JULIÁN BARGUEÑO

THE HEROIN DIARIES, DE NIKKI SIXX: UMA TURNÊ RECEPTIVA, MEMORIALÍSTICA E INTERMIDIÁTICA

JULIÁN BARGUEÑO

THE HEROIN DIARIES, DE NIKKI SIXX: UMA TURNÊ RECEPTIVA, MEMORIALÍSTICA E INTERMIDIÁTICA

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE.

Orientador: Profa Dra Brunilda T. Reichmann

CURITIBA 2011

TERMO DE APROVAÇÃO

JULIÁN BARGUEÑO

THE HEROIN DIARIES DE NIKK SIXX: UMA TURNÊ RECEPTIVA, MEMORIALÍSTICA E INTERMIDIÁTICA

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

Brumlda T. Rudman
Prof. Dra. Brynilda Tempel Reichmann (Orientadora - Uniandrade)

Prøf. Dr. Caetano Waldrigues Galindo (UFPR)

Prof. Dra. Anna Stegh Camati (Uniandrade)

Curitiba, 04 de julho de 2011.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe.

Obrigado aos meus pais, Julián e Noris, por tudo.

Obrigado, Brunilda, por ser minha orientadora, incentivadora e amiga desde o primeiro minuto.

Obrigado, Anna, Mail, Sigrid e Brunilda. Eu não teria chegado aqui sem o apoio e as aulas tão especiais que cada uma de vocês me proporcionou com tanta dedicação.

Obrigado, Camila, pela parceria desde os primeiros dias de faculdade.

SUMÁRIO

| LISTA DE ILUSTRAÇOES | vi |
|---|------|
| RESUMO | vii |
| ABSTRACT | viii |
| INTRODUÇÃO | 1 |
| 1TRANSFORMAÇÕES, DROGAS E ROCK AND ROLL | 12 |
| 2 A MEMÓRIA, SUAS VERDADES E FICÇÕES | 26 |
| 2.1 (AUTO)BIOGRAFIAS, DIÁRIOS, PACTOS | 26 |
| 2.2 AS OITO MOTIVAÇÕES SEGUNDO LEJEUNE | 38 |
| 3 ADAPTAÇÕES, INTERTEXTOS, PALIMPSESTOS | 47 |
| 3.1 A (NÃO) HIERARQUIA NAS ADAPTAÇÕES | 47 |
| 3.2 PRODUTO, PROCESSO, RECEPÇÃO | 55 |
| 3.3 PALIMPSESTOS | 62 |
| 4 TEXTO, LEITOR, EFEITO | 70 |
| 4.1 A CONSCIÊNCIA SOBRE O (E DO) LEITOR | 70 |
| 4.2 A MOVIMENTAÇÃO DO LEITOR E O PROCESSO DE SIGNIFICAÇÃO | 75 |
| 4.3 PROTENSÃO E RETENÇÃO, AÇÃO E REAÇÃO | 78 |
| 5 DIÁRIO, MEMÓRIA, COMUNICAÇÃO | 88 |
| 5.1 O DIÁRIO E SUA NATUREZA | 88 |
| 5.2 THE HEROIN DIARIES | 90 |
| 5.3 A OBRA ESCRITA: DIÁRIO E AUTOBIOGRAFIA | 93 |
| 5.4 O DIÁRIO PUBLICADO | 96 |
| 5.5 A VALIDADE DE ESCREVER UM DIÁRIO | 104 |
| 5.6 A PUBLICAÇÃO E SEUS DIÁLOGOS | 107 |
| 6 PARATEXTOS E EXTRA-TEXTOS | 120 |
| 6.1 A TRILHA SONORA | 120 |
| 6.2 OS VÍDEOS | 131 |
| 6.3 A TURNÊ MUSICAL | 142 |
| 6.4 WEB SITES, INTERNET | 147 |
| 6.5 INTENÇÃO, AUTORIA | 152 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 157 |
| REFERÊNCIAS | 166 |

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| Figura 1 – Heroin – Hydrochloride | 24 |
|---|-----|
| Figura 1 – Capa do livro <i>The Heroin Diaries</i> | 108 |
| Figura 3 – Ilustração interior 1 | 109 |
| Figura 4 – Ilustração interior 2 | 109 |
| Figura 5 – Ilustração interior 3 | 109 |
| Figura 6 – Ilustração interior 4 | 109 |
| Figura 7 – Capa CD The Heroin Diaries Soundtrack | 130 |
| Figura 8 – Montagem de fotos do show do grupo Sixx: A.M | 144 |
| Figura 9 – Foto de Nikki Sixx em show do grupo Sixx: A.M | 146 |
| Figura 10 – Tomada frontal do palco do grupo Sixx: A.M | 147 |
| Figura 11 – Página principal do web site The Heroin Diaries | 148 |
| Figura 12 – Quadro figurativo | 164 |

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo a análise da obra The Heroin Diaries, do músico, fotógrafo, estilista e radialista norte-americano Nikki Sixx. Em 1987, durante a gravação do álbum Girls, Girls, Girls e sua subsequente turnê mundial, Sixx encontrava-se no ápice de sua carreira profissional. Ao mesmo tempo, deparava-se com o ponto mais crítico de seu vício em heroína. Durante o ano de 1987, o autor escreveu um diário íntimo relatando suas experiências profissionais, artísticas e pessoais. A maior parte dos assuntos abordados refere-se a sua relação com as drogas e como estas afetaram sua arte e sua vida pessoal. Vinte anos mais tarde, o diário é reencontrado e a obra The Heroin Diaries é lançada em forma de diário escrito, mesclando memória, jornalismo, ilustrações, fotografia, música, vídeo, internet e apresentações ao vivo. A obra de Nikki Sixx é analisada neste trabalho sob três perspectivas que se completam: a Teoria do Efeito e o papel do leitor de Wolfgang Iser; a análise dos escritos memorialísticos e como estes refletem o ser humano de forma particular e a partir das mais diversas motivações, sob o enfoque do teórico francês Philippe Lejeune; a maneira com que as diversas facetas da obra de Nikki Sixx podem ser analisadas sob as teorias de intermidialidade e intertextualidade de Linda Hutcheon e Gérard Genette. Se em um primeiro momento tais teorias podem parecer pertencentes a mundos distintos, ao entrarmos em contato com a obra de Nikki Sixx, perceberemos que tal fusão é não só pertinente, mas perfeitamente natural. Os diversos mundos de The Heroin Diaries não apenas permitem um diálogo próximo entre teorias distintas, como convidam cada uma destas a pertencer a um mundo múltiplo, em que ideias se encontram com a mesma naturalidade com que a obra se reinventa a cada nova criação.

Palavras-chave: Memória. Intermidialidade. Recepção. Música. Visualidade.

ABSTRACT

The objective of this study is to analyze the work in progress *The Heroin Diaries* by the North-American musician, photographer, fashion designer and radio host Nikki Sixx. In 1987, during the recording of the album Girls, Girls Girls, and its following world tour, Sixx was at the peak of his professional career. At the same time, he faced the most critical point of his heroin addiction. During 1987, the author wrote a personal diary narrating his professional, artistic and personal experiences. Most of the themes in the diary address his relationship with drugs and how they affected his art and his personal life. Twenty years later, the diary is recovered and released in a format that mixes memoirs, journalism, illustrations, photography, music, video, internet and live concerts, entitled The Heroin Diaries. The diary by Nikki Sixx is analyzed in this study using three perspectives that blend together: Reader-response criticism and the role of the reader as proposed by Wolfgang Iser; the analysis of memoir writings and how these reflect human beings in particular ways and from various different motivations according to the French theorist Philippe Lejeune; the way by which several facets of Nikki Sixx's work can be analyzed according to theories of intermediality and intertextuality by Linda Hutcheon and Gérard Genette. Even if, at first sight, such theories may appear incompatible, when one comes in contact with the work of Nikki Sixx, such fusion is not only relevant, but also perfectly natural. The several worlds of *The Heroin Diaries* not only allow a close dialogue between different theories, but also invite each one into multiple universes in which ideas combine together as harmoniously as the work reinvents itself from each new creation.

Keywords: Memory. Intermediality. Reception. Music. Visuality.

INTRODUÇÃO

Nascido em San Jose, na California, em 1958, Frank Carlton Serafino Ferranna Jr. adotou o pseudônimo Nikki Sixx aos 17 anos de idade, quando já se reconhecia um artista ambicioso e motivado a deixar o passado para trás. A mãe, uma cantora que acompanhava bandas em suas turnês, o deixava só cada vez que um novo namorado surgia. O pai o havia abandonado e Nikki não desejava carregar consigo o nome paterno¹. Sixx, a partir desse momento, tratou de reinventar-se e trilhar um novo caminho. Com o passar dos anos, o ato de reciclar-se se tornou um hábito e o músico transformou-se em escritor, empresário, designer, estilista de moda, fotógrafo, DJ e, principalmente, idealizador de projetos artísticos e empresariais. Baixista e principal compositor do grupo Mötley Crüe, lançou 16 álbuns entre 1981 e 2008, sendo um dos mais bem-sucedidos profissionais do *show business* e do ramo musical não apenas nos Estados Unidos, mas em diversos outros países adeptos do estilo de *rock* pesado característico do grupo.

Este trabalho tem como objetivo a análise dos vários textos² que compõem a obra *The Heroin Diaries*, uma idealização de Sixx que continua em constante processo até os dias de hoje. Derivada de um diário escrito em 1987, durante o período mais autodestrutivo do artista, em que o vício em heroína tomou papel principal em sua vida, *The Heroin Diaries* se transformou em uma obra multimidiática que envolve música, quadrinhos, jornalismo, documentários, videoclipes, shows ao vivo, *web sites* e diários *on-line*. Durante a análise, serão trabalhados diversos textos que dialogam entre si e que, por assim fazerem, permitem diversos olhares e pontos

_

¹ Mais tarde o músico mudaria seu nome legalmente para Nikki Sixx.

² Usarei o termo "texto" de forma ampla nesta dissertação, não restringindo seu significado apenas a um texto literário em forma de escrita, mas considerando que outras artes também produzem seus textos correspondentes.

de vista sobre sua realização. Não é um exagero afirmar que, apesar de toda obra artística passar por certo processo de transformação, *The Heroin Diaries* leva os processos de mutação e diálogo a estágios pouco convencionais.

O livro *The Heroin Diaries*, motivação inicial para os textos das outras mídias que dialogam entre si, já veio a público acompanhado de interferências: Nikki Sixx lança seu diário sobre seus dias de dependência em heroína duas décadas após têlo escrito e o livro já não se limita a ser uma transcrição *ipsis litteris* das palavras de Sixx redigidas em 1987. O artista escolhe lançar comercialmente um diário plural, onde depoimentos de outros artistas, personagens e familiares comentam, sob uma ótica particular, passagens do texto de 1987. Em cada página da publicação, ilustrações e fotos acompanham os acontecimentos narrados de forma a "transformar" o diário em um novo texto, formado de diferentes camadas de vozes que ressoam em harmonia.

O artista decide transformar seus escritos particulares em uma obra multifacetada e influenciar, assim, a maneira como o público reage ao tema. Nunca antes um relato sobre dependência química teve o poder de informar, advertir, refletir e reciclar uma questão social, política e artística de forma tão ampla e plural. Aspectos psicológicos, médicos, pessoais, sociais e políticos fundem-se em forma de múltiplas textualidades e mídias que transformam a realidade em ficção e viceversa, criando um diálogo entre linguagens, questionamentos e transformações culturais através do tempo.

The Heroin Diaries conta ainda com a trilha sonora lançada em CD e em forma de arquivos para download, The Heroin Diaries Soundtrack, interpretada e composta pelo grupo Sixx A.M., formado especialmente para a criação de parte do projeto. Cinco pequenos documentários sobre o processo de criação da obra foram

disponibilizados na internet, e quatro videoclipes foram filmados, cada um contribuindo tanto para disseminar a mensagem proposta pelo diário como para promover a venda do CD e do livro. O grupo apresentou as composições em shows temáticos baseados no CD e no diário, e os "textos" continuaram em movimento uma vez que a linguagem dos concertos contribuiu para o desenvolvimento do diálogo entre os mesmos. Seguiram-se *web sites* e diários virtuais e diversos outros meios de interação, como veremos no decorrer da análise.

Julgo importante contextualizar rapidamente o trajeto de Nikki Sixx desde seus primeiros momentos como artista público até a gênese do projeto *The Heroin Diaries*. Sua história mescla-se, em grande parte, com a carreira de seu grupo principal, o Mötley Crüe, até que em meados dos anos 1990, Sixx inicia novos projetos que o destacariam como um autor independente da banda.

Apesar de já ser conhecido em Los Angeles, no final dos anos 1970, por sua participação no grupo London, Nikki Sixx iniciou sua carreira pública como cofundador da banda Mötley Crüe, grande nome do *rock* e do *show business* norteamericano até os dias atuais.

Em 1981, a banda lança seu álbum de estreia, *Too Fast for Love*, de forma independente. Devido ao grande sucesso alcançado pelas vendas, o grupo é contratado e o álbum relançado, agora por uma gravadora de grande porte. A partir desse momento, em plena ascensão do Mötley Crüe, Sixx torna-se figura-chave de uma época por ser o principal compositor e estrategista da carreira da banda.

Após o lançamento do primeiro álbum, seguem-se os discos *Shout at the Devil*, de 1983 – até hoje considerado um clássico do *rock* pesado dos anos 80 pelo impacto sonoro e visual chamativo causado na época –, e *Theatre of Pain*, de 1985, igualmente popular, porém mais suave sonora e visualmente. Esta característica de

mudanças de direção a cada novo lançamento acompanharia o Mötley Crüe pelas próximas décadas, considerada um dos grandes diferenciais em um cenário assumidamente radical e estagnado. Sixx é creditado em diversas entrevistas do grupo e de profissionais do ramo como a mente por trás dos caminhos escolhidos por sua banda.

Em 1987 (ano da escrita de seu diário), o Mötley Crüe embarca em uma tendência comum da época ao lançar o álbum *Girls, Girls, Girls*, caracterizado por letras fúteis e descartáveis. A decadência do estilo começava a transparecer e os próximos anos viriam a comprovar essa tendência. Mesmo assim, o álbum seguinte, *Dr. Feelgood*, de 1989, foi grande sucesso de vendas e elevou os membros da banda ao *status* de celebridades. Mesmo com todo o sucesso, o Mötley Crüe entra em crise com a mudança do mercado musical e do conflito de personalidades de seus integrantes, e, assim, perde seu vocalista, Vince Neil.

Após um hiato de cinco anos, a banda retorna com o vocalista John Corabi. Intitulado *Mötley Crüe* e lançado em 1994, o álbum é elogiado pela crítica, mas termina sendo um fracasso de vendas uma vez que a personalidade da banda modificara-se totalmente. A crise no grupo agrava-se ainda mais e Corabi eventualmente deixa o grupo, que contaria com a volta de Neil, apesar dos conflitos ainda existentes. O grupo lança então *Generation Swine*, em 1997, um álbum caracterizado pela falta de direção em relação à sua sonoridade. No ano 2000, a banda lança o álbum *New Tattoo*, que caracteriza a volta do grupo ao estilo que os consagrou na década de 80. O disco conta com o baterista Randy Castillo no lugar do integrante original Tommy Lee. Ainda levariam alguns anos para que o grupo voltasse a se reunir completamente.

Após a volta de Lee, o Mötley Crüe foi, aos poucos, reconquistando sua notoriedade e, em 2005, lança a coletânea *Red, White & Crüe*. Em 2008, um ano após Nikki Sixx ter se reinventado com a publicação de *The Heroin Diaries*, o Mötley Crüe volta a gravar novamente, e lança o álbum *Saints of Los Angeles*. A banda que parecia ter se destruído com o passar do tempo e com as mudanças do mercado consagrou-se definitivamente, no fim dos anos 2000, como uma referência na cultura do *rock* pesado e do *show business* nos EUA.

Não por acaso, o ressurgimento de Nikki Sixx coincide com o do Mötley Crüe. Entre 2005 e 2007, época em que Sixx preparava o lançamento dos textos de seu diário, sua banda reconquistava a popularidade que havia perdido. Quase 20 anos após o ápice de vendas e sucesso do grupo, Sixx passa a revisitar sua carreira, buscar materiais e gravações "perdidas" com o tempo, ler críticas e matérias sobre seu trabalho ao longo da carreira e, finalmente, se reencontra com seus diários. Desse encontro o músico destaca o ano de 1987, que considera seu ano mais turbulento e durante o qual sofreu uma overdose que quase o matou. Um novo projeto nasce dessa pesquisa e *The Heroin Diaries* começa a ser idealizado. Sixx mantém diários desde o fim dos anos 70, mas decide compartilhá-los e transformar sua intimidade em uma obra pública e comercial:

Quando eles foram escritos [os diários], eles eram muito pessoais. Eu mantenho diários desde o fim de 1979 ou começo de 1980 até agora. Alguns deles são esporádicos e alguns são mais centrados; muitas vezes quando eu estou na estrada, eu escrevo todos os dias, duas vezes por dia, o tempo todo. Eu chego em casa e deixo de escrever por uma semana ou até um mês quando minha vida fica muito ocupada. Naquela época do livro, eu estava preso com a minha doença na minha casa. A caneta e o papel eram quase que meus únicos amigos. Eu estava

passando por algo e não sabia o quê; eu não sabia como expressar isso a ninguém, então eu me expressei no papel.³ (SIXX, 2007, s/p)

Coerente com o momento de nova ascensão de sua carreira, Sixx afirma que decidiu lançar o diário pois este refletia, apesar de tudo, uma história de sucesso:

[...] eu nunca o compartilhei com ninguém. Eu não compartilho meus diários, eu lhe diria que nunca publicarei nenhum de meus outros diários. Eles são pessoais. Mas há um pedaço de *The Heroin Diaries* que é importante que as pessoas leiam, porque a história termina em sucesso. A recuperação é a parte que é importante para mim. Eu estou disposto a me jogar embaixo de um ônibus e deixá-los ver a verdade feia e suja. Para ler isso, as pessoas também têm de ler sobre o que sai do outro lado. E não é um evangelista ou um pregador, não está em uma tribuna para pregar contra as drogas ou o álcool – é só uma pessoa no meio de bilhões de outras compartilhando sua experiência.⁴ (SIXX, 2007, s/p)

Constatamos, portanto, que a escolha desse diário específico de sua vida está diretamente ligada ao momento em que Sixx revivia em sua carreira. A memória de 20 anos antes, sendo uma história de turbulência seguida de sucesso, pode ser

Todas as traduções de declarações e citações em língua estrangeira nesta dissertação são de minha autoria. Na versão em inglês: "When they were written, they were very personal. I've kept diaries since late '79 or early '80 until now. Some of them sporadic and some of them are more focused; a lot of times when I'm on the road, I write every day, twice a day, all the time. I get home and skip a week or even a month when my life gets busy. At the time in the book, I was barricaded with my disease in my house. The pen and paper was almost like my only friend. I was going through something and I didn't know what; I didn't know how to express it to anybody, so I expressed it on paper."

Disponível em <a href="http://www.artistdirect.com/entertainment-news/article/interview-nikki-news/article/i

sixx/4400841>. Acesso em: 01 ago. 2010.

⁴ Na versão em inglês: "No, I never shared it with anybody. I don't share my diaries, and I'll tell you that I'll never publish any of my other diaries. They're personal. But there's a piece of The Heroin Diaries that I think is important for people to read, because the story ends in success. The recovery is the piece that's important to me. I'm willing to throw myself under the bus and let you see the ugly, dirty truth. To read that, people also have to read about what comes out on the other side. And it's not an evangelist or a preacher, it's not on a soapbox for anti-drugs or alcohol-it's just sharing one people person's experience out of а billion out there." Disponível http://www.artistdirect.com/entertainment-news/article/interview-nikki-sixx/4400841. Acesso em: 01 ago. 2010.

comparada aos anos em que a carreira do músico deixou de fluir como em seus anos iniciais e, após um longo tempo, voltou revigorada à superfície. Nikki Sixx não apenas transformou sua vida ao reviver os diários como buscou transformar a maneira com que diários são publicados, recebidos e lidos. Ampliou os horizontes do formato e criou uma rede de textualidades que refletem de forma intensa características atuais como a flexibilidade de fronteiras entre diversos tipos de linguagens e comunicação. A pluralidade de formas em um mundo marcado pela mescla de informações se estende a seus textos.

É importante, assim, estar ciente do contexto cultural em que o músico viveu durante o período de tempo em que produziu os seus escritos e constatar, ao mesmo tempo, que formatos tradicionais de arte e mídias podem ser "reciclados" e recriados através das novas tecnologias. Mas, principalmente, através dos olhos criativos dos autores. Constata-se, também, que temas degradantes como o vício podem ser fonte de novas criações ao inovar e ampliar formatos já estabelecidos e profundamente analisados. As teorias literárias continuam a ter objetos de estudo que as desafiam.

