a forma que o termo aparece nos textos de Foucault e Barthes.

tampouco para uma obra o lugar de ser fabricada com linguagem. A literatura é um terceiro ponto, diferente da linguagem e diferente da obra (*ibidem*, p. 64).

A literatura não é, de modo algum, o lugar inefável da linguagem. Ao contrário, só se torna possível a partir do momento em que a palavra impõe uma ruptura, uma espoliação. A escrita da palavra sobre o papel branco é o que representa esta ruptura. Ademais, não convém à literatura representar a realidade, o mundo, as coisas, a literatura já é a sua própria realidade (*ibidem*, p. 66-69).

Para Barthes *apud* Veivo (2008, p. 34), a história da literatura começa e termina com casos nos quais o escritor tem à sua disposição uma forma de representação literária que funciona como uma ferramenta de comunicação. Escrever, nesse sentido, para o escritor clássico não constitui um problema, desde que tais formas de significação social de representação literária concordem com a visão de mundo que o escritor compartilha com o leitor.

Linguagem e realidade não são mensuráveis, palpáveis, assim como a representação mesma do real constitui-se uma impossibilidade, entretanto tal impossibilidade é sempre negada, e é justamente esta negação que produz um esforço contínuo em representar a realidade pela linguagem na literatura (BARTHES *apud* VEIVO, 2008, p. 35).

A literatura seria, assim como em Foucault, uma forma transgressora de linguagem, porque nela a linguagem não é transcrita tal como aparece no pensamento. A produção literária seria então uma prática autônoma da linguagem, porque ao leitor é dada a possibilidade de estabelecer uma significação, o sentido é possibilitado, não oferecido (NICOLLAZI, 2000).

3 Quem é o autor?

Convencionalmente, ao se pensar em literatura, pensa-se na relação autor/obra, sobretudo no papel central que o autor exerce como a fonte originária de toda produção literária. Aquele que, segundo Barthes, consta no Who's Who, nos anais da literatura, nas listas dos imortais. Essa noção central de autor nem sempre foi a noção predominante. Na Idade Média, as histórias eram transmitidas por meio da oralidade, não cabendo "a idéia de autor como alguém responsável por uma obra fechada, com início, meio e fim" (DORIGATTI, 2004, p. 1). A cristalização da figura do autor só acontecerá no período moderno, quando, segundo Foucault (2006, p. 275) "se instaurou um regime de propriedades para os textos", quando se estabeleceram as regras sobre os direitos de reprodução de uma obra ou texto, e é justamente neste momento "em que a possibilidade de transgressão que

pertencia ao ato de escrever adquiriu cada vez mais o aspecto de um imperativo próprio da literatura”.

O autor só pode existir, para Foucault, se a ele é atribuída uma obra, e questiona: “se um indivíduo não fosse um autor, será que se poderia dizer que o que ele escreveu, ou disse, ou o que ele deixou em seus papéis, o que se pode relatar de suas exposições, poderia ser chamado ‘obra’?”. E ainda: “será que tudo o que ele escreveu ou disse, tudo o que ele deixou atrás de si faz parte de sua obra?” (2006, p. 269). E é exatamente a ligação imutável autor/obra, que para Barthes reduz-se à materialização da literatura, compreendendo “a cauda imaginária do texto” (2004, p. 67), e que reduz as possibilidades de escrita, porque o autor só escreve para permanecer o mesmo, dar continuidade à sua obra.

Outra noção a que a existência do autor estaria vinculada corresponde à noção de escrita, que ao contrário de “dispensar a referência ao autor”, importa-se com as condições de tempo e espaço em que o texto se desenvolve (FOUCAULT, 2006, p. 270).

Em outra via, Barthes (apud VEIVO, 2008, p. 33) propõe a noção de escritura que corresponde à dimensão da escolha e da liberdade situada entre sistema de linguagem e o estilo escolhido pelo autor. O estilo seria a própria transmutação de humor, “a equação entre a intenção literária e a estrutura carnal do autor” (BARTHES, 1997, p. 2). Escrever, para ele, é um instrumento com uma dimensão social e uma dimensão histórica, que atribuem significações ao ato de escrever. A identidade de um escritor estaria então baseada nas formas de representação literária escolhidas por ele e das significações que estas formas carregam (BARTHES *apud* VEIVO, 2008, p. 35).