A produção de Sixx e o contexto em que esta se encaixa, tanto à época de sua criação, como décadas mais tarde, serão analisados nesta dissertação e poderemos ver mais de perto características e criações que continuam a contribuir para uma obra em constante movimento. Para maior clareza ao tratar da obra, optei por dividir esta dissertação da seguinte forma: Introdução; breve história da relação entre drogas e *rock and roll*; três capítulos teóricos; análise da obra e considerações finais.

O primeiro capítulo teórico será dedicado a teorias sobre os escritos memorialísticos, a biografia e a autobiografia, os diários e os *blogs*. *The Heroin*

Diaries é, em um primeiro olhar, afinal, um diário. As teorias sobre literatura memorialística e a obra de Nikki Sixx caminham juntas não apenas nas palavras do diário, mas nos paratextos e extratextos que o acompanham. Nesta parte da dissertação, voltei-me para a teoria do pacto autobiográfico de Lejeune⁵. Acredito nas afirmações de Lejeune, mas apenas de modo parcial. Outras afirmações em relação ao gênero "autobiografia" não se encaixam na definição de Lejeune, e apresentam diversas particularidades, incompatíveis com as afirmações do teórico francês⁶. A proposta de Lejeune sobre o pacto autobiográfico entre o leitor⁷ e o autobiografado cria, porém, um laço que os une. É escolha do leitor (talvez estimulado pelo nome do personagem como autor da obra) crer que o que está lendo é, de fato, "real". O leitor de Nikki Sixx pode escolher ler seu livro, ouvir seu CD, assistir a seus shows e videoclipes e visitar seus web sites pelo simples gosto de usufruir do prazer que os textos lhe proporcionam. Não parece ser, porém, apenas esse (ou principalmente esse, em um primeiro momento) o motivo que o leva a se encontrar com os textos de Sixx. Em uma autobiografia como a do músico, grande parte de seu valor artístico (e consequentemente ético e comercial) está na premissa de que a "verdade" está sendo dita. Não há, nem jamais haverá maneira de comprovar tal "verdade", mas sim de questioná-la. E se, por acaso, o autor resolvesse declarar que tudo não passou de um grande golpe, poderíamos arriscar dizer que sua obra e seu sucesso estariam correndo grande risco de desmoralização. O pacto autobiográfico de Lejeune, portanto, é uma escolha

_

⁵ Durante as análises nesta dissertação, um teórico predominará em cada uma delas, porém ideias de outros teóricos circundarão o argumento principal para, por um lado confirmá-lo e, por outro, questioná-lo.

⁶ Exemplos de obras que não se encaixam na teoria de Philippe Lejeune têm, sem dúvida, seu valor e sua verdade. Autores como James Joyce, Henry Adams, Mário de Andrade, David Foster Wallace e Cristóvão Tezza escreveram obras autobiográficas em que o pacto autobiográfico de Lejeune não se aplica.

⁷ Igualmente, o termo "leitor" será usado de forma a representar o indivíduo que não apenas, lê, mas também participa da obra como espectador, de diversas formas, e nos mais diversos meios e mídias.

específica baseada no contexto do autor, do público e do mercado que se relaciona com estes textos.

O segundo capítulo teórico trata de teorias sobre adaptação de obras para as mais variadas mídias. Este tema não poderia ser deixado de lado em uma dissertação sobre a obra de Sixx, pois veremos que esta é, mais do que tudo, uma quebra de padrões e ampliação de possibilidades no campo intermidiático. The Heroin Diaries não é apenas um único texto, mas um caleidoscópio de textos que interagem e dialogam entre si, mesclando-se e somando-se uns aos outros. Como principais textos de análise, usei as ideias de Linda Hutcheon sobre adaptação e os conceitos de textualidade de Gérard Genette. As diversas mídias que formam The Heroin Diaries se sobrepõem constantemente, sendo impossível traçar uma linha divisória entre as diferentes mídias. O resultado – nunca final – é composto de uma complementação em forma de diálogo. A questão é especialmente interessante quando nos deparamos com o fato de o adaptador e o adaptado, no caso de Sixx, serem a mesma pessoa. Isto também levantará questões sobre autoria, já que Sixx nunca trabalha só, mas sempre em grupo. Talvez grande parte do desafio (e do prazer) de tratar de The Heroin Diaries reside no fato de surgirem mais perguntas que respostas sobre os textos.

Gérard Genette, por sua vez, oferece uma proposta que nos permite visualizar a teia de mídias/linguagens/formatos de forma clara e excepcionalmente plausível. O teórico francês permite a compreensão de diversos textos que se relacionam ao se invadirem mutuamente de forma a somar valores que ultrapassam a soma de significados uns dos outros. Através de sua nomenclatura e conceitos, veremos que tudo o que circunda um texto faz também parte deste, e que em uma

obra dotada de várias facetas, não existe um início ou um fim para que a experiência se realize.

O terceiro e último capítulo teórico trata das teorias da Estética do Efeito, pois a pluralidade de formatos da obra de Sixx exige do leitor/espectador interação constante. As teorias expostas neste capítulo complementam as abordagens sobre memória e adaptação propostas neste trabalho ao verificar de que forma o papel do leitor é determinante para que o tema, os formatos e os diálogos se concretizem com a participação ativa do leitor/espectador. Philippe Lejeune, pela própria natureza de sua proposta, abraça o papel do leitor em seu "pacto", o qual não existiria em uma obra sem leitor. Linda Hutcheon une instintivamente o adaptado e o adaptador (antes de tudo um leitor) ao analisar de que forma e por quais meios obras são adaptadas. E fato que para serem adaptadas, obras têm de ser "recebidas". Assim como não podemos isolar cada texto de The Heroin Diaries, as teorias usadas para a análise desta dissertação, apesar de tratarem de assuntos distintos, tampouco estão completamente alheias umas às outras. Há, de fato, vários pontos de convergência entre os pontos de vista, assim como haverá, sem dúvida, divergências que nos farão refletir ao entrarmos em contato com os textos de Sixx. Caberá a cada leitor concluir a obra.

Na quinta e sexta partes, os capítulos de análise dos textos serão apresentados seguindo uma sequência específica, escolha particular minha, mas, outros caminhos analíticos seriam possíveis, uma vez que *The Heroin Diaries* é uma obra aberta e em constante movimento, criando continuamente novas tessituras. A escolha por um único capítulo de análise (com suas subdivisões) foi feita sob a observação de que as teorias e os teóricos escolhidos, quando da observação da estrutura da obra de Sixx, dialogam entre si e se completam de forma harmônica e

pertinente. Setorizar as análises seria setorizar as textualidades, o que iria contra a natureza desta(s).

1 TRANSFORMAÇÕES, DROGAS E ROCK AND ROLL

Em uma entrevista para o canal de televisão CNN, durante a turnê promocional de seu Diário na Inglaterra, o entrevistado, Nikki Sixx, compositor musical e autor de The Heroin Diaries, em uma declaração serena e decidida, afirmou: "Eu conversei com vários artistas que me disseram que [...] as drogas os libertavam para o que quer que seja que está dentro deles vir à tona. Mas eu não acho que elas nos fizeram músicos melhores, elas provavelmente nos fizeram piores".8 (SIXX, 2007, s/p). Sixx, além de ser um rock star, um ícone da música americana dos anos 80, uma referência para os jovens que acompanham a cultura pop amplamente divulgada pela mídia, é também um alcoólatra e dependente de drogas em recuperação. A naturalidade com que o tema da adição é tratado pelo artista revela uma maneira incomum de abordar a questão do vício e de como a arte é influenciada pelo uso de drogas. Sixx, além de permitir-se expor em relação à sua vida pessoal, inova nos campos da literatura e da mescla de mídias tradicionais e virtuais, como veremos adiante. O artista, em sua obra multimídia The Heroin Diaries, não perde jamais o foco: todas as faces do trabalho se viram para a questão de seu vício em heroína e o contexto no qual ele passou sua infância, adolescência, e, mais tarde, o ano em que chegou perto da morte por overdose. A presença constante de temas como sexo promíscuo, violência e música forma uma circunferência em torno do assunto principal de modo a contextualizá-lo e situar o leitor dentro da realidade que a obra transmite.

٠

⁸ Na versão em inglês: "[...] I talked to a lot of different artists that said to me that [...] the drugs made them free to let whatever it is that's inside them come out. But I don't think it made us better musicians, it probably made us worse". Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=05jFqHwQQ2c. Acesso em: 01 ago. 2010.

A declaração de Sixx vem à tona exatos 20 anos após a escrita do diário que o acompanha por um caminho tortuoso entre os anos de 1986 e 1987. Poderíamos nos questionar quais os contrastes entre a realidade 20 anos antes e o momento em que suas experiências vêm à tona. Seriam as motivações por trás da busca pelas drogas similares nos anos de 1987 e 2007? Como contextualizar uma realidade passada em um presente mutante? Até que ponto do passado deveríamos retroceder para uma consistente visualização do trajeto percorrido por Sixx até seu vício em heroína e sua morte clínica por overdose no dia 23 de dezembro de 1987?

Sixx passou a infância e a adolescência em meio à revolução cultural dos anos 60 e 70 e, segundo seus próprios relatos, o mundo ao seu redor foi de grande influência para seus futuros projetos e atitudes pessoais perante a vida.

A contracultura dos anos 60, como ficou conhecido o movimento cultural surgido principalmente nos Estados Unidos e na Inglaterra — e que mais tarde influenciou a cultura do mundo ocidental —, surgiu em meio a radicais mudanças de paradigma em âmbito mundial. Questões como a necessidade pela paz em meio à Guerra do Vietnam, o racismo, a liberdade sexual surgida a partir de novos métodos anticoncepcionais, o movimento feminista, os direitos dos homossexuais, o consumismo e o questionamento sobre o poder da autoridade na sociedade da época caminhavam lado a lado com um aflorar de novos conceitos na arte e na cultura popular. As comunidades adeptas do movimento contracultural mergulhavam, neste período, na busca pela liberdade de expressão pessoal, na descoberta do "eu interior" e na crença em uma nova educação infantil que se focasse no desenvolvimento do senso estético, na paixão pelas artes, no amor pela natureza e na reflexão sobre o papel do indivíduo em uma nova sociedade.

A rádio FM, através de sua popularização, começa a exercer um papel fundamental na divulgação de canções e notícias pertinentes que expressavam o pensamento e os ideais das comunidades da contracultura.

Apesar da popularização da música pop e do rock já existir desde a década de 50 através de ícones como Elvis Presley⁹, Little Richard e Bill Haley & His Comets, a partir da década de 60 surgem questões que levam artistas e intelectuais da época a expressar a necessidade de mudancas radicais em relação ao mundo em que viviam. Junto a isso, populariza-se o uso de "drogas recreacionais", como o LSD¹⁰, a psilocibina¹¹, a mescalina¹² e a maconha¹³, fortalecendo o discurso dominante da época de que através das drogas os artistas alcançam um nível de consciência e sensibilidade desconhecidos pelas massas até então.

Apesar de a CIA¹⁴ já ter começado seus testes com diversos tipos de drogas, incluindo os alucinógenos, no começo dos anos 50, através de seu projeto MKULTRA¹⁵, experimentos com diversos tipos de drogas tornam-se populares na

⁹ Foram usados para a pesquisa sobre a biografia de artistas, teóricos e personalidades o web site http://biography.com assim como web sites dedicados aos envolvidos, conforme listados nas referências desta dissertação.

11 Alucinógeno da família da triptamina, a psilocibina é também conhecida como "cogumelos mágicos" e "cogumelos sagrados". Seu uso popularizou-se com o movimento hippie dos anos 60, em uma busca por transcendência espiritual. Disponível em:

¹⁰ Dietilamida do ácido lisérgico (em inglês, Lysergic acid diethylamide) é uma droga semi-sintética da família da triptamina e da ergolina. O LSD é uma droga conhecida por provocar alucinações e distorções do tempo. Tornou-se popular como droga recreacional durante a contracultura dos anos 60. Disponível em: http://www.brasilescola.com/drogas/lsd.htm. Acesso em: 01 ago. 2010.

http://www.infoescola.com/farmacologia/psilocibina/. Acesso em: 01 ago. 2010.

12 A mescalina (3,4,5-trimetoxifenilnetilamina) é um alcaloide encontrado no cacto peiote. Tem propriedades alucinógenas e era usado por tribos pré-hispânicas. Torna-se popular na década de 60 através obras de Carlos Castañeda е Aldous Huxley. Disponível http://pt.azarius.net/encyclopedia/21/Mescalina/. Acesso em: 01 ago. 2010. Série de drogas psicoativas derivadas da planta *Cannabis*. Seu principal composto químico é o

delta-9-tetrahidrocanabinol, também conhecido como THC. A maconha é talvez a droga recreacional mais popular na cultura ocidental. Disponível em: http://psicoativas.ufcspa.edu.br/maconha.html>. Acesso em: 01 ago. 2010.

¹⁴ Central Intelligence Agency, em português Agência Central de Inteligência, é o departamento responsável pelo serviço de inteligência e informações secretas dos Estados Unidos. Disponível em: ">. Acesso em: 01 ago. 2010.

¹⁵ Programa ilegal de experimentos em seres humanos aplicado pela CIA com o intuito de identificar e desenvolver drogas para manipular estados mentais e função cerebral de pessoas sob

década seguinte através de figuras conhecidas e polêmicas, como Ken Kesey, Timothy Leary e Aldous Huxley. Em meados da década de 60, tais experimentos tinham como objetivo atingir estados mais avançados de consciência, proporcionando ao indivíduo a possibilidade de crescimento pessoal e reflexão sobre o eu. As experimentações com drogas psicodélicas tornaram-se um fato determinante no pensamento da contracultura dos anos 60 ao influenciar a arte, a filosofia, e principalmente a música e a moda.

Em 1968, com a abolição do Hays Code¹⁶, que regularizava o código de censura na indústria do cinema, uma nova era de expressão artística surge principalmente nas produções americana, europeia e asiática, possibilitando novas e mais eficientes formas de distribuição, produção e exibição tanto de filmes artísticos e comerciais quanto da indústria pornográfica, que viria a aflorar definitivamente nos anos 70. O mercado pornográfico estaria em seu ápice no final da década de 80, época em que Nikki Sixx escreve seu diário, descrevendo não apenas o uso de drogas, mas o papel destas em meio à pornografia e à presença constante de *groupies*¹⁷ em sua carreira naquele momento.

Diversos artistas ingleses tornaram-se populares nos Estados Unidos no início dos anos 60, e os Rolling Stones e principalmente os Beatles estão entre os de maior influência na música e na cultura americana. Nasce, em meio ao movimento hippie, a era do "rock psicodélico", liderada por artistas como os britânicos do Pink Floyd e do Yardbirds e inúmeros americanos, como 13th Floor Elevators, The Byrds,

interrogatório ou tortura. Disponível em: http://www.ultra.html. Acesso em: 01 ago. 2010.

Disponível em: http://www.redicecreations.com/specialreports/mk-2010.

¹⁶ Motion Picture Production Code era um código de censura aplicado aos filmes americanos produzidos entre 1930 e 1968. O título Hays Code foi dado devido ao nome de seu criador, Will H. Hays. Disponível em: http://course1.winona.edu/pjohnson/h140/hays_code.htm. Acesso em: 01 ago. 2010.

¹⁷ Groupies são pessoas (geralmente mulheres) que buscam intimidade e relações sexuais com músicos e celebridades devido ao status proporcionado por estes. A palavra *groupie* deriva de *group*, usada para referir-se a uma banda ou a um grupo musical.

Jefferson Airplane e Grateful Dead. Os Beatles, que já vinham propondo sons alternativos desde 1965, com o álbum *Rubber Soul*, introduzem referências ao uso de drogas em canções como o *single*¹⁸ "Day Tripper" e, mais explicitamente, "Tomorrow Never Knows", do álbum *Revolver*, de 1966. Mas o ápice da "revolução psicodélica" chega no ano seguinte, quando o grupo liderado por John Lennon e Paul McCartney lança o álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, considerado não apenas o símbolo máximo da era psicodélica como o melhor disco de todos os tempos¹⁹.

Caracterizado pelo uso incomum de técnicas de gravação, *feedback*²⁰ e instrumentos indianos, o *rock* psicodélico possibilitou a transição do *blues*²¹ e do *folk* $rock^{22}$ para outros estilos, como o *rock* progressivo²³, o *glam rock*²⁴, o *hard rock*²⁵ e o *heavy metal*⁶. O Mötley Crüe, grupo de Nikki Sixx, é considerado uma das maiores bandas de *hard rock* dos anos 80, com características de *glam rock* e *heavy metal*

²² Combinação do estilo *folk*, de sonoridade acústica, e *rock*, de sonoridade elétrica. O *folk rock* é frequentemente associado à mescla do uso de guitarras com violões. Disponível em: http://dictionary.reference.com/browse/folk+rock>. Acesso em: 01 ago. 2010.

²³ Rock progressivo é um título dado a um estilo de *rock* surgido na década de 1960 que se

¹⁸ Single é o termo inglês para o "compacto simples", disco de vinil pequeno com apenas uma música de cada lado.

¹⁹ Segundo a *Rolling Stone Magazine*, 2003.

²⁰ Feedback é o termo usado para referir-se ao som causado pela aproximação de instrumentos elétricos à caixa acústica, quando tal ação é feita com alto volume de som.

²¹ Estilo de música descendente da mistura de música africana e europeia que deu origem ao *rock*. Os instrumentos mais usados no *blues* são a guitarra, o piano e a harmônica. Disponível em: http://www.suite101.com/content/the-origin-of-the-blues-a100958>. Acesso em: 01 ago. 2010.

Rock progressivo é um título dado a um estilo de *rock* surgido na década de 1960 que se caracteriza por canções de longa duração e instrumentais de grande técnica e virtuosismo, assemelhando-se à música clássica nas orquestrações. Disponível em: http://www.progarchives.com/Progressive-rock.asp. Acesso em: 01 ago. 2010.

O glam rock surgiu na década de 70 e não é apenas um estilo de música, mas sim um movimento que inclui moda e atitude. Caracterizado por vestimentas andróginas e muita maquiagem, o glam rock se estendeu pela década de 80 de forma menos artística e mais comercial. Disponível em: http://www.petcom.ufba.br/dicionario/glam.htm. Acesso em: 01 ago. 2010.
O hard rock é um estilo caracterizado por guitarras distorcidas amplificadas a um volume muito alto

O hard rock é um estilo caracterizado por guitarras distorcidas amplificadas a um volume muito alto e agressivo. É um estilo intermediário entre o rock clássico e o heavy metal. Disponível em: http://www.wordiq.com/definition/Hard_rock>. Acesso em: 01 ago. 2010.
Estilo de rock extremamente pesado, com letras muitas vezes ofensivas e linguajar agressivo. O

Estilo de *rock* extremamente pesado, com letras muitas vezes ofensivas e linguajar agressivo. O *heavy metal* deu origem a diversos outros estilos, de acordo com a tendência que cada temática passou a expressar.

em sua sonoridade e imagem. Suas influências²⁷ mais marcantes vêm de grupos como The New York Dolls, The Sweet e Alice Cooper, representantes legítimos do glam rock e shock rock pós-psicodélico.

Durante os anos 1970, a música toma alguns rumos contrastantes com a década anterior, com o surgimento de uma sonoridade mais suave de grupos como ABBA, Bee Gees e The Carpenters. O rock, por outro lado, mostra sinais de reação com a aparição de grupos de heavy metal como AC/DC e Black Sabbath e com o surgimento do punk, representado, entre outros, pelos britânicos Sex Pistols e os americanos The Ramones.

Influências do movimento hippie surgido nos anos 60 permaneciam presentes na moda do início dos anos 70, fortemente inspiradas pelas vestimentas de ídolos da música. O uso de calças "boca-de-sino" e vestimentas de origem indiana começam, no início da década, a dialogar com novas características, como o uso de "costeletas" e barba - pouco usadas desde o século XIX. Novos visuais, como penteados "afro", blusas de gola alta e botas "plataforma" surgem em meio à influência principalmente do cinema e da música, com ênfase no filme Os embalos de sábado à noite²⁸, que proporcionou o ápice da popularidade do ator John Travolta e dos Bee Gees, responsáveis pela trilha sonora do longa-metragem. Os anos 70 se mesclavam aos 60 em direção a uma futura década de 80 mais desprendida da busca por raízes e mais focada em entretenimento. Foi marcante, também, o surgimento de novas tecnologias e sonoridades artificiais que influenciariam definitivamente a música *pop*.

Segundo entrevista para website askmen.com,

2003. Disponível http://www.askmen.com/celebs/interview 100/123 nikki sixx interview.html>. Acesso em: 01 ago.

Filme lançado em 1978 que consagrou definitivamente a disco music e a febre das pistas de dança, além de ser responsável pelos sucessos Stayin' Alive e Saturday Night Fever, dos Bee Gees.

Ecos do que era inicialmente considerado "uso recreacional" de drogas soam no começo dos anos 70 com a morte de três grandes ídolos da música da década de 60: Janis Joplin, Jim Morrison e Jimi Hendrix, todos aos 27 anos de idade. Joplin morre por uma overdose de heroína e Morrison e Hendrix em situações não totalmente esclarecidas, porém envolvendo o uso de drogas pesadas como barbitúricos, cocaína e heroína.

Apesar de os anos 60 terem sido símbolo de libertação, busca pela paz e pelo amor livre, juntamente com o uso de drogas de "expansão da mente", percebese, com o choque da morte de grandes ídolos, que o excesso nas experimentações também esteve presente durante esse período. Mesmo com o surgimento de fatos que evidenciavam o risco que drogas mais pesadas apresentavam, os anos 70 continuaram a ser influenciados pela contracultura. Apesar disso, porém, pensamentos e atitudes "libertárias" corriam em paralelo à transformação que surgia em direção a uma realidade mais cética e menos idealista, que se concretizaria durante a década seguinte.

O uso de drogas durante os anos 70 toma uma conotação menos idealista e inicia-se uma fase em que vem à tona a consciência dos riscos causados pelo uso indiscriminado de determinadas substâncias. Drogas pesadas como a cocaína e a heroína passam a ser vistas como um fator alarmante e não se incluem entre a categoria de drogas "leves e "libertadoras". Se os anos 60 eram a década da expansão da mente, os anos 70 transformaram-se na década de usar drogas pela simples busca de vivenciar um estado alterado. Os desejos de "viajar", ficar "chapado" e sair da realidade tornam-se o foco principal. As drogas se popularizam entre os adolescentes na escola e nos shopping centers. A cocaína atinge a elite da sociedade e inicia-se, com o governo Reagan, a guerra às drogas. A heroína, por

sua vez, continua a trilhar seu caminho e grandes figuras da música, como Jimmy Page, David Bowie e Lou Reed, continuam a fazer uso da droga, mantendo-a em evidência durante toda a década. Sid Vicious, baixista dos Sex Pistols, "fecha" os anos 70 ao esfaquear e matar sua namorada, Nancy Spungen, sob a influência de heroína, e morre, alguns meses depois, em 1979, por overdose da droga. Os tempos haviam mudado.

Iniciada a década de 80, a música se divide em categorias distintas, mas com características em comum: o uso dos primeiros instrumentos eletrônicos surgidos na década de 70 e aprimorados mais tarde, como sintetizadores e baterias eletrônicas. Nos Estados Unidos, bandas como R.E.M. e Sonic Youth tornam-se representantes da cena alternativa, enquanto grupos como The B52's e os britânicos do Culture Club e Duran Duran concretizam a onda *new wave*²⁹ surgida modestamente no final da década de 70, substituindo o movimento *punk*. Na música *pop*, três figuras tomam conta da cena musical: Michael Jackson, Madonna e Prince. Apesar de um passado enraizado na música *soul*, Jackson se torna o símbolo máximo da *pop music*, sendo batizado posteriormente de "The King of Pop", em uma referência ao título de "The King of Rock and Roll", conferido a Elvis Presley.

No *rock*, a metamorfose revela-se mais radical com o surgimento do *glam metal* – mescla do *hard rock* com o *glam rock*. Contrastando com a filosofia mais profunda e contemplativa dos grupos dos anos 70, o *glam metal* chocava com suas letras de forte cunho sexual e seu visual exagerado e andrógino, que abusava do uso de cores nas vestimentas e maquiagens. Concretiza-se no *glam metal* a erradicação da ideologia na música. Grupos como os americanos Mötley Crüe, Ratt,

_

²⁹ Tipo de música que teve seu auge nos fim dos anos 70 e durante grande parte da década de 80. O *new wave* se opunha à postura agressiva do *punk* e do *rock* pesado e mostrava influências da moda dos anos 50 e dos grupos pop dos anos 60. Foi um dos mais influentes e diferenciados estilos de música já surgidos. Disponível em: http://www.britannica.com/EBchecked/topic/412228/new-wave>. Acesso em: 01 ago. 2010.

Twisted Sister, Poison, Bon Jovi, Quiet Riot e Cinderella, além dos britânicos Def Leppard, têm como lema o divertimento, o entretenimento, o sexo promíscuo, a revolta adolescente, as drogas e o álcool.

Nos anos 80, o surgimento da MTV³⁰ revoluciona o modo como a música é vivenciada e comercializada no mundo. Popularizam-se os videoclipes e a televisão caminha lado a lado com as rádios no papel de divulgadora da música e da cultura. A partir de então, a música deixa de ser, de forma mais consistente, calcada na sonoridade e na experiência auditiva. Apesar de a televisão já ter sido responsável por grandes mudanças na sociedade na época em que surgiu, a MTV transforma som e imagem em uma mesma arte e produto, maximizando a proposta visual excêntrica dos artistas dos anos 80. Inicia-se, já nesta fase, a popularidade massiva da junção de imagem e som, o que abre caminho, juntamente com os videogames, para a era da "virtualidade", que culmina em obras abertas e intermidiáticas, como *The Heroin Diaries*.

Uma nova fase se inicia lentamente no hard rock e no glam metal com o lançamento, em 1981, do álbum Too Fast for Love, do Mötley Crüe. Até então, grupos como o Van Halen, que fazia um rock "transitório" da década de 70 para a de 80, dominavam a cena musical roqueira. O Mötley Crüe, em 1983, com o lançamento do álbum Shout at the Devil, considerado até os dias de hoje um divisor de águas na sonoridade do rock dos anos 80, concretiza uma revolução na sonoridade e na imagem dos grupos de rock. Guitarras com sonoridade metálica e ritmos marcantes e pesados dialogavam com um estilo afetado, afeminado e gritado de cantar. Letras que misturavam temas satânicos – típicos do heavy metal dos anos

³⁰ A MTV (Music Television) é o mais antigo e mais influente canal de televisão sobre música. Foi ao ar pela primeira fez no dia 01 de agosto de 1981 e teve seu auge nos anos 80 e início dos anos 90. Desde então, sua influência vem decaindo e o canal passou a dedicar-se cada vez menos à música e mais a programas de auditório. Disponível em: http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=musictelevis>. Acesso em: 01 ago. 2010.

70 – começam a incorporar elementos de sexo promíscuo e casual, que passariam a dominar os anos seguintes nas canções dos grupos de *hard rock* e *glam metal*. Influenciados pelo movimento liderado pelo Mötley Crüe, grupos como o Ratt, com o disco *Out of the Cellar*, e o *Twisted Sister*, com o álbum *Stay Hungry*, impõem naturalmente a nova sonoridade e o visual colorido, andrógino e excessivo que se estenderia até o final da década, quando se enfraquece pelo movimento *grunge*³¹ nascido em Seattle e liderado pelo Nirvana.

Estabelece-se definitivamente, em meados dos anos 80, o *rock* rebelde, porém sem ideologia. Os grupos concentram-se em temas sexuais e, em casos mais raros, em temas como o conflito entre pais e filhos, sempre de um ponto de vista adolescente e pouco consistente. Devido ao visual extravagante e à falta de consistência em seu discurso, os grupos da época são apelidados de "bandas de *hair metal*", em uma clara ironia ao "vazio" de seus discursos que contrastavam com penteados exagerados.

À frente do Mötley Crüe, Nikki Sixx destacava-se como líder intelectual ao ter composto, praticamente sozinho, os dois primeiros álbuns da banda – além de continuar sendo o principal compositor durante toda a carreira posterior do grupo. O Mötley Crüe, diferentemente dos outros grupos, que permaneciam dentro de uma mesma fórmula de sucesso, revelava-se mais ousado ao reinventar-se a cada novo lançamento: cada álbum vinha acompanhado de mudanças no visual, nas letras, na sonoridade e no logotipo do grupo, que era reformulado sistematicamente. Esta última característica, firmemente desaconselhada por especialistas em marketing, por colocar em jogo a "marca" de um grupo, era consistentemente mantida e

³¹ O *grunge* foi um estilo de *rock* surgido principalmente em Seattle, EUA, em oposição ao som "feliz" do *hard rock* dos anos 80. O grunge se caracteriza por uma sonoridade mais pesada, sombria, e por letras depressivas e negativas. Disponível em: http://www.90s411.com/history-of-90s-grunge.html>. Acesso em: 01 ago. 2010.

idealizada por Sixx, um inconformista nato. O Mötley Crüe não só se revelava um pioneiro na "invenção" de um gênero, como na "reinvenção" de si próprio (Sixx, mais tarde, reinventa o formato diarístico).

Após o álbum *Theatre of Pain* (1985), que revelava um grupo mais "suavizado" em relação ao álbum anterior, o lançamento de *Girls, Girls*, *Girls* (1987) traz à tona temas como o submundo das drogas vivenciados pela banda e principalmente por Sixx, letrista do grupo. O divertimento e a promiscuidade começam a dar lugar e mesclar-se a noções de inferno pessoal e paranoia. O *rock* dos anos 90 seria a concretização desse tema iniciado parcialmente por grupos como o Mötley Crüe na segunda metade da década de 80.

Nikki Sixx, na contracapa de seu livro *The Heroin Diaries: A Year in the Life of a Shattered Rock Star*, declara: "Quando eu me mudei para Los Angeles no final dos anos 70 e descobri a cocaína, ela apenas intensificou [...] características encantadoras. Mas o álcool, o ácido e a cocaína [...] eram apenas casos. Quando eu conheci a heroína, foi amor verdadeiro" (SIXX, 2007)³². Por debaixo de uma carreira envolta em glamour, sexo e dinheiro, estrelas do *rock* considerado "alegre e divertido" vinham trilhando um caminho de autodestruição que mais tarde tiraria a vida de vários deles, como de Robbin Crosby, da banda Ratt, companheiro de quarto nos primeiros anos de Nikki Sixx em Hollywood. O uso recreacional de drogas começava a mesclar-se com carreiras em declínio e vida pessoal desestruturada. Os anos 80 iniciaram como a década do *rock* extravagante e orgiástico para dar início a uma fase negra do vício em heroína que se intensificou na década seguinte, na qual a presença da droga foi mais destruidora do que havia sido até então — ou pelo

-

³² Na versão em inglês: "[...] when I moved to L.A. in the late '70s and discovered cocaine, it only amplified [...] charming characteristics. But alcohol, acid, cocaine... they were just affairs. When I met heroin, it was true love."

menos sua destruição tornou-se tema de canções, mortes e manchetes como nunca antes. Mais uma vez os tempos estavam mudando.

O "amor" de Nikki Sixx pela heroína teve seu início de forma divertida e prazerosa para mais tarde tornar-se o inferno pessoal do músico. Mas a heroína nem sempre foi tema de overdoses e destruição. Sua história iniciou-se há pouco mais de um século de forma radicalmente distinta à imagem que a droga imprime nos dias atuais.

A diacetilmorfina, também conhecida como heroína, foi sintetizada em 1874 pelo químico C. R. Alder Wright durante estudos no St. Mary's Hospital Medical School em Londres. O intuito era criar uma forma de ópio que não provocasse dependência. Wright, ao perceber os efeitos devastadores do vício causado pela diacetilmorfina, abandonou suas experiências com a droga. Mais tarde, em 1895, surge oficialmente a heroína em forma de medicamento devido a pesquisas desenvolvidas pelos laboratórios da empresa farmacêutica Bayer – que supostamente não estaria ciente dos experimentos de Wright. O nome "heroína" foi dado à droga por seus efeitos supostamente benéficos e "heroicos" nos doentes e feridos na querra civil americana. O nome deriva da palavra alemã *heroisch*.

A Bayer buscava um substituto para a morfina, usada na época para o tratamento de dores intensas e tosses excessivas, e inicialmente acreditou ter encontrado na heroína uma solução para o caso, já que seu efeito era consistentemente mais forte do que a morfina. Em um primeiro momento, a Bayer comercializou a heroína como uma droga que não provocava dependência e que seria uma eficiente substituição para a morfina. Em pouco tempo de uso da droga, a heroína provou ser altamente viciante e destruidora, causando sérios transtornos

físicos e psicológicos nos pacientes em abstinência. Abaixo, um anúncio da medicação comercializada pela Bayer em 1901:



Figura 1 – Heroin – Hydrochloride³³

A heroína continua a ser comercializada mesmo após a descoberta de seus efeitos negativos e, após algum tempo, inicia-se a busca por uma medicação segura que pudesse substituir a morfina.

Nos Estados Unidos, com o Harrison Narcotics Tax Act³⁴, de 1914, a venda e distribuição da heroína e de outros opioides passam a ser controladas, sendo permitidos apenas para uso médico. Dez anos mais tarde, porém, o Congresso Americano proibiu a produção, importação ou venda da heroína, iniciando um processo em que os viciados tornaram-se "marginais" por terem que recorrer a

distribuição de opiáçeos. A lei foi proposta por Francis Burton Harrison e foi aprovada em 17 de dezembro de 1914. Disponível em: http://www.druglibrary.org/schaffer/library/studies/cu/cu8.html. Acesso em: 01 ago. 2010.

_

³³ Heroin – Hydrochloride. Disponível em: http://2.bp.blogspot.com/_rGIA8iHxqdM/TQktMYOYEbl/AAAAAAAAB3U/IDxOzcvTtNU/s1600/heroin+hydrochloride.gif. Acesso em: 08 ago. 2010.

³⁴ A Harrison Narcotics Tax Act foi uma lei americana que regulava e taxava a produção, importação e

métodos ilegais para adquirir a droga. A heroína, que inicialmente seria uma solução para o vício causado pela morfina, então exigia outra substância para combater a forte dependência causada por seu uso. Uma das substâncias mais conhecidas – e usadas em programas de recuperação de viciados até hoje – é a metadona.

Após várias internações em centros de reabilitação – inclusive com o uso da metadona – Nikki Sixx, instrumentista, compositor, estilista de moda, fotógrafo, escritor, DJ, protagonista de dois casamentos e dois divórcios, pai de quatro filhos e muitas overdoses em sua história, vem escrevendo a história da música, da cultura pop americana e da "verdade" por trás do uso de heroína através dos anos. Em meio a tantas transformações culturais e sociais, inúmeros artistas viciados em drogas – inclusive vítimas fatais destas – foram figuras-chave nas inovações artísticas ocorridas através dos tempos. Nikki Sixx, protagonista de uma época considerada "vazia" e sem ideais, vinha escrevendo seu diário lentamente, e assim como artistas criativos provam ser determinantes em qualquer época, Sixx o fez mais uma vez no ano de 2007, quando lançou a obra *The Heroin Diaries*.

2 A MEMÓRIA, SUAS VERDADES E FICÇÕES

2.1 (AUTO)BIOGRAFIAS, DIÁRIOS, PACTOS

Philippe Lejeune, teórico francês que estuda a memória em seus mais variados gêneros e subgêneros, além de dedicar-se à observação e constante atualização do papel que a memória exerce na literatura, nas artes e na sociedade, é um diarista nato. Segundo o próprio teórico, sua curiosidade em relação ao tema nasceu diretamente do próprio hábito de escrever diários desde muito cedo em sua vida. A curiosidade deu lugar a estudos que não pretendem alcançar o impossível objetivo de delinear claramente as linhas divisórias entre os gêneros referentes à memória, mas sim proporcionar um olhar detalhista, companheiro e, sobretudo, humano no que se refere à escrita da recordação. É importante mencionar o fato de que a narrativa de Lejeune difere de textos teóricos "tradicionais". Ao propor novos pontos de vista e analisar as diversas maneiras pelas quais a memória é representada, o teórico francês se expressa, em muitos momentos, quase prosaicamente. Suas teorias se mesclam com suas próprias experiências e até mesmo o formato diarístico é usado como ferramenta para refletir suas ideias. Isto torna sua narrativa leve e íntima, sem perder, porém, a profundidade necessária para a análise literária a que se propõe. As vozes do teórico e do diarista/leitor se mesclam em uma fusão contributiva, beneficiando sua análise através da somatória ideia+forma.

Lejeune introduziu a noção de "pacto autobiográfico" na teoria literária, apesar de assumir que tal pacto já existe desde que o primeiro texto memorialístico foi escrito. Sua função, segundo ele mesmo, foi de apenas apontar um processo que se cria naturalmente entre o leitor e o texto (auto)biográfico. Segundo Lejeune, a

noção de "pacto autobiográfico" tem como precedentes outras questões básicas em relação à questão da autobiografia, e, sem estes, o "pacto" não poderia existir.

O ponto de partida sobre a questão da autobiografia surge a partir da análise e do conceito do gênero. Deve-se também analisar quais os elementos que compõem tal gênero. Lejeune analisa e define esta questão da seguinte forma:

[...] a definição de autobiografia seria:

DEFINIÇÃO: narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.

Nessa definição entram em jogo elementos pertencentes a quatro categorias diferentes:

- 1. Forma da linguagem:
- a) narrativa;
- b) em prosa;
- 2. Assunto tratado: vida individual, história de uma personalidade.
- 3. Situação do autor: identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador.
- 4. Posição do narrador:
- a) identidade do narrador e do personagem principal;
- b) perspectiva retrospectiva da narrativa.

É uma autobiografia toda obra que preenche ao mesmo tempo as condições indicadas em cada uma dessas categorias. Os gêneros vizinhos da autobiografia não preenchem todas essas condições. Eis a lista das não preenchidas em cada gênero:

```
- memórias: (2),
```

- biografia: (4 a).
- romance pessoal: (3),
- poema autobiográfico: (1 b),
- diário: (4 b),
- auto-retrato ou ensaio: (1 a e 4 b).

(LEJEUNE, 2008, p. 14-15)

Marcello Duarte Mathias define a autobiografia de forma semelhante: "[...] relato de uma vida pelo próprio, sendo o autor simultaneamente o destinatário e o personagem-objeto da narração" (MATHIAS, 1995, p. 41).

Segundo estas definições de autobiografia e demais gêneros, o diário íntimo não comporta a opção 4 b, como vimos. Por que estou abordando esta questão das características que compõem uma autobiografia se Nikki Sixx escreveu um diário, como o próprio título de seu livro anuncia? Qual o motivo de estarmos falando e definindo um gênero apenas vizinho à obra de Sixx? Primeiramente, podemos considerar que o diário é, de alguma forma, um formato derivado de um panorama mais abrangente, que seria a autobiografia. Em segundo lugar, e principalmente, porque veremos que o diário de Sixx não é apenas um diário tradicional. Em 1987, quando seus cadernos e folhas soltas foram preenchidos, talvez o título "diário" se aplicasse a seus escritos solitários. A obra The Heroin Diaries, porém, com suas mais variadas "intromissões" e variações, transgride o formato que seu próprio título anuncia e se transforma em autobiografia, poema autobiográfico, memórias, biografia e, muito provavelmente, em algum subgênero ainda não catalogado, tal é sua força inovadora. Lejeune, apesar de sua própria organização sobre as características na citação acima, revela sua flexibilidade em relação ao tema ao afirmar:

É óbvio que essas categorias não são absolutamente rigorosas: certas condições podem não ser preenchidas totalmente. O texto deve ser *principalmente* uma narrativa, mas sabe-se a importância do *discurso* na narração autobiográfica; a perspectiva, *principalmente* retrospectiva: isto não exclui nem seções de autoretrato, nem diário da obra ou do presente contemporâneo da redação, nem construções temporais muito complexas; o assunto deve ser *principalmente* a vida individual, a gênese da personalidade [...], estabelecem-se naturalmente transições

com os outros gêneros da literatura íntima (memórias diários, ensaio) e uma certa latitude é dada ao classificador no exame de casos particulares. (LEJEUNE, 2008, p. 15)

Apesar da flexibilidade constatada por Lejeune, o teórico é enfático em um ponto, que certamente se aplica a *The Heroin Diaries*: "Para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem* (LEJEUNE, 2008, p. 15).