Seleção e escolha são questões centrais na discussão de Barthes sobre o ato de escrever, pois são atos que possibilitam discussões sobre a relação do escritor com a realidade, além de influir diretamente no uso de gêneros literários pelo escritor. O ato de tecer anotações finda por fazer o escritor delimitar fronteiras, isola alguns itens dos demais. Essas escolhas estão diretamente associadas à concepção de realidade do escritor e sua experiência do real. Ademais, escrever é antes de tudo uma atividade lingüística, um jogo entre a literatura e linguagem ordinária, não a comunicação ou representação de algo que antecede ao texto (BARTHES *apud* VEIVO, 2008, p. 36).

O gênero também aparece como outro elemento participante da escritura. Para ele, o gênero seria a forma codificada da escritura, compreende o elemento significante em uma rede de referências que se entendem aos autores que fazem uso do mesmo gênero. Sua realização tem uma dimensão criativa, pode fazer surgirem novos e emergentes aspectos na obra literária, e, nessa relação dialética

entre um gênero codificado e sua realização na escritura, o sujeito da escrita constitui-se como autor (BARTHES *apud* VEIVO, 2008, p. 37).

Foucault refere-se à atribuição do nome do autor ao contrapô-lo ao nome próprio, afirmando que este vai além de uma indicação ou de um gesto, constituindo-se em uma descrição. Nome próprio e nome do autor situam-se entre a descrição e a designação, ligam-se com o que nomeiam, “mas não inteiramente sob a forma de designação, nem inteiramente sob a forma de descrição. O nome do autor, porém, não é apenas um elemento do discurso, muito mais, tem um papel a cumprir com relação a esse discurso, que é o de assegurar uma classificação dos textos. Colocar vários textos sob um mesmo nome implica uma relação de filiação ou de homogeneidade entre eles, assim o autor tem a função de “caracterizar um certo modo de ser do discurso”, que vinculado a um autor é tomado como não sendo simplesmente uma fala do cotidiano, ao contrário, essa “palavra deve ser recebida de uma certa maneira [...], e em uma dada cultura, deve receber um certo *status*”. Mas o nome do autor “não passa do interior do discurso ao indivíduo real e exterior que o produziu”, vai além, “manifesta o modo de ser [...] que ele o caracteriza”, ao mesmo tempo em que se refere a “um certo conjunto de discurso [...] e ao *status* desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura” (2006, p. 272-274). Foucault conclui, então, que no mundo alguns discursos são providos da função-autor, ao passo que outros não, e que esta função-autor “é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (2006, p. 274).

Mas a função-autor não se exerce constante e universalmente em todos os discursos. Se na antiguidade as narrativas, contos e epopéias circulavam livremente sem a reivindicação de uma fonte, autoria, ou responsabilidade, para Foucault, o discurso literário moderno torna-se impossível sem a presença do autor. O sentido desse discurso encontra-se diretamente ligado a quem o produziu, onde e quando o produziu. O que importa, nesse caso, não é simplesmente indicar a origem, mas “conferir um certo índice de credibilidade” (2006, p. 276).

E como se atribui a alguém ao *status* de autor? Para Foucault, essa atribuição não se dá de forma espontânea tal como no caso de se atribuir um discurso a um indivíduo. O autor corresponde a “uma instância ‘profunda’, um poder ‘criador’, um ‘projeto’, o lugar originário da escrita”. Todavia, o que no indivíduo designa-se como autor “é apenas a projeção [...] do tratamento que se dá aos textos, das aproximações que se operam, dos traços que se estabelecem como pertinentes, das continuidades que se admitem ou das exclusões que se praticam”, tudo em relação à sua obra, à sua produção, ao conjunto de textos dos quais é signatário e que variam de acordo com a época em que foram produzidos e o tipo

de discurso. A existência dessa origem da escrita, o autor, é o que permite a explicação da presença ou da ausência de certos acontecimentos em um ou mais discurso, conferindo-lhes certa unidade à escrita (2006, p. 277).

O autor não é apenas uma construção secundária a partir de um texto sem movimento. Ao contrário, em seus textos são encontrados elementos característicos de sua escrita, signos que ele prefere usar em detrimento de outros, articulações verbais, pronomes, advérbios. Embora em todos os discursos também seja possível encontrar esses elementos, o que vai diferenciar é que esses elementos em um texto a que se atribui um autor desempenham um papel mais complexo e variável. E Foucault (2006, p. 279-280) conclui:

Ela [a função-autor] não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar.