Quando se pensa em autobiografia – ou até mesmo em diários – pensa-se instintivamente na narrativa em primeira pessoa. Como poderia alguém falar de si próprio, sobre sua própria vida, sobre seus acontecimentos diários, sem usar a voz do "eu"? Esta forma – chamada de narração "autodiegética" por Gérard Genette – é certamente a mais usada na literatura memorialística. Vale lembrar, porém, que a terceira pessoa também pode ser usada na composição de uma obra autobiográfica, se considerarmos que o autor é o narrador e, igualmente, personagem. Neste caso, o narrador implícito fala sobre o personagem (ele mesmo) a partir de um ponto de vista distanciado e focalizado em uma "fictícia" terceira pessoa. É a autobiografia travestida de biografia. Segundo Lejeune: "Este procedimento corresponde, ao pé da letra, ao sentido primeiro da palavra autobiografia: é uma biografia, escrita pelo interessado, mas escrita como uma simples biografia" (LEJEUNE, 2008, p. 16). Mais uma vez, a criatividade atua de forma a colorir a narrativa da memória.

Surge, em seguida, a questão da identidade, da autoria e do nome próprio nos escritos autobiográficos. Infalivelmente, deve haver uma coincidência entre o nome próprio do autor e do personagem, pois, se diferente fossem, como faria o leitor para unir em sua mente duas personalidades que devem, necessariamente,

formar uma só? Esse nome, essa assinatura, são, portanto, determinantes para a relação que se deve criar entre o leitor e sua identificação de guem lhe fala:

É, portanto, em relação ao nome próprio que devem ser situados os problemas da autobiografia. Nos textos impressos, a enunciação fica inteiramente a cargo de uma pessoa que costuma colocar seu nome na capa do livro e na folha de rosto, acima ou abaixo do título. É nesse nome que se resume toda a existência do que chamamos de autor: única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito. (LEJEUNE, 2008, p. 23)

Ainda sobre esta questão, Lejeune reflete sobre a "diferença" que pode existir entre o autor e a pessoa real. Segundo o teórico, o autor não existe totalmente em um único livro, sem uma "pré-existência" pela qual possa ser identificado, comparado a si próprio e de, alguma forma, verificada sua "existência" dentro da coerência que esta propõe:

Um autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica. Inscrito, a um só tempo, no texto e no extratexto, ele é a linha de contato entre eles. O autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso. Para o leitor, que não conhece a pessoa real, embora creia em sua existência, o autor se define como a pessoa capaz de produzir aquele discurso e vai imaginá-lo, então, a partir do que ele produz. Talvez só se seja verdadeiramente autor a partir de um segundo livro, quando o nome próprio inscrito na capa se torna um "denominador comum" de pelo menos dois textos diferentes, dando assim a ideia de uma pessoa que não é redutível a nenhum desses textos em particular e que, podendo produzir um terceiro, vai além de todos eles. Veremos que isso é muito importante para a leitura de autobiografias: se a autobiografia é um primeiro livro, seu autor é consequentemente um desconhecido, mesmo se o que conta é a própria história: falta-lhe, aos olhos do leitor, esse signo de realidade que é a produção anterior de outros textos (não autobiográficos), indispensável ao que chamaremos "espaço autobiográfico". (LEJEUNE, 2008, p. 23)

Após ter lançado 18 álbuns, um livro³⁵ (auto)biográfico em conjunto com seus companheiros do Mötley Crüe (no qual já existem narrativas em primeira, segunda e terceira pessoa) e ser uma figura pública desde 1981 através da mídia de massa, como questionar o papel de autor de Nikki Sixx? Como duvidar da posição de detentor do "signo de realidade" proposto por Lejeune? Como toda autobiografia – e gêneros relacionados – o nome de Sixx está estampado na capa, e este nome já foi visto em inúmeras outras capas de discos, livros e vídeos. O critério indispensável de que há de existir uma coerência entre a identidade de nome do autor, do narrador e da pessoa de quem se fala é a base da escrita autobiográfica, segundo Lejeune. Na ficção, a dúvida faz parte do jogo, "já a autobiografia não comporta graus: é tudo ou nada" (LEJEUNE, 2008, p. 25).

Após estas considerações preliminares e essenciais, Lejeune aborda então a questão principal que transforma a leitura autobiográfica em um "pacto". Qual é, em essência, a diferença entre lermos um texto de ficção – seja ele uma narrativa de tom autobiográfico ou não – e um texto autobiográfico "verdadeiro"? Que relação se forma entre o texto (e, consequentemente, o autor) e o leitor que se propõe a ler sobre a vida em questão? Pode-se afirmar que é a identidade do autor-personagem inscrita na capa do livro, caracterizando-o assim como autor, que faz com que o leitor se proponha a acreditar na veracidade dos fatos que o texto narra. Este fato faz com que o leitor diga a si próprio: "eu acredito que você, autor, está me dizendo a verdade sobre sua vida no texto em que o personagem é você mesmo". Segundo Lejeune, "O pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, dessa identidade,

-

³⁵ The Dirt: Confessions of the World's Most Notorious Rock Band, de autoria de Tommy Lee, Mick Mars, Vince Neil e Nikki Sixx, com Neil Straus, é uma autobiografia do Mötley Crüe que abrange o período entre 1980 e 2002 da carreira da banda e da vida pessoal de seus integrantes. Disponível em: http://www.amazon.com/Dirt-Confessions-Worlds-Most-Notorious/dp/0060392886>. Acesso em: 02 maio 2011.

remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro" (LEJEUNE, 2008, p. 26). Marcello Duarte Mathias, em seus escritos sobre literatura memorialística, aceita a proposta de pacto autobiográfico de Lejeune como ponto de partida para suas próprias análises: "a coincidência entre autor, narrador e personagem; o que se designa por *pacto autobiográfico*" (MATHIAS, 1995, p. 41).

Assim, constata-se que é o nome do autor inscrito no livro e no texto que faz com que o leitor não questione a identidade da pessoa que escreveu a obra e que se propôs a falar de si próprio. É um fato que o questionamento sobre os fatos é sempre um fator que pode influenciar na leitura de uma obra autobiográfica, e, inclusive, existe toda uma corrente de pensamento de dúvida sobre a veracidade de textos biográficos e autobiográficos. Muitas vezes, afirma-se que a verdade de tais textos é questionável e que a verdade memorialística, em essência, não é mais verdadeira do que a verdade ficcional. A própria transformação do passado pela memória no presente teria o poder de modificar a maneira com que certos fatos ocorreram no passado. Um dos argumentos mais usados para esta proposta é a de que diferentes pessoas presentes em um mesmo tempo e lugar recordam-se dos fatos de maneira distinta.

Mas a questão de Lejeune não leva esta proposta em consideração pelo simples fato de que o que ocorre em um pacto autobiográfico não é o questionamento sobre a veracidade dos fatos, como eles ocorreram exatamente, "sem sombra de dúvida" ou possível variação de interpretação. Não há a preocupação de se tentar descobrir qual é a lembrança de uma terceira pessoa em relação a um determinado momento, de forma a vivenciá-lo sobre esta nova perspectiva. A relação que forma o pacto autobiográfico não inclui a afirmação coerente de que existem diferentes verdades sobre um mesmo fato do passado. O

pacto autobiográfico é a disposição do leitor de crer que o autor — cujo nome está escrito na capa do livro — está dizendo a verdade sobre si mesmo, e o leitor, dessa forma, se dispõe a acreditar nessa verdade, proveniente dessa fonte específica que é o autor. A relação que se forma no pacto autobiográfico é entre o leitor, o autor e seu texto, e o fato de que, neste texto, o narrador e o personagem são a mesma pessoa que **assina** seu nome na capa do livro. Essa **assinatura** remete a uma pessoa real, conhecida ou não do leitor, mas que se este tiver a curiosidade de investigar sobre a existência real dessa pessoa, constatará que, de fato, ela existe.

A atitude do leitor muda radicalmente de acordo com a natureza do texto que ele lê. No caso da ficção, a mesma identidade entre autor e personagem não é identificada, levando o leitor, no caso da busca por semelhanças, tentar descobrir se há traços autobiográficos em algum dos personagens. Há autores que jogam com este tipo de situação, como é o caso, por exemplo, de Paul Auster em A trilogia de Nova York, em que um dos personagens se chama Paul Auster. A obra, porém, é considerada uma ficção, mas é evidente que fica em suspenso a dúvida sobre quaisquer traços "verdadeiros" entre Paul Auster (autor) e Paul Auster (personagem). Lejeune comenta sobre esta possibilidade: "O herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor? Nada impediria que a coisa existisse e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia obter efeitos interessantes" (LEJEUNE, 2008, p 31). Por outro lado, não apenas a mescla intencional de "verdades" revela-se um fator presente na arte, mas pode-se verificar, com os estudos do inconsciente, a plena impossibilidade de ser verdadeiro no sentido literal da palavra. Não há - tudo indica - a garantia de que o sujeito seja capaz de ser, mesmo intencionalmente, completamente transparente e fiel à realidade, já que não existe apenas uma realidade ou verdade indiscutível. "Como se pode ainda, no século da psicanálise, acreditar que o sujeito seja capaz de dizer a verdade sobre si mesmo?" (LEJEUNE, 2008, p. 103).

No caso da autobiografia, tal identidade é firmada. Sabe-se que o autor e personagem são a mesma pessoa, e, mesmo em tais situações, frequentemente o instinto de parte dos leitores é a busca por erros, diferenças e deformações que levem à ruptura do contrato. É o caso do leitor "detetive", movido pela desconfiança a priori. Não seria esta característica um "contribuinte" para a riqueza da escrita autobiográfica? O pacto existe, mas a possibilidade e o risco deste ser quebrado é, sem dúvida, um desafio.

Segundo Lejeune (1975), o pacto autobiográfico pode ocorrer de duas maneiras. A primeira subdivide-se em dois casos implícitos: através do uso de títulos que não deixem dúvidas sobre a identidade do autor e o uso da primeira pessoa no texto. Tais títulos assumem claramente a ligação autor-personagem. Ex: (a) *Autobiografia, Minha vida em palavras, Diário de um Rock Star*; (b) a presença, na obra, de uma seção inicial na qual o autor dirige-se diretamente ao leitor, conversando com ele, revelando motivações, esclarecendo pontos, explicando detalhes e, assim, assumindo um compromisso com este sobre a veracidade que o texto – através deste autor – pretende expressar.

A segunda maneira é a mais tradicional e a que Lejeune inclui em sua definição de pacto autobiográfico: o nome assumido pelo narrador-personagem é o mesmo que consta na capa do livro. Apesar de ambas as maneiras estabelecerem o pacto, é frequente que estas não andem separadas. Na maior parte dos casos, as duas ocorrem na mesma publicação, fortalecendo ainda mais a proposta de veracidade sobre o texto. *The Heroin Diaries* apresenta as duas condições.

Em contraposição à noção de pacto autobiográfico, Lejeune propõe a existência do pacto romanesco, que, ao existir através dos mesmos princípios, fortalece o pacto autobiográfico, por um lado, pelo contraste entre as propostas e, por outro, pela semelhança na forma em que ambos os pactos são firmados. Os dois aspectos do pacto romanesco seriam a "prática patente da não-identidade (o autor e o personagem não têm o mesmo nome), [e o] atestado de ficcionalidade (é, em geral, o subtítulo romance, na capa ou na folha de rosto, que preenche, hoje essa função [...]) (LEJEUNE, 2008, p. 27). Assim, ao existirem os dois pactos, que se firmam de forma semelhante — e levantam dúvidas em ambos os casos —, verifica-se mais claramente qual a postura exigida do leitor quando este se depara com determinada narrativa.

Em um mundo em que artes, mídias, formas de expressão e memórias se apresentam em formatos múltiplos e plurais, como distinguir um gênero de outro, ou até mesmo considerar uma verdade totalmente confiável? Principalmente nas últimas décadas, a mescla de informações e propostas de autores se tornou tão difusa, que certa confusão entre ficção e realidade percebe-se intencional. É claro que estas perspectivas críticas não são recentes. Sempre existiram de alguma forma, mas a intenção declarada parece ter se tornado uma arte em si própria. Lejeune e Mathias não ignoram tal realidade, mas concentram-se em analisar o impacto e a relação entre leitor e narrativa partindo do princípio dos casos em que não há, por parte do autor, a intenção de confundir o leitor. Os pactos se firmam baseados na confiança mútua, mesmo em casos em que esta possa ser quebrada. Sem a predisposição do leitor em crer na veracidade do que a obra e seu autor lhe propõem, não há pacto. Os truques e jogos da escrita contemporânea não podem ser aplicados ao processo do pacto autobiográfico ou romanesco, pois suas

existências destruiriam o pacto antes mesmo deste poder ser firmado. Assim, partindo desta noção de "boa fé", Lejeune afirma:

Ao buscar, pois, para distinguir a ficção da autobiografia, estabelecer a que remetente o "eu" das narrativas em primeira pessoa, não há nenhuma necessidade de se chegar a um impossível extratexto: o próprio texto oferece em sua margem esse último termo, o nome próprio do autor, ao mesmo tempo textual e indubitavelmente referencial. E essa referência é indubitável por estar fundamentada em duas instituições sociais: o registro em cartório (convenção internalizada por todos desde a infância) e o contrato de edição. Não há, portanto, nenhuma razão para se duvidar da identidade. (LEJEUNE, 2008, p. 35)

Ainda sobre as "brechas" entre ficção e (auto)biografia, Lejeune desenvolve o conceito de pacto fantasmático. Ao ler um romance, quanto da verdade do próprio autor esta sendo exposta, nas entrelinhas, pela narrativa? Lejeune descreve e define tal impasse da seguinte forma:

Qual seria a verdade da qual o romance permite chegar mais perto, senão a *verdade* pessoal, individual, íntima, do autor, isto é, aquilo que todo projeto autobiográfico visa? Por assim dizer, é enquanto autobiografia que se decretou ser o romance mais verdadeiro. O leitor é assim convidado a ler os romances não apenas como *ficções* remetendo a uma verdade da "natureza humana", mas também como *fantasmas* reveladores de um indivíduo. Denominarei essa forma indireta de pacto autobiográfico *pacto fantasmático*. (LEJEUNE, 2008, p. 42-43)

O autor, dessa forma, estaria se revelando na forma em que sua narrativa é desenvolvida. Seria impossível, sob a proposta do pacto fantasmático de Lejeune, total exclusão do autor, como figura autobiográfica, em seus escritos, sejam eles declaradamente ficcionais ou não.

O ex-vocalista da banda de Nikki Sixx, John Corabi, em entrevista para a Dynamite Magazine, declarou:

Eu amo Nikki profundamente, e essa é apenas minha opinião, mas eu acho muito difícil acreditar que alguém... Todos que eu conheço que usam heroína, eles usam e ficam inutilizados... Eu acho difícil que alguém possa usar heroína e ter a capacidade de descrever tudo. Mas todos os que leram o livro (inclusive eu) disseram que é muito bom. É ótima leitura, um ótimo livro. Espero que ele se dê bem. (CORABI, 2010, s/p.)

Esta não foi a única ocasião em que o diário de Sixx foi questionado sobre sua suposta veracidade. Em diferentes momentos, a obra foi recomendada por web sites de venda como "ficção autobiográfica". Neste caso, a noção de pacto fantasmático de Philippe Lejeune pode-se encaixar facilmente na "nova proposta" de leitura de *The Heroin Diaries*. A "verdade" a ser encontrada, porém, seria enfocada sob diferente aspecto, mas, seria menos válida? Segundo o pacto fantasmático, o autor continua a se revelar mesmo em casos em que a obra assume-se ficcional, ou, mais duvidosamente – como é o caso da obra de Sixx –, quando determinado grupo de leitores decidem encará-la como ficção. Tanto no pacto autobiográfico - que é o caso da proposta de Nikki Sixx - como no pacto fantasmático, Lejeune afirma que a verdade do autor está sempre presente. É indiscutível, porém, que ler The Heroin Diaries levando em conta o pacto autobiográfico ou o pacto fantasmático, leva o leitor a diferentes lugares e cria distintas noções sobre as possíveis verdades em cada caso. Se o leitor firma o pacto autobiográfico, sua crença será nos fatos. No caso do pacto fantasmático, na essência da verdade do autor. De qualquer forma, como afirma Lejeune:

[...] todas essas expressões remetem à ideia de que o gênero autobiográfico é um gênero *contratual* [...]. Se podemos dizer que a autobiografia se define por algo que é exterior ao texto, não se trata de buscar, aquém, uma inverificável semelhança com uma pessoa real, mas sim de ir além, para verificar, no texto crítico, o tipo de leitura que ela engendra, a crença que produz. (LEJEUNE, 2008, p. 45-47)

Diários podem ser considerados um "subgênero" da autobiografia, e, assim, pode-se refletir sobre a forma em que se desenvolve a relação do leitor e da escrita e, consequentemente, como se firma este pacto. Sabe-se que o diário é, em sua maior parte, escrito pelo diarista para si mesmo, e não para a leitura posterior de terceiros, via publicação. O pacto autobiográfico proposto por Lejeune, neste caso, seria deixado de lado nos casos de escritos diarísticos, já que não há quem possa firmar o contrato? Esta é, sem dúvida, uma situação curiosa, pois se o autor e o leitor são a mesma pessoa, não haveria a necessidade de uma pessoa "crer" na narrativa de sua própria vida. Se houver mentira, ela será detectada no exato momento de sua escrita. Da mesma forma, se a verdade for documentada pelo diarista, este estará ciente dela imediatamente, assim que sua caneta tocar o papel (ou a tecla fizer surgir letras no monitor, atualmente). Philippe Lejeune afirma que o pacto existe mesmo nestes casos, implicitamente. Mais teórico do que prático, seu argumento parte do seguinte pressuposto:

Mas se escrevemos para nós mesmos, a expressão continuará tendo sentido? Um diário seria regido por um "pacto"? A resposta é sim, mesmo se o pacto permanece implícito. Pois todo diário tem um destinatário, ainda que seja a própria pessoa algum tempo mais tarde. (LEJEUNE, 2008, p. 82-83)

2.2 AS OITO MOTIVAÇÕES SEGUNDO LEJEUNE

O diário íntimo pode ser considerado a literatura dos não-literários, das pessoas comuns, do dia-a-dia, do diálogo em forma de monólogo. Não há a necessidade de se pesquisar profundamente sobre o que é um diário. É claro que teríamos as mais variadas definições e características caso o fizéssemos, cada um de nós, individualmente. Mas, de forma geral, o conceito de diário é de domínio

público: todos sabem o que é, como manter seu próprio diário, de que forma ele funciona. Qualquer pessoa pode manter um diário, o formato não requer estilo específico e, nem mesmo, a capacidade de se dominar completamente a escrita. Parte da riqueza do diário é, muitas vezes, a particularidade com que cada um se expressa diante da página em branco que convida o diarista a compartilhar sua vida. A única característica obrigatória para que um diário seja, de fato, um diário, é a data no topo da página, caso contrário teríamos apenas bilhetes, recados, notas e pensamentos soltos. A partir da existência dessa data no papel, a escrita se transforma em diário. As motivações para que alguém se aventure no mundo diarístico são, provavelmente, infinitas, mas Lejeune aponta oito e destaca a importância de cada uma delas, apontando-as como um possível "ponto de encontro" entre os desejos humanos.

A vida passa e grande parte dela se esvai de nossas mentes. Há os que se sentem abençoados por se esquecerem de suas vidas, porém esses muito provavelmente não são os diaristas. Por outro lado, há os que escrevem para si próprios com o intuito de reviverem momentos que se foram e que possam ser vivenciados através da leitura posterior. A relação entre o diário é sempre com a pessoa que o escreve, seja no momento de sua escrita ou, tempo depois, quando o diarista deseja encontrar-se com sua vida passada. As motivações são variadas e frequentemente íntimas. Como veremos a seguir, não há uma linha delimitadora entre cada motivação, já que cada uma delas se sobrepõe às outras, formando uma teia que se transforma no diário íntimo de cada um.

O diarista é seu próprio destinatário, sejam horas depois de escrever ou anos após fechar a página de seu diário. A memória que talvez não esteja mais disponível na mente do diarista permanece nas palavras possivelmente escritas no

dia em que os fatos aconteceram. O diarista reencontra os elementos de seu passado e revive a maneira como via o mundo e sua própria vida naquele momento: "Quero poder, amanhã, dentro de um mês ou 20 anos, reencontrar os elementos de meu passado: os que anotei e os que associarei a eles em minha memória (de tal forma que ninguém poderá ler meu diário como eu)" (LEJEUNE, 2008, p. 261). De forma a não cair nas armadilhas da reconstrução memorialística que o tempo exerce sobre a mente, as palavras impressas no diário recriam os sentimentos e impressões de forma a resgatar a realidade de acordo com as impressões do diarista à época da escrita. De alguma forma, porém, as palavras lidas tempo depois, também serão entendidas de uma nova forma, influenciadas pela passagem do tempo e pelas transformações do indivíduo que as escreveu. A primeira memória transforma-se, então, em uma segunda memória, que termina por criar uma realidade baseada no passado, mas não totalmente fiel a este. O resgate da memória através da releitura é eficiente, porém não infalível. Segundo Mathias, "o passado só existe em função da percepção eminentemente falível que o acto de recordar lhe confere. Assim, a cada presente, a ficção de seu passado" (MATHIAS, 1995, p. 43).

O instinto de sobrevivência do ser humano se manifesta das mais variadas formas, sendo a arte uma das maneiras mais criativas e singulares que podem ser criadas. A sobrevivência pode ter pelo menos duas vias de manifestação.

Primeiramente, o diarista deixa para a posteridade parte de si próprio através de suas impressões sobre o mundo que habitou e com o qual interagiu. Suas linhas não apenas farão com que seu passado possa ser revivido por ele mais tarde, como, após sua morte, representarão a pessoa que uma vez existiu. A vida do autor continua a ser vivenciada por aqueles que têm a oportunidade de entrar em

contato com os escritos deixados por ele. Dessa forma, pode-se dizer que manter um diário é deixar um legado que concretiza a imortalidade do diarista ao mantê-lo em contato com a vida mesmo após sua morte. Segundo Lejeune, "a menos que se tenha coragem suficiente para destruí-lo, ou para mandar enterrá-lo consigo, o diário é apelo a uma leitura posterior: transmissão de um *alter ego* perdido no futuro, ou modesta contribuição para a memória coletiva. Garrafa lançada ao mar" (LEJEUNE, 2008, p. 262).

Mas a sobrevivência não necessita ser apenas literal, no sentido de que o próprio diário – as linhas, o caderno, o livro físico – esteja presente para a leitura de terceiros. Existe, também – e esse é o caso de Nikki Sixx, conforme o próprio autor -, a sobrevivência "atual", em tempo real. Diante da solidão da vida, da falta de horizontes ou, no caso de Sixx, do vício, o diário é a boia na qual o autor se agarra para continuar nadando em seu mar de incertezas. Amigo solitário, o diário é a emergência, o pronto-socorro e o ombro no qual seu autor se apoia para poder seguir resistindo à realidade que o oprime. Nikki Sixx, na primeira entrada de seu diário, datada de 25 de dezembro de 1986, expressa essa condição claramente: "Feliz Natal... Somos só eu e você, diário. Bem vindo à minha vida" (SIXX, 2007, p. 14).

É comum desenvolver-se um laço de amizade entre o autor e seu diário. O companheirismo do diário permite que este se torne um amigo e uma válvula de escape para o diarista, que muitas vezes vive a opressão da realidade e se refugia em suas linhas compartilhadas com este ser vivo que pulsa a sua frente. Colocando suas emoções nos escritos, o autor tem a oportunidade de expressar sentimentos que o cotidiano talvez não lhe permita, e assim o valor terapêutico da escrita se revela através das palavras que servem de espelho a seu autor. O diarista se vê e

se ouve através da escrita particular que seu diário lhe proporciona, e seu refúgio se concretiza nas páginas que o acolhem em suas alegrias e tristezas, realizações e decepções. Através do desabafo que o diário lhe permite, o diarista pode equilibrarse e viver mais pacificamente diante de sua realidade mais íntima. "O diário é um espaço onde o eu escapa momentaneamente à pressão social, se refugia protegido em uma bolha onde pode se abrir sem risco, antes de voltar, mais leve, ao mundo real" (LEJEUNE, 2008, p. 262).

O autoconhecimento é, sem dúvida, uma das características mais marcantes de se escrever diários e autobiografias. Não existe a escrita separada da leitura, da rememoração, e, consequentemente, da análise dos fatos e emoções a serem relatados. Se vamos falar sobre nossa vida, temos de pensar sobre ela, selecionar acontecimentos, refletir sobre como descrevê-los e expressar a maneira como aconteceram e como nos sentimos em relação à realidade. O contato com a memória, que se faz obrigatório nesse processo, reconstitui a imagem que temos de nós mesmos e do mundo ao nosso redor. Escolhemos as palavras, o ponto de vista, o tom com que vamos nos referir ao que consideramos digno de relato. Somos obrigados a olhar para dentro de nós mesmos e exteriorizar na página à nossa frente essa imagem vista por nossa própria mente. Em um segundo momento, a leitura do que foi escrito nos remete à maneira como nos víamos no instante da escrita. O mundo em que vivíamos é recriado e podemos nos visualizar como uma terceira pessoa que existe fora de nós mesmos, com suas particularidades e características. O diário é um espelho que dialoga conosco e nos mostra, em diferentes momentos, diferentes pessoas, à medida que nos observamos em nossa transformação:

O papel é um espelho. Uma vez projetados no papel, podemos nos olhar com distanciamento. E a imagem que fazemos de nós tem a vantagem de se desenvolver ao longo do tempo, repetindo-se ou transformando-se, fazendo surgir as contradições e os erros, todos os vieses que possam abalar nossas certezas. (LEJEUNE, 2008, p. 263)

O ato de escrever não se restringe a uma ação física, mas estende-se a uma "ação interior", a qual se concretiza **através** da escrita, refletindo as necessidades do escritor. No momento em que a caneta toca o papel, presente se transforma em passado, mas as palavras escritas não apontam somente para trás. Ao escrever e ler seus escritos, o diarista, através do que retrata, aponta também para o futuro ao rever a vida que viveu e que lhe serve de "guia" para o que ainda virá. Seja ao decidir modificar ou manter seus hábitos, é impossível negar que uma vez parte da vida imortalizada na escrita, o autor tem, como um de seus lemes, o que deixou para trás. Fatos e ideias passadas juntam-se para auxiliar o indivíduo a tomar decisões, formar novos (ou reforçar os mesmos) argumentos, visualizar o caminho que ainda está por vir e formular suas referências. O diário pode ser o ato de modificar, revisar e examinar novas possibilidades através da reflexão da consciência e dos atos. É, antes de tudo, movimento: "O diário não é forçosamente uma forma de passividade, mas um dos instrumentos da ação" (LEJEUNE, 2008, p. 263).

Muitos são os casos em que o diário proporciona força para resistir a um mundo que nos exige esforços além do que podíamos imaginar. Nikki Sixx necessitava resistir a todos os riscos e sofrimentos que envolviam estar envolvido com drogas pesadas e com o mundo do crime e da prostituição.

Talvez o diário mais conhecido da modernidade, o diário de Anne Frank foi escrito entre os dias 12 de junho de 1942 e 1 de agosto de 1944, em Amsterdam durante a invasão nazista na Holanda à época da Segunda Guerra Mundial (ANNE FRANK, 2002). A menina estava escondida com a família e o diário deu forças à

menina para que resistisse diante de um mundo ameaçador, em que cada minuto poderia ser o último de sua existência. Cercada pelo horror da caça aos judeus, Frank tinha em seu diário o refúgio e a força para resistir, dia a dia, a constante ameaça sob a qual vivia. Sem jamais ter tido a intenção de que seu diário viesse a se tornar um marco na escrita da memória, Frank foi um exemplo autêntico da motivação mais pura por trás da escrita: resistir a um mundo opressor e ameaçador. Os escritos de Frank acabam alguns meses antes de a menina ser capturada e morta pelos nazistas, em fevereiro de 1945. Seu pai, Otto Frank, publica o diário em 1947. Ao ler o que Anne escreveu, somos impelidos a visualizar o quanto a companhia de um diário pode ser um refúgio em um mundo atroz.

Philippe Lejeune questiona: "Como 'aguentar' quando a vida submete-nos a uma prova terrível? Como transformar o 'foro íntimo' em campo de defesa onde recuperamos as energias e buscamos forças? O diário pode trazer coragem e apoio" (LEJEUNE, 2008, p. 263).

Escrever um diário não necessita ser apenas a recordação de fatos, imagens, sensações e sentimentos. Através do ato de escrever, estabelece-se um diálogo do escritor consigo mesmo, e cada autor transforma essa "conversa" a seu modo. Assim como muitos retratam seu dia-a-dia, confidenciam particularidades a si próprios como se falassem a um amigo, o diário também pode ser o espelho da formação de ideias e teorias. Philippe Lejeune cita as cadernetas de Jean Paul Sartre, escritas entre setembro de 1939 e março de 1940, como um exemplo de criação em andamento. Através delas, Sartre formulou ideias e transformou a observação do mundo no qual estava mergulhado em uma nova obra, seu livro *O ser e o nada*. O próprio Lejeune, em *O pacto autobiográfico*, ao teorizar sobre os diários virtuais — os *blogs* — usa o formato diarístico para ilustrar de forma inovadora

a observação do processo da escrita. O teórico francês usa a própria forma que investiga para teorizar a respeito desta. O leitor lê seu diário e suas ideias ao mesmo tempo: é a teoria literária concretizada em um "meta-diário". Talvez explicando sua própria maneira de trabalhar, Lejeune afirma: "[...] em muitas atividades humanas, o diário é um *método de trabalho*" (LEJEUNE, 2008, p. 264).

Ademais do auxílio e apoio proporcionados pela escrita da memória, existe também o prazer de escrever, com todos os benefícios que caminham junto deste. A angústia da página em branco sofrida por um escritor é, também, símbolo de liberdade deste diante da vida. Não há regras, não há obrigações ou caminhos que devam ser seguidos. O diarista cria seu próprio mundo, imprime a realidade à sua maneira, molda os acontecimentos com sua própria voz. O prazer da escrita parece englobar todas as outras motivações por trás da escrita de um diário, já que estas estarão sempre contidas nas linhas colocadas no papel (ou na tela do computador): "Mantém-se um diário porque se gosta de escrever. [...] O prazer é ainda maior por ser livre. Qualquer um se sente autorizado a manejar a língua como quiser, escrever sem medo de cometer erros" (LEJEUNE, 2008, p. 264).

Uma vez que nos colocamos em frente ao diário que espera por nossas contribuições, uma miríade de possibilidades se forma e novos desejos e impulsos em relação à escrita vão se formando ou desaparecendo. É através da prática da escrita que nos damos conta de que em nosso interior havia movimentos dos quais não estávamos conscientes. A escrita de uma memória, de um momento que se foi e termina eternizado em palavras, tem o poder de nos transformar em nossas visões sobre a vida e sobre nós mesmos, fazendo com que nossa mutação seja mais consciente e reflexiva. O diarista, em seu papel de autor, toma as rédeas de sua vida ao imprimir impressões que, através do jogo traiçoeiro do tempo, se apagam

lentamente. A existência de se escrever não se encontra, porém, apenas na retrospectiva de um passado longínquo. Escrever é existir no presente, no passado e no futuro, acompanhar o tempo e desafiar seu constante fluxo em direção ao desconhecido. São os traços de uma vida sendo desenhados paralelamente à vida real, em uma mimese que, ironicamente, não pretende ser idêntica, apenas existir lado a lado com a vida que lhe serve de fonte. Ao permitir-se concretizar essa escrita, "o diarista [...] encontra em seus escritos a doçura de existir nas palavras e a esperança de deixar um vestígio" (LEJEUNE, 2008, p. 265).

Verifica-se, pela análise de obras memorialísticas, a miríade de possibilidades e funções que se realizam através da "escrita da recordação". Apesar dos diversos títulos que as batizam, as (auto)biografias e os diários são também um guia para o futuro, e não apenas um reflexo do que já passou. Conclui-se também, que independentemente da forma que foi escolhida para eternizá-la, a memória permanece um desafio e um mistério para o ser humano: quanto mais se reflete sobre ela, mais se escreve para delimitá-la, mais possibilidades surgem (o formato de *The Heroin Diaries* certamente se inclui entre estas). A memória se renova com o tempo, pois apenas o futuro permitirá que novas recordações existam. Não parece ser casual o fato de Philippe Lejeune escrever de forma prosaica, memorialística e diarística: assim como a memória, a teoria acompanha os fatos e deixa reticências para a próxima análise que está por vir.

3 ADAPTAÇÕES, INTERTEXTOS, PALIMPSESTOS

3.1 A (NÃO) HIERARQUIA NAS ADAPTAÇÕES

O hábito de recontar histórias, reformulá-las e fazer com que estas façam sentido em uma nova realidade não é um processo recente e inovador. Não é algo recém-descoberto ou inventado, não pertence somente à contemporaneidade. Sabese que grandes mestres da literatura e da arte basearam-se em narrativas já existentes para criar suas obras, e Shakespeare seria o maior exemplo de que a adaptação ou recriação de uma obra não pertence a um "segundo escalão" de qualidade. Apesar de alguns terem a opinião de que a derivação de uma obra possa ser apenas um reflexo levemente apagado de algo maior, tal afirmação não se constitui em verdade absoluta, não pode ser considerada uma regra. Assim como a vida imita a si própria, porém sempre com alguma variação que a torna única, o mesmo pode ser afirmado em relação a obras artísticas. Linda Hutcheon, uma das mais importantes teóricas da atualidade, afirma que "adaptação é uma forma de repetição sem replicação, mudança é inevitável, mesmo sem qualquer atualização ou alteração consciente de contexto³⁶" (HUTCHEON, 2006, p. XVI), e tal afirmação não poderia ser mais verdadeira, independentemente de qual meio ou mídia venham a ser usados para adaptar determinada(s) obra(s).

Igualmente, torna-se claro que, ao entrarmos em contato com alguma adaptação, não estamos vivenciando uma obra "de segunda mão", de nível inferior ou apenas uma cópia simplificada do texto fonte. As adaptações podem ser feitas de diversas formas, podendo variar desde uma tentativa de transposição *ipsis litteris* (que se revela impossível na prática) até adaptações que se baseiam livremente em outra(s) obra(s) de forma a deliberadamente (re)criar novas realidades. O clássico

³⁶ Na versão em inglês: "adaptation is a form of repetition without replication, change is inevitable, even without any conscious updating or alteration of setting".

٠

texto Romeu e Julieta, de Shakespeare, deve ser considerado inferior a A trágica história de Romeu e Julieta³⁷ (1562), de Arthur Brooke, ou a Palácio do prazer³⁸ (1582), de William Painter, ambas obras nas quais Shakespeare se baseou para a composição de seu texto? Certamente não, pois cada uma das obras tem o poder de trazer novos pontos de vista e questões que sua anterior não abordava, assim como deve, inevitavelmente, deixar de lado determinadas especificidades de sua predecessora. Assim, "uma licão é a de que vir por segundo não é ser secundário ou inferior; da mesma forma, vir por primeiro não é ser originário ou autoritário³⁹" (HUTCHEON, 2006, p. XIII). Não se deve considerar a existência de "hierarquias" textuais ao entrarmos em contato com quaisquer tipos de adaptação de textos anteriores que serviram de base a outros textos. Não deve haver a hierarquia, mas sim a "convivência" entre tais textos, como afirma Linda Hutcheon: "Múltiplas versões existem lateralmente, não verticalmente⁴⁰" (HUTCHEON, 2006, p. XIII). O diário de Nikki Sixx, com todas as suas "multifuncionalidades" e adaptações, seria um exemplo de tal afirmação, maximizado por suas características de simultaneidade na maneira em que novas mídias foram adaptadas pelo próprio autor, como veremos mais tarde.

As adaptações vêm adquirindo novos formatos à medida que novas formas de arte e mídias são introduzidas no mercado editorial, e não mais pensamos

_

¹⁰ Na versão em inglês: "Multiple versions exist laterally, not vertically".

³⁷ A Trágica História de Romeu e Julieta (originalmente, *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet*) é um poema narrativo, publicado pela primeira vez em 1562 por Arthur Brooke, que o traduziu de um poema italiano de Bandello. *A Trágica História de Romeu e Julieta* é a obra-chave que serviu como fonte principal para o *Romeu e Julieta* de William Shakespeare. Disponível em: http://www.wsu.edu/~delahovd/shakespeare/romeus.html>. Acesso em: 14 set. 2010.

http://www.wsu.edu/~delahoyd/shakespeare/romeus.html. Acesso em: 14 set. 2010.

38 O primeiro volume de *Palácio do Prazer*, de William Painter, surgiu em 1566. Essa versão inclui sessenta e seis contos. Um segundo volume surgiu no ano seguinte com mais trinta e quatro. Uma segunda edição, de 1575 foi lançada com sete novas histórias. Painter, por sua vez, se baseou em inúmeros outros autores para compor a obra. Disponível em: http://www.encyclopedia.com/doc/1054-PalaceofPleasure.html. Acesso em: 14 set. 2010.

³⁹ Na versão em inglês: "one lesson is that to be second is not to be secondary or inferior; likewise, to be first is not to be originary or authoritative".

restritamente no processo adaptacional como uma relação texto-texto, texto-palco e texto-tela. Linda Hutcheon, em A Theory of Adaptation, amplia este universo ao analisar formas mais recentes de expressão e adaptação, como videogames e parques temáticos. É comum, em nosso tempo, a ligação entre os meios "clássicos" de produção artística e adaptações para meios tecnológicos que, até pouco tempo atrás, eram considerados apenas entretenimento. Não apenas livros são transformados em séries televisivas ou longas-metragens, como jogos de computador e parques baseados nessas obras ampliam a participação do leitor ao convidá-los a interagir com as diversas narrativas que as obras originais e suas adaptações sugerem. A recepção do público perante as obras nunca foi tão participativa e crucial ao permitir que este "preencha as lacunas" que tais experiências oferecem. Veremos que, no caso de The Heroin Diaries, as mídias e formatos usados permitem, com naturalidade, a aplicação das teorias de adaptação de Linda Hutcheon e das noções de transtextualidade propostos por Gérard Genette. Criam-se assim, condições para que a obra seja múltipla e dependa da recepção do público para sua concretização, dialogando, dessa forma, com as teorias da Estética do Efeito, de Wolfgang Iser e Stanley Fish.

Apesar das inúmeras possibilidades geradas pelos mais variados tipos de adaptação, a crítica continua sendo massiva em relação a este processo. É comum a afirmação (contrária à de Linda Hutcheon) de que adaptações são geralmente "cópias empobrecidas" de seus "originais". Isto é particularmente habitual quando existe a transposição de um texto literário para a tela de TV ou cinema. O argumento de que há impossibilidade de acesso ao mundo interior (pensamentos, vontades, intenções) dos personagens domina grande parte da crítica e do público. Paralelamente a isto, correm os dados opostos em relação a esta opinião, já que,

segundo Hutcheon, as estatísticas de 1992 indicavam que 85% dos filmes vencedores do Oscar⁴¹ e 95% das minisséries e filmes para a TV premiados pelo Emmy Awards⁴² eram adaptações. Na atualidade, a predominância das adaptações nas estatísticas continua. Podemos concluir que, apesar das críticas, o hábito de recontar uma história e reviver uma experiência (mesmo que, e, principalmente, modificados) faz parte do gosto da maioria das pessoas. O processo de adaptar, recontar, reviver e rememorar permanece no ser humano através dos anos, e, mesmo com o surgimento de novas mídias e possibilidades, criam-se novas estratégias para adaptar obras a estes.

A lista de adaptações através dos tempos é imensa. Alguns exemplos de grandes adaptações de romances para o cinema são *O bebê de Rosemary* (1968), *O poderoso chefão* (1972), *1984* (1984), *A lista de Schindler* (1993), *Forrest Gump – o contador de histórias* (1994), *Onde os fracos não têm vez* (2007), *O curioso caso de Benjamin Button* (2008) e *Laranja Mecânica* (1971).

Os parques temáticos e *vídeo games* também são, em grande parte, baseados em filmes e celebridades do cinema e da música, criando assim uma rede de conexões entre os textos que dialogam. Dentre os parques mais populares baseados em filmes e personagens de desenho animado, destaca-se o parque australiano *Movie World*⁴³, que oferece uma viagem pelo mundo de diversos sucessos de bilheteria e audiência, como *Batman*, *Super Homem*, *Pernalonga*,

_

⁴¹ The Academy Awards (também conhecido pelo título *Oscar*) são os prêmios mais proeminentes da indústria do cinema no EUA. Os prêmios são entregues pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, fundada em 1927. Disponível em: http://www.wordig.com/definition/Academy Award> Acesso em: 14 set 2010

http://www.wordiq.com/definition/Academy_Award. Acesso em: 14 set. 2010.

42 O Emmy Awards é um conceituado prêmio anual dirigido à indústria televisiva americana. A primeira edição do Emmy Awards foi apresentada no dia 25 de janeiro de 1949 no Hollywood Athletic Club, em Los Angeles. Disponível em: http://www.wordiq.com/definition/Emmy%20awards. Acesso em: 14 set. 2010.

⁴³ Movie World *é um parque temático da Warner Bros. localizado a cerca de 90km ao sul de Brisbane, na Australia.* Disponível em: http://movieworld.myfun.com.au/. Acesso em 14/09/2010.