4 A Morte do Autor

Se o autor, tal como descrito acima, nasce com a modernidade, Barthes (2004) e Foucault (2006) concordam que sua morte é certa a partir do momento em que se opera uma mudança na idéia que se tinha, até então, de linguagem, a quem a obra literária deve a sua existência enquanto fenômeno. Sobre isso Foucault refere-se à escrita contemporânea, para a qual já não importa quem fala ou quem escreve, justamente porque a escrita adquiriu autonomia, bastando-se por si própria, não precisando recorrer à sua interioridade, identificando-se apenas com sua exterioridade desdobrada. Tal escrita, a que Foucault chama contemporânea, corresponde a “um jogo de signos, comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante”. Não importa o que o autor quis dizer em um discurso, importa muito mais a interpretação dada a este discurso sob determinadas condições, e, sobretudo, num dado contexto de interpretação. “Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (2006, p. 268).

E é justamente o desaparecimento desse sujeito que escreve a que ambos, Barthes e Foucault, denominam morte do autor. Essa nova possibilidade de escrita subverte a função da obra, que era dar ao autor o direito à imortalidade. Agora lhe

é dado o direito de assassinar o autor, provocando “o desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve” (FOUCAULT, 2006, p. 269).

Em Barthes (2004, p. 61-62), a morte do autor é um sacrifício para que a obra possa viver e sua interpretação ocorra em várias direções com diferentes sentidos por quem a lê. Se o Autor “é sempre concebido como o passado de seu livro”, aquele a quem ele chama de “escritor moderno” nasce no instante da sua criação, o único tempo que existe é o da enunciação, da fala, “e todo texto é escrito eternamente *aqui* e *agora*”. Não existe mais uma origem, a não ser a própria linguagem que é o ponto de partida para todo questionamento sobre a origem.

Ao escritor é impossibilitado o gesto original, compete-lhe apenas construir o texto mesclado de outros textos, que seria muito mais um intertexto, ou como Barthes denominou, entretexto (2004, p. 71). O escritor agora corresponde apenas a um dicionário “de onde retira uma escritura que não pode ter parada”, não importa as suas motivações, os seus sentimentos. Dessa forma, de que adianta a crítica, se a crítica só existia para tentar decifrar uma obra a partir do momento em que encontrasse seu Autor? Para Barthes, se o reinado do Autor também foi o reinado da Crítica, com a morte do autor, morre também a possibilidade de crítica literária, ou, pelo menos, essa possibilidade perde seu sentido, torna-se inútil (BARTHES, 2004, p. 62-63).

Assim é que o verdadeiro lugar da escritura é o leitor. Sendo o texto um intertexto, formado por culturas diversas, que dialogam, contestam-se, o lugar onde essas culturas se inscrevem só pode ser o leitor, que também é um sujeito sem história, corresponde a apenas “alguém que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito”. E esse nascimento do leitor só pode acontecer à custa da morte do autor (BARTHES, 2004, p. 64).

As mesmas mudanças que se operaram com relação à maneira de conceber a linguagem, e conseqüentemente a obra literária, e que provocaram o desaparecimento do autor, também promovem um deslocamento da obra literária para o texto. Para Barthes, as diferenças entre um e outro vão além de afirmações reducionistas tais como: “a obra é clássica, o texto é de vanguarda”, muito mais, “pode haver ‘Texto’ em uma obra muito antiga, e muitos produtos de literatura contemporânea não [serem] em nada textos”. A diferença fundamental é que a obra é de natureza física (substância), ocupa um espaço físico e o texto é de natureza metodológica. A obra se vê, o texto se demonstra. A obra é palpável, o texto só existe enquanto linguagem, discurso. A obra não se decompõe num texto, ao contrário, “a obra é cauda imaginária do texto” (BARTHES, 2004, p. 66-67).

O texto só pode ser experimentado numa produção, não podendo parar, e tendo como movimento constitutivo a travessia, incluindo a travessia de muitas

obras. Subverte as classificações hierárquicas da “boa literatura”, porque sempre é resultante de experiências do limite. Por isso, “é sempre *paradoxal*” (BARTHES, 2004, p. 68).