Scooby-Doo e Máquina mortífera⁴⁴. Games mais recentes, como o Guitar Hero⁴⁵ e Rock Band⁴⁶, resgatam grandes sucessos da música internacional e inserem os espectadores/participantes no mundo do *rock*, em uma interação que os transforma em membros das bandas escolhidas⁴⁷ para fazer parte do jogo.

Apesar de produções cinematográficas serem, em grande parte, realizadas a partir de roteiros "originais", as estatísticas apresentadas por Hutcheon continuam a refletir a realidade dos dias atuais. Segundo a teórica, um dos motivos mais pertinentes de se realizar adaptações é a capacidade de atingir um público maior, pois este já teria a referência da obra adaptada através do contato com o texto-fonte. Segundo Hutcheon, "Um *best-seller* pode alcançar um milhão de leitores; uma peça de sucesso da Broadway será vista por um a oito milhões de pessoas; mas um filme ou uma adaptação para a TV atinge uma audiência de muitos milhões a mais de espectadores"⁴⁸ (HUTCHEON, 2006, p. 5). Assim, o espectador tem a oportunidade de entrar em contato com uma obra já conhecida, porém de uma nova forma, que, sendo bem recebida ou não, o remete a experiências prévias, pois, "parte do prazer

⁴⁴ *Máquina mortífera* é um filme de 1987 estrelando Mel Gibson e Danny Glover. O filme foi indicado a sete prêmios, incluindo o Oscar de Melhor Som. O sucesso do longa-metragem foi tamanho que várias sequências do filme foram lançadas ao longo dos anos seguintes. Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0093409/>. Acesso em: 14 set. 2010.

http://www.imdb.com/title/tt0093409/>. Acesso em: 14 set. 2010.

45 Guitar Hero é um videogame em que o participante tem de tentar tocar, através de uma guitarra de brinquedo conectada ao aparelho, músicas que o jogo oferece. À medida que o jogador consegue tocar corretamente, as músicas vão mudando e a dificuldade do desempenho aumenta. Disponível em:

http://www.ltscotland.org.uk/sharingpractice/g/guitarhero/introduction.asp?strReferringChannel=video &strReferringPageID=tcm:4-546432-64>. Acesso em: 14 set. 2010.

 ⁴⁶ Rock Band é um game desenvolvido pela Harmonix Music Systems, Inc. em que o jogador pode tocar qualquer um dos instrumentos contidos nas músicas e, assim como o jogo *Guitar Hero*, novas músicas vão surgindo à medida que o participante atinge seus objetivos. Disponível em:
 http://www.rockband.com/>. Acesso em: 14 set. 2010.
 47 O Rock Band desenvolveu-se de forma que começaram a ser lançadas versões do jogo exclusivas

⁴⁷ O Rock Band desenvolveu-se de forma que começaram a ser lançadas versões do jogo exclusivas de determinados artistas, de acordo com a popularidade e preferência dos fãs por certas bandas. Alguns exemplos são o *Green Day Rock Band, The Beatles Rock Band e AC/DC Rock Band.*

⁴⁸ Na versão em inglês: "A best-selling book may reach a million readers; a succesful Broadway play will be seen by 1 to 8 million people; but a movie or television adaptation will find na audience of many million more".

[...] vem simplesmente da repetição com variação, do conforto do ritual em combinação com o sabor picante da surpresa⁴⁹" (HUTCHEON, 2006, p. 04).

Essa experiência seguramente tem, também, motivos econômicos, como se pode concluir pelas estatísticas e por dados históricos referentes ao ato de adaptar através dos tempos:

[...] há um óbvio apelo financeiro em relação a adaptação também. Não é apenas em momentos de declínio econômico que adaptadores se voltam para apostas seguras: compositores italianos de ópera do século XIX – uma notoriamente cara forma de arte – geralmente escolhiam adaptar peças ou romances confiáveis – isto é, já comercialmente bem sucedidos – de forma a evitar riscos financeiros e problemas com a censura. Filmes de Hollywood do período clássico apoiavam-se em adaptações de romances populares, o que Ellis chama de "tentados e testados", enquanto que a televisão britânica se especializou em adaptar romances culturalmente credenciados dos séculos XVIII e XIX, os que Ellis chama de "tentados e confiáveis". Porém, não é simplesmente uma questão de evitar riscos, há dinheiro a ser ganho. ⁵⁰ (HUTCHEON, 2006, p. 05).

Existe também a corrente de pensamento que declara a superioridade da literatura sobre suas adaptações, e Robert Stam (2004) afirma que isto provém do fato de que muitos creem que a literatura, como forma artística, é superior a outras formas usadas para realizar adaptações. Ainda segundo Stam, a existência de tal hierarquia está baseada fortemente na desconfiança do visual e do amor à palavra como algo sagrado. Em muitos casos, a exigência por parte do leitor/espectador em relação à adaptação de determinada obra está na exigência da fidelidade, e, quando

⁴⁹ Na versão em inglês: "Part of this pleasure [...] comes simply from repetition with variation, from the comfort of ritual combined with the piquancy of surprise".

٠

comfort of ritual combined with the piquancy of surprise".

Na versão em inglês: "there is an obvious financial appeal to adaptation as well. It is not just at economic downturn that adapters turn to safe bets: nineteenth-century Italian composers of that notoriously expensive art form, opera, usually chose to adapt reliable – that is, already financially successful – stage plays or novels in order to avoid financial risks, as well as trouble with the censors (see Trowell 1992: 1198, 1219). Hollywood films of the classical period relied on adaptations from popular novels, what Ellis calls the "tried and tested" (1982: 3), while British television has specialized in adapting the culturally accredited eighteenth- and the nineteenth-century novel, or Ellis' "tried and trusted". However, it is not simply a matter of risk-avoidance, there is money to be made".

tal fidelidade é quebrada, rompe-se o laço entre a obra e as expectativas do público em questão. Stam é conhecido também por sua visão contemporânea do papel de mídias virtuais no processo de adaptação de obras, pensamento que, como veremos, auxiliará na análise de *The Heroin Diaries* e suas "extensões".

O diário de Nikki Sixx parece desnortear o público mais exigente quanto à noção de fidelidade por alguns motivos: os seus fãs já esperam que regras sejam quebradas, pela própria natureza da postura social de um *rock star*; apesar de o diário escrito vir "antes" do restante da obra, não se sabe exatamente o que foi adaptado de onde; e, finalmente, as diferentes mídias usadas – por conta de suas formas de expressão tão contrastantes – não pretendem contar a mesma história, mas sim somar-se às versões que cada uma delas fornece ao leitor. Veremos isto com mais detalhes adiante.

Mas, o que é realmente *original* em um texto ou obra? A discussão não é recente e tomou força quando teóricos como Roland Barthes (1987) e Julia Kristeva (1974) levantaram, respectivamente, teorias sobre a "morte do autor" e o conceito (por sua vez já existente e, portanto, recontextualizado) da intertextualidade.

Barthes não crê em um indivíduo "inteiro e único", com características que se completam, culminando em um ser "fechado". Para ele, o indivíduo é um ser fragmentado e múltiplo, que forma seu discurso ao mesclar e sobrepor escritas derivadas de outras experiências, escritas ou não. O autor seria um canal de comunicação que tem o poder de combinar e fazer ligações entre diferentes experiências e transformá-las em uma obra "derivada".

Julia Kristeva, em sua definição de intertextualidade, defende que a existência ou o nascimento de um texto de deve ao diálogo entre diferentes textos, resultando daí a transformação e gênese de novas obras. Não há um texto "virgem",

sem derivação, complementação, absorção e relacionamento com outros textos.

Assim como o ser humano, o texto é um ser vivo que depende de seus semelhantes para se desenvolver e existir.

Adaptações – como o próprio termo sugere – são obras "palimpsésticas", que nos permitem visualizar vestígios e características de suas obras relacionadas, criando assim uma relação entre hipotexto e hipertexto [Gérard Genette] (2003) entre elas. Ao assumirmos uma obra como uma adaptação, automaticamente já está criada a referência da obra em questão com outras obras relacionadas, e esse contato remete o leitor a textos anteriores (ou até mesmo posteriores) que se relacionam com a obra presente. Em termos de estudos acadêmicos, tal relação dá origem a frequentes estudos comparativos, justamente pela natureza do termo "adaptação".

3.2 PRODUTO, PROCESSO, RECEPÇÃO

Segundo Linda Hutcheon (2006), o fenômeno da adaptação pode ser dividido em três perspectivas diferentes, porém inter-relacionadas, já que o termo **adaptação** é usado tanto para o **produto** como para o **processo** de se adaptar uma obra.

Primeiramente, partindo do princípio de que uma adaptação é uma *entidade* formal ou produto, pode-se afirmar que o termo pode ser definido como a transposição de uma obra, que pode envolver mudança de mídia (literatura / cinema / teatro / videoclipes / videogames, etc.), de gênero (romance / épico / documentário, etc.) ou mudança de contexto ou ponto de vista. Neste caso, a história pode ser "contada" de uma maneira que seja vista por outro ângulo e, assim, culminar em diferentes interpretações. Uma história real (como a de Nikki Sixx) pode ser

ficcionalizada através da transposição do real para o ficcional, ao realizar-se uma obra baseada no relato verídico e serem adicionados ou suprimidos detalhes ou fatos sobre o relato "inicial". Adaptações são comumente comparadas a traduções, de forma que o processo requer ajustes que, inevitavelmente, produzem perdas e ganhos no resultado da nova obra que surge:

Assim como retrabalhos extensos e abertamente reconhecidos de outros textos em particular, adaptações são comumente comparadas a traduções. Assim como não há tradução literal, não pode haver adaptação literal. [...] A transposição para outra mídia, ou mesmo movimentar-se "por dentro" da mesma, sempre significa modificar, ou, segundo a linguagem da nova mídia, "reformatar". ⁵¹ (HUTCHEON, 2006, p. 16)

Apesar desta constatação, permanece, em muitos casos, a ideia errônea de que há uma hierarquia na relação textual, intermidiática e adaptacional quando ocorre a adaptação (ou tradução) de um meio a outro, ou ao mesmo de nova forma:

Apesar disto parecer de senso comum, é importante lembrar que, na maioria dos conceitos de tradução, ao texto-fonte lhe é dada uma primazia e autoridade axiomáticas, e a retórica de comparação tem sido frequentemente baseada em fidelidade e equivalência.⁵² (HUTCHEON, 2006, p. 16)

Walter Benjamin, porém, questiona este ponto de vista ao mudar sua perspectiva. Citado por Hutcheon em *A Theory of Adaptation*, Benjamin afirma que "tradução não é uma representação de um significado fixo e não-textual a ser copiado, parafraseado ou reproduzido, mas sim um engajamento com o texto

⁵² Na versão em inglês: "Although this seems commonsensical enough, it is important to remember that, in most concepts of translation, the source text is granted an axiomatic primacy and authority, and the rhetoric of comparison has most often been that of faithfulness and equivalence".

-

⁵¹ Na versão em inglês: "As openly acknowledged and extended reworkings of particular other texts, adaptations are often compared to translations. Just as there is no such thing as a literal translation, there can be no literal adaptation. [...] Transposition to another medium, or even moving within the same one, always mean change, or, in the language of the new media, "reformatting".

original que nos faz perceber tal texto de maneiras diferentes⁵³" (BENJAMIN citado em HUTCHEON, 2006, p. 16). Estudos recentes sobre tradução afirmam que existe um diálogo entre os textos, idiomas e linguagens que transforma o ato de transpor ou traduzir em um ato tanto de comunicação intercultural como intertemporal. Segundo Linda Hutcheon,

Esta mais nova noção de tradução aproxima-se, também, da definição de adaptação. Em muitos casos, por a adaptação ser feita para diferentes mídias, estas são remediações, ou seja, traduções específicas na forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos [...] para outro [...]⁵⁴ (HUTCHEON, 2006, p. 16)

Paralelamente a este ponto de vista, surge a noção de paráfrase, que, segundo a definição de John Dryden, seria uma "tradução com latitude, na qual o autor é mantido à vista..., mas suas palavras não são tão estritamente seguidas como sua percepção; e isto também tem permissão para ser amplificado⁵⁵" (DRYDEN citado em HUTCHEON, 2006, p. 17). Dessa forma, baseia-se a obra "derivada" não na literariedade ou busca de fidelidade entre os textos que se relacionam, mas sim na ideia principal do que está anteriormente sendo transmitido pelo texto de origem. O núcleo de uma obra é mantido enquanto suas especificidades podem variar segundo a mídia usada e o ponto de vista que o novo meio permite e incentiva em uma nova leitura. Os videoclipes do grupo *Sixx: A.M.*, de Nikki Sixx, não poderiam traduzir melhor este processo ao manter o tema

⁵³ Na versão em inglês: "translation is not a rendering of some fixed nontextual meaning to be copied or paraphrased or reproduced; rather, it is an engagement with the original text that makes us see that text in different ways".

-

⁵⁴ Na versão em inglês: "This newer sense of translation comes closer to defining adaptation as well. In many cases, because adaptations are to a different medium, they are re-mediations, that is, specifically translations in the form of intersemiotic transpositions from one sign system [...] to another [...]".

⁵⁵ Na versão em inglês: "translation with latitude, where the author is kept in view..., but his words are not so strictly followed as his sense; and that too is admitted to be amplified".

sugerido por Sixx – os acontecimentos narrados no diário em relação ao vício em drogas –, porém cercados de imagens, letras de músicas, sons e movimentos que circundam o ponto de vista da obra adaptada. Surge uma nova obra que, por meio de paráfrases, se transforma em uma continuação artística da obra original através das imagens associadas ao diário.

As analogias entre adaptações, traduções e paráfrases contribuem para a ficcionalização de uma obra autobiográfica como a de Sixx, uma vez que as novas mídias e formatos recriam situações e "encaixam" peças adicionadas ou suprimidas do texto adaptado. Ao leitor é dada a oportunidade de reviver ou rememorar o texto "anterior" através de um olhar recriado que possibilita um novo ângulo de visão sobre a(s) obra(s) em questão.

A segunda perspectiva sobre o tema seria o de adaptação como um processo de criação. Este processo tem como questão principal a necessidade tanto de reinterpretação como recriação de uma obra. Tal processo tem sido chamado de apropriação ou "resgate". Não há como realizar a adaptação de uma obra sem que haja uma leitura prévia e esta seja, de alguma forma, uma nova interpretação surgida a partir do olhar do adaptador. Muitas vezes, temas que merecem ser preservados não têm o poder de dialogar eficientemente com um novo público quando estão em sua forma original. Tornam-se necessárias, nestes casos, modificações para que a comunicação do tema a ser adaptado possa ser eficiente e, assim, concretizar o laço que necessariamente deve se formar entre o leitor e o texto.

Neste processo, o adaptador tem de se apoderar da obra "original" e recriála de modo a formular novas linguagens que possibilitem a transmissão da mensagem escolhida na forma adaptada. Assim, [...] aquilo que faz parte da adaptação pode ser um processo de apropriação, de tomar posse da história de alguém e filtrá-la, de algum modo, através de nossa própria sensibilidade, interesses e talentos. Assim, adaptadores são primeiro intérpretes e depois criadores⁵⁶. (HUTCHEON, 2006, p. 18)

A escolha da mídia-alvo para a adaptação de uma obra é determinante para que determinados aspectos sejam mais valorizados pelo adaptador, tanto no momento de reinterpretar a obra de origem como no momento de realizar a obra-alvo. Certamente o ilustrador de *The Heroin Diaries* leu o texto do diário e determinadas passagens e palavras lhe saltaram mais aos olhos do que outras, pois o próprio ato de desenhar e pintar seleciona "tendenciosamente" o que mais se aplica a sua natureza. O mesmo pode-se dizer dos produtores dos discos, dos diretores dos videoclipes, e dos designers que prepararam os shows e *web sites* que envolvem a obra. E. H. Gombrich, citado em *A Theory of Adaptation*, explica essa "seleção" por parte dos adaptadores da seguinte forma:

[...] se um(a) artista pára diante de uma paisagem com um lápis na mão, ele ou ela "procurará por aqueles aspectos que podem ser representados em linhas"; se é um pincel que a mão segura, a visão do artista sobre a mesma paisagem será em termos de massas, não linhas⁵⁷. (GOMBRICH citado em HUTCHEON, 2006, p. 19)

Linda Hutcheon completa: "Assim, um adaptador que aborda uma história com o intuito de adaptá-la para um filme sentir-se-ia mais atraído pelos seus diferentes aspectos do que um libretista de ópera o faria⁵⁸" (HUTCHEON, 2006, p. 19).

⁵⁷ Na versão em inglês: "if an artist stands before a landscape with a pencil in hand, he or she will "look for those aspects which can be rendered in lines"; if it is a paintbrush that the hand holds, the artist's vision of the very same landscape will be in terms of masses, not lines".

⁵⁸ Na versão em inglês: "Therefore, an adapter coming to a story with the idea of adapting it for a film would be attracted to different aspects of it than an opera librettist would be".

.

⁵⁶ Na versão em inglês: "[...] what is involved in adapting can be a process of appropriation, of taking possession of another's story, and filtering it, in a sense, through one's own sensibility, interests, and talents. Therefore, adapters are first interpreters and then creators."

É fato que grande parte das adaptações de romances para outras mídias exigem um processo de "condensação" ou "contração" dos elementos envolvidos, pois, em muitos casos, não há tempo suficiente para que todos os detalhes da obra adaptada sejam passados adiante. O inverso, porém, pode ocorrer também, como nos casos de adaptações de contos. Um exemplo seria a já mencionada adaptação de *O curioso caso de Benjamin Button*, em que poucas páginas são transformadas em um longa-metragem de 166 minutos de duração⁵⁹. Constata-se que, não só informações específicas contidas em uma obra servem como material adaptável, mas também as entrelinhas sugerem ao adaptador novas maneiras de transpor a obra a outra mídia. Dessa forma, a obra se transforma e passa a fazer parte não só de um novo meio, mas apresenta características de seu novo idealizador, através do que este criou durante o processo de adaptação: "Assim como imitação clássica, adaptação não é cópia subserviente; é o processo de tornar seu o material adaptado. Nos dois casos, a novidade reside no que o adaptador *faz com* o outro texto⁶⁰" (HUTCHEON, 2006, p. 20).

A terceira perspectiva seria a do **processo de recepção.** É pertinente afirmar que uma obra adaptada – uma vez que o leitor esteja consciente de estar diante de uma adaptação – seja um caso especial de intertextualidade, pois é inevitável a comparação dos dois ou mais textos envolvidos por parte do público. Cria-se, assim, uma rede de relações textuais e culturais uma vez que o diálogo entre as obras é estabelecido. Adaptações são especiais na maneira em que se relacionam com outros textos baseados na **especificidade** das obras com as quais dialogam. Enquanto um texto "original" se relaciona com outros de forma "indireta",

-

⁵⁹ Segundo informações do Internet Movie Database. Disponível em: <www.imdb.com>. Acesso em: 18 set. 2010.

⁶⁰ Na versão em inglês: "Like classical imitation, adaptation also is not slavish copying; it is a process of making the adapted material one's own. In both, the novelty is in what one *does with* the other text".

adaptações possuem uma origem peculiar, pois se baseiam em obras específicas: "[...] textos são considerados mosaicos de citações que são visíveis e invisíveis, audíveis e silenciosos; eles já foram escritos ou lidos. Assim são, também, as adaptações, mas com a adicional condição de serem reconhecidas também como adaptações de *textos específicos*⁶¹" (HUTCHEON, 2006, p. 21).

A experiência de entrar em contato com adaptações é certamente um caso de intertextualidade uma vez que estamos conscientes do fato de que a obra é, de fato, uma adaptação. Em nossas mentes cria-se uma relação "palimpséstica" ao acessarmos nossa memória de outra(s) obra(s) relacionadas ao texto à nossa frente. Tais obras "anteriores" deixam seus rastros na repetição com variação proporcionada pela obra-alvo, e é inevitável que façamos conexões entre os textos envolvidos. Parte do prazer e do desconforto que podem ocorrer ao entrarmos em contato com uma adaptação é justamente devido ao fato de termos, em nossa memória, conhecimento sobre a história ou tema "originais" ou anteriores. A repetição com variação pode ser fonte de surpresas agradáveis ou não, de acordo com o tipo de contraste que tal encontro pode criar com a "imagem" da obra-fonte retida pelo espectador desde sua experiência anterior: "como membros da plateia, precisamos da memória para poder vivenciar tanto diferenças como similaridades⁶²" (HUTCHEON, 2006, p. 22).

Seguramente, quem leu o livro *The Heroin Diaries* terá uma experiência dialógica complexa ao ouvir a trilha sonora, assistir aos videoclipes, acessar o *web site* do diário e presenciar os shows ao vivo que o grupo realizou. A relação entre

⁶¹ Na versão em inglês: "[...] texts are said to be mosaics of citations that are visible and invisible, heard and silent; they are always already written and read. So, too, are adaptations, but with the added proviso that they are also acknowledged as adaptations of *specific texts*".

⁶² Na versão em inglês: "as audience members, we need memory in order to experience difference as well as similarity".

todas as variações sobre o tema – as adaptações – é concretizada em um processo de intertextualidade contínua e contígua, que não existiria da mesma forma na mente daqueles que não têm conhecimento prévio sobre o livro. Também veremos mais tarde que não necessariamente o livro tem de ser o primeiro a ser vivenciado pelo leitor para que o diálogo intertextual seja estabelecido.

Devido ao surgimento de novas mídias, como a internet, os videogames adaptados de filmes e séries de TV e os parques temáticos, entre outros, a recepção e a intertextualidade são realizadas de forma ainda mais intensa uma vez que o leitor participa ativamente da obra. Essa participação gera uma modificação na maneira de ver e acessar a obra-fonte através da memória. O leitor da obra adaptada em uma mídia interativa é "imerso" de forma física e psicológica no processo de formação de uma nova memória, que modifica a anterior.

Segundo Linda Hutcheon, a adaptação, como um todo, pode ser descrita e definida das seguintes maneiras:

- Uma transposição aceita ou reconhecida de outra obra ou obras
- Um ato de apropriação/recuperação criativa *e* interpretativa
- Um engajamento intertextual intenso em relação à obra adaptada

Portanto, uma adaptação é uma derivação que não é derivativa – uma obra que é "segunda" sem ser secundária. É sua própria coisa palimpséstica⁶³. (HUTCHEON, 2006, p. 08-09)

⁶³ Na versão em inglês: – An acknowledged transposition of a recognizable other work or works

⁻ A creative and an interpretive act of appropriation/salvaging

⁻ An extended intertextual engagement with the adapted work

Therefore, an adaptation is a derivation that is not derivative - a work that is second without being secondary. It is its own palempsestic thing

Como veremos a seguir, o termo "palimpsesto", usado por Hutcheon, vai ao encontro das definições de transtextualidade de Gérard Genette, em um diálogo que se estabelece entre os dois teóricos.

3.3 PALIMPSESTOS

Gérard Genette, cujas teorias e terminologia são frequentemente citadas nos escritos de Linda Hutcheon, através do que ele mesmo chama de *Palimpsestos*, analisa de que forma são estabelecidos diálogos entre textos e suas especificidades, informações periféricas, dados, sugestões e, naturalmente, outros textos. Assim, as teorias de Genette dialogam intensamente com as teorias da adaptação de Hutcheon e da intertextualidade de Julia Kristeva. Pode-se criar um "parentesco" entre as teorias, uma vez que determinados pontos convergem e se completam ao darem suporte mútuo através de seus argumentos. O próprio Genette define seu termo "palimpsesto" de forma a incluir-se entre as características do que é chamada a escrita (ou leitura) palimpséstica:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. [...] Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor. (GENETTE, 2003, p. 06)

Assim como existe, intrinsecamente, a "literariedade da literatura", existe a "arquitextualidade⁶⁴ do texto", ou seja, "o conjunto das categorias gerais ou transcendentes – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – do qual se destaca cada texto singular (GENETTE, 2003, p. 07). Genette passa a chamá-lo de transtextualidade, e firma a base de sua teoria sobre cinco tipos específicos de transtextualidade (relações textuais), cujo significado, segundo o autor, é a "transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como 'tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta com outros textos" (GENETTE, 2003, p. 07).

O primeiro tipo é a intertextualidade, o diálogo e a relação, direta ou indireta entre um ou mais textos. Genette descreve intertextualidade como:

- 1. [...] uma co-presença entre dois ou vários textos
- 2. [...] presença efetiva de um texto em outro
- 3. [...] a percepção pelo leitor de relações entre uma obra e outras, que a precederam ou as sucederam. (GENETTE, 2003, p. 09-11).

Por sua vez, a intertextualidade pode ocorrer de três formas:

Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da *citação* (com aspas, com ou sem referência precisa); sua forma menos explícita e menos canônica é a do *plágio*, que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a *alusão*, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete [...]. (GENETTE, 2003, p. 09)

Segundo Michel Riffaterre, citado por Genette, a leitura linear de um texto, sem as relações criadas a partir de ligações entre textos anteriores ou posteriores,

⁶⁴ Gérard Genette lembra ao leitor que o termo *arquitexto* foi proposto anteriormente por Louis Marin para designar o que Genette chama de *hipotexto*, termo que veremos mais adiante.

apenas cria sentido e, assim, delimita o alcance e a riqueza que uma obra contém por dialogar com outras. Riffaterre definiu o termo intertextualidade de forma mais ampla, estendendo-o ao que Genette chama transtextualidade, como já vimos:

'O intertexto', escreve ele [Riffaterre], por exemplo, 'é a percepção pelo leitor de relações entre uma obra e outras, que as precederam ou as sucederam', chegando até a identificar, em sua abordagem, a intertextualidade (como fiz com a transtextualidade) à própria literariedade: 'A intertextualidade é [...] o mecanismo próprio da leitura literária. De fato, ela produz a significância por si mesma, enquanto que a leitura linear, comum aos textos literários e não-literários, só produz o sentido'. (GENETTE, 2003, p. 11)

O segundo tipo de transtextualidade, segundo Genette, é a relação do texto com tudo o que o "circunda" enquanto obra, criando, assim, uma referência mútua e um parentesco que "situa" o texto de acordo com as informações que esta relação periférica estabelece. Genette denominou tais informações de paratextuais, ou seja, estas seriam o paratexto da obra:

O segundo tipo é constituído pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata; orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende. (GENETTE, 2003, p. 13)

Genette exemplifica a função paratextual ao citar o exemplo de *Ulisses*, de James Joyce, que continha, em sua pré-publicação em fascículos, títulos de capítulos que evocavam os episódios da *Odisseia*. No momento da publicação da obra de Joyce, porém, os títulos são retirados, mas não são esquecidos por aqueles

que tiveram contato com a pré-publicação, e continuam a funcionar como paratextos, pois a evocação se mantém na memória dos leitores e críticos e a relação entre as obras permanece. Da mesma forma, *The Heroin Diaries* (o livro) é formado de uma estrutura paratextual riquíssima ao conter tantas "interferências": notas explicativas, fotos, ilustrações, textos jornalísticos, comentários, referências ao livro anterior de Sixx (*The Dirt*), entre outras. Veremos que a função paratextual da obra de Sixx é maximizada ao ponto de cruzar as fronteiras do próprio termo *paratexto* e atingir outras classificações ou, muitas vezes, a impossibilidade destas.

O terceiro tipo de transtextualidade é o que Genette denomina metatextualidade. Em essência, é a relação crítica entre os textos. Mesmo sem a presença da citação, uma vez que um texto "comenta" ou "critica" outro texto, formase uma relação metatextual. É um texto falando de outro. Segundo Genette,

[...] metatextualidade é a relação, chamada mais correntemente de "comentário", que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo [...]. É, por excelência, a relação crítica. (GENETTE, 2003, p. 15)

Genette afirma que, mesmo com o fato de textos metacríticos e a história da crítica como gênero ter sido bastante estudada, não lhe parece que a relação metatextual tenha sido suficientemente explorada, uma vez estabelecida a função de transcendência textual conferida à metatextualidade.

O quinto tipo de transcendência textual (Genette antecipa o quinto para apenas mais tarde dedicar-se ao quarto tipo, o qual veremos a seguir) é a arquitextualidade. Considerado o tipo "mais abstrato e mais implícito", a arquitextualidade forma-se a partir de elementos que também fazem parte da paratextualidade, que são as definições ou termos explicativos que acompanham

uma obra. Cada vez que nos deparamos com palavras como **Poemas, Romance, Autobiografia** e outros termos que acompanham o título de uma obra, estamos entrando em contato com elementos arquitextuais que nos indicam o que iremos encontrar. Genette afirma, porém, que a relação arquitextual pode ser, muitas vezes, silenciosa ou "invisível", ao haver a intenção de recusar a taxonomia de um texto. O texto não se define por si só como pertencente a um gênero específico, e necessita do leitor para que seu contorno se concretize. Assim,

[...] o romance não se designa explicitamente como romance, nem o poema como poema. Menos ainda talvez (pois o gênero não passa de um aspecto do arquitexto) o verso como verso, a prosa como prosa, a narrativa como narrativa, etc. Em último caso, a determinação do *status* genérico de um texto não é sua função, mas, sim, do leitor, do crítico, do público, que podem muito bem recusar o *status* reivindicado por meio do paratexto: assim se diz freqüentemente que tal "tragédia" de Corneille não é uma verdadeira tragédia, ou que o *Roman de la Rose* não é um romance. Porém, o fato de esta relação estar implícita e sujeita a discussão (por exemplo, a qual gênero pertence a *Divina Comédia*?) ou a flutuações históricas (os longos poemas narrativos como a epopéia quase já não são percebidos hoje como relevantes da "poesia", cujo conceito pouco a pouco se restringiu, até se identificar com a poesia lírica) em nada diminui sua importância [...]. (GENETTE, 2003, p. 17)

A importância da percepção do gênero, por parte do leitor, é determinante na forma em que este receberá o texto à sua frente, pois o direciona a compreender o texto de determinada forma, de acordo com o horizonte de expectativas formado a partir dessa percepção.

O quarto tipo categorizado por Genette é, sem dúvida, o mais significativo, e ao qual o teórico dedica mais atenção. A hipertextualidade define a relação que une um ou mais textos a partir do momento em que um texto deriva de outro e não poderia existir sem a presença do anterior. Tal derivação não ocorre do comentário, mas sim da influência direta que o texto preexistente exerce sobre o texto

"influenciado". Genette denomina hipertexto todo texto que deriva de um texto anterior, que por sua vez é denominado hipotexto: "Entendo por *hipertextualidade* toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário" (GENETTE, 2003, p. 19).

A hipertextualidade pode ocorrer de forma que o hipertexto "fale" sobre o hipotexto diretamente, pois neste caso, naturalmente, a ligação entre os dois textos torna-se inegável e explícita. Ocorre, porém, frequentemente, de maneira que não exista tal voz direta, mas sim a impossibilidade da existência do hipertexto caso seu hipotexto não existisse:

Ela pode ser de outra ordem, em que B não fale nada de A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei [...] de *transformação*, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citálo. (GENETTE, 2003, p. 19)

Esse processo que Genette chama de *transformação* pode ocorrer, por sua vez, de duas formas diferentes.

A primeira, chamada de **transformação simples** ou **direta**, consiste em transportar a ação contida no hipotexto para o hipertexto, no contexto que a narrativa do hipertexto exigir. O exemplo de Gérard Genette é o da ação transportada da *Odisseia* (hipotexto), de Homero, para *Ulisses* (hipertexto), de James Joyce. Ou seja, o esquema de ação e de relação entre personagens da narrativa hipertextual, porém adaptada de forma a encaixar-se nos moldes que o hipertexto exige e na realidade com a qual este dialoga, ou seja, a Dublin do século XX.

O segundo tipo de transformação é chamado por Genette de **imitação**, um caso mais complexo e indireto. Também usando a *Odisseia* como exemplo de

hipotexto, o teórico francês explica o caso da relação entre a obra de Homero e a *Eneida* (hipertexto), de Virgilio. Neste caso, a ação não é transportada, mas o estilo, a maneira de narrar é usada na obra hipertextual enquanto esta narra uma ação diferente da contida no hipotexto:

Esse modelo constitui, então, entre o texto imitado e o texto imitativo, uma etapa e uma mediação indispensável, que não encontramos na transformação simples ou direta. Para transformar um texto, pode ser suficiente um gesto simples e mecânico (em último caso, extrair dele simplesmente algumas páginas: é uma transformação redutora); para imitá-lo é preciso necessariamente adquirir sobre ele um domínio pelo menos parcial: o domínio daqueles traços que escolheu imitar [...]. (GENETTE, 2003, p. 23)

São relações distintas: enquanto a **transformação direta** apropria-se do esquema de ação e da relação entre personagens, a **imitação** apropria-se do estilo, concretizando, assim, a relação hipertextual entre as obras:

Joyce dela [Odisseia] extrai um esquema de ação e de relação entre personagens, que ele trata em outro estilo completamente diferente, Virgílio extrai um certo estilo que aplica a uma outra noção. Ou mais grosseiramente: Joyce conta a história de Ulisses de maneira diferente de Homero, Virgílio conta a história de Enéias à maneira de Homero; transformações simétricas e inversas. Esta oposição esquemática (dizer a mesma coisa de outro jeito / dizer a mesma coisa de modo semelhante) não é falsa neste caso [...], e constataremos sua eficácia em várias outras ocasiões. (GENETTE, 2003, p. 23)

O hipertexto é, portanto, um texto derivado de outro através de *transformação simples* (direta) ou *imitação* (indireta). Ambas as formas concretizam a relação entre os textos envolvidos e criam a possibilidade da perpetuação desta relação através de hipertextos que se tornam hipotextos de novas obras, como veremos no caso de *The Heroin Diaries*.

4 TEXTO, LEITOR, EFEITO

4.1 A CONSCIÊNCIA SOBRE O (E DO) LEITOR

A noção do papel ativo do leitor no momento da leitura e sua importância ao "receber" o texto sempre esteve presente de alguma maneira no mundo literário, porém nunca fora discutida de forma mais aprofundada, como os teóricos da Estética da Recepção, como Hans Robert Jauss, e da Teoria do Efeito, como Wolfgang Iser e Stanley Fish – cada um a seu modo – o fizeram. A Estética da Recepção e a Teoria do Efeito, surgidas no final dos anos 60, trouxeram à tona o questionamento sobre a maneira como o leitor se relaciona com o texto e influencia a "concretização" deste em sua mente. A teoria literária, até então, havia se preocupado principalmente com o papel do autor e do texto, mas ignorava totalmente a importância do "receptor" da obra, e como este é determinante no significado contido nesta. Percebe-se, assim, que através desses estudos e propostas, o texto, mais do que nunca, tornou-se um objeto "aberto", mutante, e sempre a postos para que novos significados sejam descobertos e criados.

O teórico alemão Wolfgang Iser, além de refletir sobre a literatura e seus processos de comunicação, firmou seu olhar e suas reflexões não apenas na maneira como o texto se manifesta, mas, sobretudo, como este é "capturado" pelo leitor e, assim, recriado. A existência de um texto se dá, portanto, na medida em que este é absorvido pelo indivíduo que o lê, e que, ao fazê-lo, cria um processo de interação que modifica continuamente os significados contidos no mesmo. Segundo Iser, o texto é apenas um dos lados da comunicação estabelecida entre texto e leitor. Vemos, assim, que o teórico propõe uma visão de mão dupla sobre a relação formada neste processo de interação. O texto não mais é o "ditador" da informação transmitida, mas sofre, também, modificações uma vez que é apreendido das mais

variadas formas pelos mais variados leitores. O papel do leitor é enfático na crítica de Iser uma vez que, para que o texto possa ser "concretizado", este necessita, inegavelmente, de um leitor ativo durante o processo de leitura e "devolução" da leitura em progresso. Segundo Iser,

Os modelos textuais descrevem apenas um polo da situação comunicativa. Pois o repertório e as estratégias textuais se limitam a esboçar e pré-estruturar o potencial do texto; caberá ao leitor atualizá-lo para construir o objeto estético. A estrutura do texto e a estrutura do ato constituem portanto os dois polos da situação comunicativa; esta se cumpre à medida que o texto se faz presente no leitor como correlato da consciência. (ISER, 1999, p. 09)

Stanley Fish, similarmente, conta sua experiência durante seus estudos sobre o papel do leitor:

Eu fui encorajado a estender a metodologia do livro⁶⁵ para outros poemas e a desenvolver a alegação geral de que todos os poemas (e romances e peças de teatro) eram, de alguma forma, sobre seus leitores, e de que, por essa razão, a experiência do leitor, ao invés do "próprio texto", era o objeto de análise⁶⁶. (FISH, 1980, p. 21).

Iser ainda argumenta, de forma mais objetiva, contra a noção de que o texto seja o único responsável pela criação do significado, e propõe a impossibilidade de tal mecanismo baseado na evidência de um leitor ativo e dialógico: sem texto não há leitor, mas, igualmente, sem leitor não há texto. Por sua vez, não há significado:

A transferência do texto para a consciência do leitor é freqüentemente vista como algo produzido somente pelo texto. Não há dúvida de que o texto inicia sua própria

⁶⁶ Na versão em inglês: "I was encouraged to extend the methodology of the book to other poems and to advance the general claim that all poems (and novels and plays) were, in some sense, about their readers, and that therefore the experience of the reader, rather than the "text itself", was the proper object of the analysis"

⁶⁵ Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost (1967), livro de autoria de Stanley Fish, em que o autor se foca na maneira em que os leitores são (ou se tornam, no processo de leitura) à medida que o texto transcorre.

transferência, mas esta só será bem-sucedida se o texto conseguir ativar certas disposições da consciência — a capacidade de apreensão e processamento. Referindo-se a normas e valores, como por exemplo o comportamento social de seus possíveis leitores, o texto estimula os atos que originam sua compreensão. Se o texto se completa quando o seu sentido é constituído pelo leitor, ele indica o que deve ser produzido; em consequência, ele não pode ser o resultado. (ISER, 1999, p. 09, minha ênfase)

lser opõe-se à noção de que um texto, ao ser lido, imprime-se automaticamente na mente do leitor, como teorias anteriores defendem. O teórico não nega a estrutura prefigurada do texto, mas aponta que há outros mecanismos no processo de diálogo entre texto e leitor do que a simples "leitura e compreensão" da obra. Fish argumenta de forma a visualizar o texto não como um objeto, mas como um evento:

[...] se o significado está embutido no texto, as responsabilidades do leitor são limitadas ao trabalho de extraí-lo; mas se o significado se desenvolve, e se se desenvolve em uma relação dinâmica com as expectativas, projeções, conclusões, julgamentos e suposições do leitor, estas atividades (as coisas que o leitor faz) não são meramente instrumentais ou mecânicas, mas essenciais, e o ato da descrição deve tanto iniciar como terminar com elas. Na prática, isto resultou na substituição de uma pergunta – o que ele significa? – por outra – o que ele faz?⁶⁷ (FISH, 1980, p. 2-3)

A partir da visão da Teoria do Efeito, não se pode mais considerar que o texto é "transportado" para a mente do leitor com um significado pré-determinado e fixo, idêntico para todos e preso a palavras que o mantêm em um único plano, sem a possibilidade de significados múltiplos. A importância do texto é inegável, e a

question – what does it mean? – by another – what does it do?"

⁶⁷ Na versão em inglês: "if meaning is embedded in the text, the reader's responsibilities are limited to the job of getting it out; but if meaning develops, and if it develops in a dynamic relationship with the reader's expectations, projections, conclusions, judgments, and assumptions, these activities (the things the reader does) are not merely instrumental, or mechanical, but essential, and the act of description must both begin and end with them. In practice, this resulted in the replacing of one

maneira como sua estrutura é formada influenciará diretamente no modo como será compreendido, mas o processo de leitura não se restringe a esse mecanismo:

[...] é preciso descrever o processo da leitura como interação dinâmica entre texto e leitor. Pois os signos linguísticos do texto, suas estruturas, ganham sua finalidade em razão de sua capacidade de estimular atos, no decorrer dos quais o texto se traduz para a consciência do leitor. Isso equivale a dizer que os atos estimulados pelo texto se furtam ao controle total por parte do texto. No entanto, é antes de tudo esse hiato que origina a criatividade da recepção. (ISER, 1999, p. 10)

O hiato⁶⁸ a que Iser se refere é muitas vezes chamado, na cultura dos quadrinhos, de *gap*, o espaço entre um desenho e outro, a distância mínima entre as margens de uma ilustração e a seguinte, que possibilitam ao leitor preencher as ações dos personagens entre um momento e o seguinte. O movimento necessário para que o personagem se desloque de um lugar a outro na história necessita da ação mental do leitor para se concretizar, em uma participação mútua: o texto incita a colaboração do leitor e vice-versa. Iser, em seus exemplos, não se referia a quadrinhos, música, *web sites* ou videoclipes. Mas, ao mesmo tempo, sua proposta não poderia ser mais atual e pertinente em todos esses meios. A obra de Nikki Sixx nos mostrará tal pertinência, uma vez que inclui as mídias mencionadas. O leitor de *The Heroin Diaries* não tem a oportunidade – e será que gostaria de tê-la? – de ser passivo e imóvel.