A abordagem é sempre em relação ao signo, mas o seu campo é sempre do significante, nunca do significado, ao passo que a obra é, no máximo, um signo geral, uma “categoria institucional da civilização do Signo”. O texto é a possibilidade da escrita ser restituída à linguagem, uma vez que, à sua semelhança, mesmo sendo estruturado, permanece sem centro, aberto (BARTHES, 2004, p. 69).

Se a obra exige uma filiação, cujo pai e proprietário são o próprio Autor, o texto é órfão, não requerendo o aval de um pai para ser lido, para existir. Se a obra é meramente objeto de consumo, porque substância, o texto a recolhe como jogo, reivindicando o fim do distanciamento entre produção e consumo, entre escritura e leitura, em que se podem ligar texto e leitor numa mesma prática significativa (BARTHES, 2004, P. 71-72).

O consumo do texto, para Barthes, a sua leitura não compreende simplesmente jogar com o texto. O termo jogar deve ser compreendido nas diversas interpretações que ele proporciona – jogar, brincar, representar, tocar (música), e, nesse sentido, o leitor joga duas vezes com o texto. Joga, primeiramente quando busca “re-produzi-lo”, mas joga também no sentido de representá-lo, de forma que a primeira não se torne apenas uma mera repetição da escrita. Assim, reduzir o ato de ler a simples consumo seria o ato responsável pelo tédio diante de qualquer obra de arte, algo a que o texto, por reivindicar uma “colaboração prática” do leitor, não se encontra sujeito (BARTHES, 2004, p. 73-74).

Finalmente, para assumir o status de texto, a escrita deve estar inteiramente ligada ao prazer, não a apenas o simples prazer de consumir algo, mas ao gozo, que “é o prazer sem separação”, justamente porque no texto “nenhuma linguagem leva vantagem sobre a outra”. E é por todas as características atribuídas ao texto – dinâmica, abertura, múltiplo, intertexto, órfão, sem “nenhuma linguagem ao abrigo”, e “sem nenhum sujeito de enunciação” – que se torna impossível uma teoria do texto (BARTHES, 2004, p. 74-75).

5 Bruna Surfistinha como Paradoxo da Morte do Autor

Bruna Surfistinha parece localizar-se entre a possibilidade de ser um autor e, ao mesmo tempo, a sua própria morte. Se a literatura não é o lugar inefável da linguagem, pode-se dizer que o seu trabalho é literatura, mesmo no sentido clássico, mas somente até determinado ponto. Sendo a literatura a tentativa de tornar possível o real impossível, e no seu, caso, materializar as inúmeras relações

sexuais praticadas com regularidade com diferentes parceiros, nas formas menos convencionais (sexo a três, casas de swing, inversão de papéis, etc.), ou até mesmo materializar a troca de uma vida convencional por uma de garota de programa, Bruna o faz com sucesso. Mas a literatura não deve preocupar-se em representar a realidade, visto que ela é a sua própria realidade. E o que ela procura é nada mais do que reprisar os anos em atuou como garota de programa e os em que foi uma menina de classe média, nenhum dado fantasioso a mais, nenhuma transgressão na narrativa. Daí o seu livro se aproximar muito mais de um texto de auto-ajuda do que realmente literatura.

Ademais, por mais que a linguagem seja objetiva e o texto contenha trechos de sexo (quase) explícito, não se pode afirmar que se fez uso de uma linguagem transgressora. O “truque” de alternar narrações sobre a Bruna com narrações sobre a Raquel, dá ao texto um ar de diário de adolescente, esvaziando-lhe de toda possibilidade de transgressão, e, portanto de assumir o status de literatura. Talvez a escritora devesse ter permanecido apenas com o blog (que saiu do ar dada a publicação do livro), já que o blog em si já se constitui como uma linguagem transgressora diante das ferramentas clássicas de produzir e publicar literatura.

Bruna tem três livros publicados: *O Doce Veneno do Escorpião* (2005), *O que Aprendi com Bruna Surfistinha* (2007) e *Na Cama com Bruna Surfistinha* (2007), além de manter atualizado um blog: Não, Não Pára (<http://naonaopara.virgula.uol.com.br>). O tema central em todos é a sua experiência como garota de programa e o interesse em passá-la adiante, como no caso de seu blog, no qual tem uma seção dedicada a aconselhamentos sexuais e de relacionamento. Não me arrisco a denominar os trabalhos acima de obra, como descrito por Foucault e Barthes, mas parece que a iniciativa de reivindicar um nome de autor – Bruna Surfistinha – para si, reduz as suas possibilidades de escrita, vinculando-a a uma única temática: sexo. Daí podermos considerá-la um autor, no sentido de “o lugar de origem da escritura”.

Em primeiro lugar, podemos afirmar que houve uma escolha, uma seleção do que seria publicado no blog. Bruna poderia ter assinado Raquel, seu nome legal, poderia ter escrito sobre moda, música, religião, mas escolheu escrever sobre sexo (mais uma vez reforça-se o argumento de que a intenção era apenas imitar a realidade). Talvez fosse o tema que melhor dominava, mas queria mesmo falar sobre si, queria mesmo que as pessoas lessem sobre a sua vida de garota de programa. Daí o nome Bruna Surfistinha está tão diretamente ligado a ex-garotas de programa. Mesmo que seu próximo livro seja sobre relacionamentos⁶, arte ou gastronomia, antes que se conheça o trabalho, haverá sempre a suspeita de que se

⁶ Bruna atualmente encontra-se casada com um ex-cliente.

trata de mais um livro sobre sexo. E é justamente o nome Bruna Surfistinha que assegura a classificação de seus livros como livros com a temática sexo; caracteriza o modo de ser ex-garota de programa, une as três publicações (acrescente-se também o blog) num conjunto de discurso, conferindo-lhe um status; e, confere credibilidade a esse discurso, no tocante ao tema sexo (sobretudo, sexo não convencional). Toda essa caracterização se dá devido aos signos utilizados ao longo de seu discurso (tais como, pau, vagina, sexo, programa, homem, swing, mulher, gozo, brinquedinho, consolo, *sexshop*, e assim *ad infinitum*).

A respeito de seus livros não é possível abolir a pergunta: Quem escreve? O significante dos livros é justamente o nome Bruna Surfistinha, paradoxalmente o próprio nome do autor, sobretudo carregado das características individuais de quem escreve. Mas Bruna Surfistinha (a escritora), contraditoriamente, só pode sê-lo no momento exato de sua enunciação, quando se pronunciou, primeiramente no blog e, posteriormente n' *O Doce Veneno*. O próprio livro/blog é um intertexto, mescla, pelo menos três textos anteriores: o texto-Bruna; o texto-Raquel; e o texto-livro.

Seu trabalho, todavia, e mais uma vez contraditoriamente, é muito texto, porque continua em movimento em seu blog, tem um significante forte, que é o próprio nome do autor e é produto de uma experiência limite da escritora, mesmo que esta experiência parta diretamente da realidade. Por tudo isso, a experiência de Bruna Surfistinha represente um paradoxo d'A Morte do Autor.

Referências

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. ***O rumor da língua***. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: _____. ***O rumor da língua***. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 65-75.

BARTHES, Roland. ***El grado cero de la escritura***. S. l.: Siglo XXI, 1997.

DORIGATTI, Bruno. Ascensão declínio do autor. In: SEMINÁRIO BRASILEIRO SOBRE LIVRO E HISTÓRIA EDITORIAL (I, Rio de Janeiro, 2004). **Anais...** S. n. t.

FOUCAULT, Michel. Lenguaje y literatura. In: _____. **De lenguaje y literatura**. Barcelona: Paidós, 1996. p. 63-103.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006 (1969). P. 264-298. (Coleção Ditos e Escritos, III).

NICOLLAZI, Fernando. **Sobre a Escrita**: história e literatura, Foucault e Barthes. 2000. Disponível em: <www.filosofia.ufpr.br>.

ROHTER, Larry. Prostituição coloca EUA e Brasil em conflito na política para a AIDS. **New York Times**, 25 de julho de 2005. Disponível em: <<http://sistemas.aids.gov.br/imprensa/Noticias.asp?NOTCod=66338>>

SURFISTINHA, Bruna. **O doce veneno do escorpião**: o diário de uma garota de programa. São Paulo: Panda Books, 2005.

VEIVO, Harri. Barthes's positive theory of the author. **Sign System Studies**, v. 36, n.1, 2008, p. 31-48.

WARNICK, Bárbara. Online ethos: source credibility in an "authorless" environment. **American Behavioral Scientist**, v. 48, v. 2, p. 256-265, oct./2004).