O próprio Iser admite que a concepção que ele analisa e desenvolve não é inédita na literatura, e cita como exemplo as palavras de Laurence Sterne em sua obra *The Life and Opinions of Tristram Shandy*:

[...] nenhum autor que compreende os corretos limites do decoro e das boas maneiras presumiria pensar em tudo: o mais verdadeiro respeito que alguém pode

⁶⁸ O "hiato", aqui, difere do "hiato de Ingarden", o qual veremos mais adiante.

prestar à compreensão do leitor é dividir esta questão amigavelmente, e deixar algopara que ele imagine por si próprio, assim como você mesmo.⁶⁹ (STERNE citado em ISER, 1999, p. 10)

O jogo estabelecido entre as textualidades e o leitor só é possível uma vez compreendida a função "sugestiva" do texto no processo. Se o texto fosse totalitário e ditasse todas as regras, simplesmente não haveria jogo, troca, ou possibilidade de diálogo. O discurso de Iser, porém, não pretende ser definitivo, e, assim, não pende totalitariamente para o outro lado da questão. O teórico admite a existência de momentos onde o autor pretende revelar tudo, ditar todas as regras e não deixar espaço para que o gap - a lacuna - seja preenchido. Mas é inegável que o diálogo entre obra e leitor existe. Além do exemplo distante de Sterne, Iser toma como exemplo uma citação de Jean-Paul Sartre, que considera a relação entre leitor e autor um pacto:

Na produção de uma obra, o ato criativo é apenas um momento incompleto e abstrato; se existisse só o autor, ele poderia escrever tanto quanto quisesse - a obra nunca viria à luz como objeto e o autor pararia de escrever ou se desesperaria. Mas o processo de escrever, enquanto correlativo dialético, inclui o processo da leitura, e estes dois atos dependem um do outro e demandam duas pessoas diferentemente ativas. O esforço unido de autor e leitor produz o objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. A arte existe unicamente para o outro e através do outro. (SARTRE citado em ISER, 1999, p. 11)

Vale lembrar que Philippe Lejeune, em sua teoria sobre o Pacto Autobiográfico, de alguma forma abraça momentos da teoria de Iser ao considerar o leitor parte, também, de um pacto.

well as yourself

⁶⁹ Na versão em inglês: "no author, who understands the just boundaries of decorum and goodbreeding, would presume to think all: The truest respect which you can pay to the reader's understanding, is to halve this matter amicably, and leave him something to imagine, in his turn, as

4.2 A MOVIMENTAÇÃO DO LEITOR E O PROCESSO DE SIGNIFICAÇÃO

Levando em conta que o texto é um "guia" que influenciará todo o processo de leitura, e os leitores, por sua vez, são dotados individualmente de características que possibilitam diversos caminhos pelos quais transitar, como descrever o processo de apreensão do texto e a maneira como este se modifica ao longo da leitura? Iser se debruça sobre esta questão e propõe a ideia de que a apreensão do texto não se dá em um único momento, mas sim durante um processo que se transforma gradativamente. A compreensão se modifica momento a momento, alterando o que já foi lido ao mesmo tempo em que gera expectativas e "previsões" (que podem ser satisfeitas ou não) sobre o que ainda está por ser lido.

Temos, por um lado, o objeto da percepção, e, por outro, o texto a ser lido e apreendido. Diante de um objeto, apesar de não sermos capazes de absorvê-lo em sua totalidade – assim como qualquer situação humana –, a própria natureza aparentemente "delimitada" deste transforma-o em uma "matéria total" diante da percepção. O objeto pode vir – e geralmente vem – a se tornar parcial em um segundo momento, mas, pela própria natureza do objeto, "se encontra a princípio como um todo diante da percepção" (ISER, 1999, p. 12).

O texto, por outro lado, apresenta e oferece um território por onde o leitor transita, modificando o significado da leitura passada e antecipando possíveis leituras futuras ao entrar em contato com as "teias de narrativa" que se entrelaçam mutuamente. O leitor não se mantém frente a um objeto estático, e tampouco ele permanece estático. Esta movimentação faz parte de um processo que Iser denomina "ponto de vista em movimento": o constante trânsito do leitor entre diversos pontos não delimitados que se completam e se mesclam formando um território mutante. Segundo Iser:

Enquanto o objeto da percepção se evidencia como um todo, o texto apenas pode ser apreendido como "objeto" em fases consecutivas da leitura. Em relação ao objeto da percepção, sempre nos encontramos diante dele, ao passo que, no tocante ao texto, estamos dentro deste. É por isso que a afeição entre texto e leitor se baseia num modo de apreensão diferente do processo perceptivo. Em vez da relação sujeito-objeto, o leitor, enquanto ponto perspectivístico, se move por meio do campo de seu objeto. A apreensão de objetos estéticos tecidos por textos ficcionais tem sua peculiaridade em sermos pontos de vista movendo-nos por dentro do que devemos apreender. (ISER, 1999, p. 12)

É fato que os textos designam e denotam objetos de forma a, aparentemente, guiar o leitor ou indicar o caminho por onde devem seguir. O fato é que tais denotações não são auto-suficientes e o leitor, ao entrar em contato com estas, transforma-as de forma a evitar a concretização de objetos inquestionavelmente empíricos e imutáveis. Cria-se, assim, uma relação entre leitor e texto que termina por transformar o "mapa" de significados apontado pelas denotações. Nessa relação, "no lugar da relação habitual de sujeito e objeto subjacente ao ato de apreensão da percepção, temos um texto hostil à referencialização, que permanece peculiarmente transcendente quanto ao ponto de vista em movimento do leitor" (ISER, 1999, p. 12).

Nesta relação, o leitor está diretamente envolvido no processo de significação criado a partir de seu contato com o texto. Durante o processo de movimentação do leitor ao longo do texto, dados são absorvidos em fases, pois, apesar de o texto ser formado de informações em cada linha que se apresenta diante do leitor, não é possível captar a totalidade de tais dados – e o que diríamos de significados então? – durante o contato com o texto. Segundo Iser, os dados se transformam em significados em processos de síntese que se realizam periodicamente na mente do leitor durante seu contato com o texto: "[...] o objeto do

texto não é idêntico a nenhum de seus modos de realização no fluxo temporal da leitura, razão pela qual sua totalidade necessita de sínteses para poder se concretizar" (ISER, 1999, p. 13). O processo de síntese está diretamente ligado ao ponto de vista em movimento, como podemos verificar:

Graças a essas sínteses, o texto se traduz para a consciência do leitor, de modo que o dado textual começa a constituir-se como correlato da consciência mediante a sucessão das sínteses. Essas sínteses, porém, não se realizam após determinados momentos da leitura; muito ao contrário, a atividade sintética continua em cada fase em que se move o ponto de vista do leitor. (ISER, 1999, p. 13)

A leitura se dá, portanto, em "blocos", os quais são transmitidos – ou absorvidos – pelo leitor à medida que este transita pelo texto. A "captação" do texto não se dá palavra a palavra: "[...] a decodificação procede em 'blocos' ao invés de unidades de palavras únicas, e [...] estes 'blocos' correspondem às unidades sintáticas de uma sentença⁷⁰" (SCHLESINGER citado em ISER, 1999, p. 13). Esses "blocos", que dão origem às "fases" da leitura, não são estáticos, e variam de acordo com cada leitor que entra em contato com o texto lido. A compreensão de um texto, portanto, transcende a enunciação – ou grupo delas – uma vez que a combinação de enunciações forma sentidos que "superam" os limites das enunciações isoladamente. Roman Ingarden, sobre este ponto, afirma que:

As enunciações se combinam de diversos modos, formando unidades de sentido de grau maior; estas mostram uma estrutura bem diferente, dando lugar a totalidades, como pode ser por exemplo um conto, um romance, uma conversa, um drama ou uma teoria científica. Por outro lado, não só se constrói algo correspondente a uma enunciação, mas também sistemas inteiros de tipo diverso, como situações, processos complexos entre as coisas, conflitos e coincidências entre elas, etc. Afinal, surge, um mundo particular com seus elementos e com as transformações

-

 $^{^{70}}$ Na versão em inglês: "[...] decoding proceeds in 'chunks' rather than in units of single words, and [...] these 'chunks' correspond to the syntatic units of a sentence."

que nestes se realizam – tudo isso constitui um puro correlato intencional de um complexo de enunciações. Se tal complexo chega a formar uma obra literária, chamarei então o repertório de correlatos intencionais de enunciações o "mundo" que é "apresentado" na obra. (INGARDEN citado em ISER, 1999, p. 14)

Seguramente, incluída nos exemplos de Ingarden, poderiam estar os vários formatos que compõem *The Heroin Diaries*: um diário, uma "quase-reportagem", intromissões e opiniões de terceiros que, juntas, formam um sentido maior; ainda, a combinações de enunciações que formam a trilha sonora (incluindo as letras das músicas), os shows (com seus discursos e imagens), e assim por diante. A obra de Sixx revela-se um grande universo de enunciações e correlatos (não seria um desprazer a visão do encontro entre Iser, Ingarden e *The Heroin Diaries*).

Certamente, no contexto de uma obra que pretende formar uma totalidade coerente com as enunciações, os correlatos se encontram em determinados pontos para totalizar o significado contido no texto. Neste momento, voltamos ao leitor, que tem um papel indiscutível na formação de sentido do texto: "Tal resultado, porém, não se realiza no texto senão no leitor que 'ativa' a interação entre os correlatos, préestruturada na sequência das frases" (ISER, 1999, p. 15).

4.3 PROTENSÃO E RETENÇÃO, AÇÃO E REAÇÃO

No processo de compreensão do texto, ou de formação de sentido, cria-se um "tempo interior" no leitor, que processa o texto não como um objeto completo e total, mas transitando "por dentro" deste. Durante este processo, os sentidos se movem, às vezes concretizando o que vinha sendo "previsto" pelas sequências de frases, outras se mantendo em *stand-by* (talvez à espera da confirmação ou negação do sentido sugerido anteriormente), ou ainda modificando o sentido prévio, já absorvido, de acordo com a não-satisfação da expectativa sobre o que viria a

formar novo sentido. Assim, a confirmação ou negação de um sentido a ser formado também modifica o sentido (aparentemente) já sedimentado por sequências de frases anteriores. É o ponto de vista em movimento em ação. Nesse processo, tais mecanismos definem-se por "protensão" e "retenção": "Todo processo originalmente constitutivo está ativado de protensões que constituem e captam no vazio o que virá, levando-o à sua realização" (HUSSERL citado em ISER, 1999, p. 15).

Sobre a observação de Husserl, Iser afirma:

A observação realça um momento dialético que desempenha um papel central também no processo da leitura. O indicador semântico de uma enunciação individual implica sempre uma expectativa que visa ao que virá. Husserl chama a essas expectativas protensões. Como tal estrutura é própria de todos os correlatos de enunciações em textos ficcionais, sua interação provocará não tanto a satisfação da expectativa suscitada, mas a sua modificação constante. (ISER, 1999, p. 15)

O processo de protensão e retenção de um texto se forma quando o leitor se encontra transitando pelos correlatos de enunciação passados, presentes, e aqueles que estão por vir. Cria-se um "entendimento prévio" sobre o sentido do texto que é retido no leitor até que novos correlatos surjam e confirmem ou neguem a expectativa criada pela retenção — o sentido retido fica, portanto, à espera de uma "confirmação" ou "negação" sobre sua veracidade (ou existência). Por sua vez, novos correlatos, à medida que surgem, também se transformam em nova retenção, dando sequência ao processo que (a) forma sentido, (b) espera por uma "validação" deste, e (c) dá espaço para nova expectativa que se transformará, por sua vez, em nova retenção.

É importante frisar que no processo de retenção, e antes da satisfação ou não do sentido retido – que corresponde a uma expectativa – nem sempre (ou quase nunca) o que foi "esperado" será totalmente concretizado ou negado. Parte das

expectativas poderá ser satisfeita, mas o vazio – segundo lser – é parte também deste processo, pois não há como antecipar todas as possibilidades que possam vir a surgir. Iser afirma:

Quando o leitor se situa no meio [...] do texto, seu envolvimento se define como vértice de protensão e retenção, organizando a sequência das frases e abrindo os horizontes interiores do texto. Cada correlato individual de enunciação prefigura um determinado horizonte que se transforma em seguida num pano de fundo em que se projeta o correlato seguinte; neste momento, o horizonte experimenta necessariamente uma modificação. Como o correlato de enunciação visa ao que virá num sentido limitado, o horizonte por ele despertado propicia uma perspectiva, a qual, apesar de sua concretude, contém certas representações vazias; estas possuem o caráter da expectativa, na medida em que antecipam o seu cumprimento. Por isso, cada correlato de enunciação consiste ao mesmo tempo em intuições satisfeitas e em representações vazias. (ISER, 1999, p. 15-16)

De acordo com o processo descrito por Iser, dividem-se em duas as formas pelas quais a sequência de enunciações se desenvolve uma vez que o leitor "caminha" pelo texto e o processo de protensão e retenção se concretiza.

Por um lado, a primeira forma, menos complexa que a seguinte, se dá de forma que a antecipação formada pelo correlato "passado" e a expectativa do que está por vir é satisfeita ou confirmada. Naturalmente, o preenchimento de uma expectativa provoca certa sensação de calma e confirmação, permitindo que o leitor possa seguir adiante sem demais reconsiderações ou formulações sobre sua visão antecipada dos acontecimentos ou "paisagem" produzida pela expectativa. Mais do que o contrário, esta estrutura se realiza principalmente quando da descrição de objetos concretos que, por sua simplicidade (em comparação a elementos subjetivos), produzem também um processo de protensão e retenção menos

aprofundado e complexo (porém, não menos importante). Iser descreve a primeira forma da seguinte maneira:

Quando um novo correlato começa a preencher a representação vazia do correlato anterior no sentido da antecipação, produz-se uma satisfação crescente da expectativa evocada. Se a sequência das enunciações se realiza neste sentido, ela se desenvolve como progressiva comprovação das expectativas suscitadas pelas representações vazias dos correlatos. Aqueles textos que procuram descrever objetos têm geralmente essa estrutura, pois procuram produzir uma determinada individualização do objeto a ser descrito. (ISER, 1999, p. 16)

Por outro lado, o segundo processo se dá muitas vezes de forma distinta ao primeiro. Quando as expectativas sobre o sentido retido e, consequentemente, posto em protensão, não são satisfeitas devido a correlatos que modificam seu sentido, cria-se um efeito que atinge os fatores anteriores à sua ocorrência. O passado é basicamente modificado pela absorção do presente, que obriga o leitor a reconsiderar o que foi lido (e compreendido), e, assim, o próprio presente se modifica. Um novo processo de protensão é criado nesse instante, pois novo sentido é criado durante a concretização do mecanismo. Dessa forma, o sentido anterior é reformulado e novo sentido tomará seu lugar. Ou ainda, parte do sentido pode ser satisfeito, enquanto o pano de fundo no qual este se projetava é modificado, obrigando o leitor a projetá-lo sobre nova paisagem, o que o transforma em contraste com o novo panorama:

[...] se desenvolvem sequências de frases, cujos correlatos modificam ou até desapontam as expectativas previamente dadas. Se as representações vazias dos correlatos despertam a atenção para o que virá, a modificação da expectativa causada pela sequência das enunciações certamente terá um efeito retroativo sobre o que antes fora lido. [...] no desenrolar da leitura, despertam-se múltiplas facetas daquilo que possuímos somente na retenção, e isto quer dizer que o que lembramos é projetado num novo horizonte, que ainda não existia no momento em

que foi captado. Mas não é dessa forma que o que lembramos ganha presença plena — pois isto significaria a simultaneidade de lembranças e percepção. Mesmo assim se transforma o que foi lembrado, pois o novo horizonte o faz aparecer noutra luz. [...] no processo da leitura interagem incessantemente expectativas modificadas e lembranças transformadas. (ISER, 1999, p. 16-17)

A impossibilidade do leitor de absorver um texto completamente à medida que este é lido é determinante para a análise e a observação do processo de protensão e retenção. Por um lado, o texto apresenta dados para que o leitor crie seu próprio sentido. Sem o texto, não haveria fonte de onde criar motivações para o entendimento do sentido presente ou expectativas para a formação do sentido que está por vir a se concretizar, desaparecer, ou, na maioria dos casos, ser modificado de alguma forma. O ato da leitura gera um processo de construção de sentido similar à construção de um objeto dotado de várias partes que se completam, e, através desta junção de peças, vão formando uma figura que surge da soma destas. Partindo-se do princípio que cada leitor é individual, cada "figura" será única. (Mas em muitos casos, similares — e sobre isso Stanley Fish apresenta sua teoria sobre as comunidades interpretativas, que de alguma forma "unem" indivíduos de ambientes em comum.)

Ainda sobre o processo de protensão e retenção, poderíamos afirmar que tal mecanismo seria uma reação em cadeia, pois uma enunciação vazia dá espaço para que a correlação seguinte configure o pano de fundo sobre o qual a enunciação "retida" será projetada – e assim modificada – uma vez que o leitor entra em contato com este novo sentido surgido. Como peças de dominó que vão se derrubando, a peça anterior determina a posterior. No caso do processo de leitura, porém, temos o fenômeno de peças posteriores modificarem as anteriores ao mesmo tempo,

configurando uma "queda de peças virtual" que se desloca para frente e para trás – ao mesmo tempo em que a leitura, de forma geral, caminha para frente. Iser afirma:

No texto, cada correlato de uma enunciação prefigura, através de suas representações vazias, a correlação seguinte, construindo, em virtude de suas intuições satisfeitas, o horizonte para a enunciação anterior. Daí segue: cada momento da leitura representa uma dialética de protensão e retenção, entre um futuro horizonte que ainda é vazio, porém passível de ser preenchido, e um horizonte que foi anteriormente estabelecido e satisfeito, mas que se esvazia continuamente; desse modo, o ponto de vista em movimento do leitor não cessa de abrir os dois horizontes interiores do texto, para fundi-los depois. Esse processo é necessário porque, como vimos, somos incapazes de captar um texto num só momento. (ISER, 1999, p. 17)

O fluxo de leitura, porém, não é um processo contínuo e sem "obstáculos". De forma geral, a leitura se dá de maneira que a compreensão forma espaços vazios entre uma enunciação e outra e, durante esses momentos, a protensão e a retenção são intercaladas com o que Ingarden chama de hiato:

Quando nos vemos [...] confrontados com o fluxo de pensamento da frase, ficamos dispostos, após recorrer uma frase, a pensar também sua "continuação" na forma de uma frase, a saber, como frase, ligada àquela que acabamos de pensar. Assim, o processo da leitura de um texto prossegue sem esforços. No entanto, se por acaso a frase seguinte não tem uma ligação perceptível com a frase que acabamos de pensar, detém-se o curso do pensamento. Uma surpresa mais ou menos viva ou simplesmente indignação acompanha tal hiato. Este é um obstáculo que deve ser superado, se o leitor quiser prosseguir com a sua leitura. (Ingarden, citado em ISER, 1999, p. 18)

Iser usa a ilustração de Ingarden de forma a esclarecer o que, de alguma forma, ambos acreditam acontecer no processo de leitura. Iser, porém, ao contrário, não crê que o hiato de Ingarden seja um obstáculo, mas sim um componente natural

do processo, e, assim, não seria o caso do leitor "superar" tal hiato, mas sim aceitálo e inclusive validá-lo como um auxiliar durante a leitura:

Pensar a sequência das frases como fluxo contínuo significa que a previsão de uma frase é cumprida pela frase subsequente, razão pela qual a falta de satisfação da expectativa despertada provoca indignação. Agora, as sequências de frases de textos ficcionais não são apenas ricas em mudanças inesperadas; são exatamente essas surpresas que se esperam daquelas. (ISER, 1999, p. 18)

Frases que se encaixam naturalmente e sem nenhum tipo de obstáculo aparente, para Iser, podem estar escondendo significados por entre as palavras, pois "o fluxo contínuo da sequência de frases pode até assinalar que existe algo escondido a ser revelado" (ISER, 1999, p. 18). O hiato apresentado por Ingarden toma novo significado uma vez que Iser o considera parte do processo que transforma ou até mesmo possibilita a existência de novo significado em uma frase. Sem o hiato, talvez não percebêssemos uma mudança de foco na narrativa, e o ponto de vista em movimento, muitas vezes, seria imperceptível. E importante salientar que as interrupções criadas pelo hiato não são tão definitivas no momento do leitor transitar entre uma frase e outra, "fisicamente" falando. Sua maior importância reside no fato de que os textos ficcionais são especialmente instigantes neste sentido, e possibilitam ao leitor ajustar o ponto de vista de forma mais intensa, já que o objeto na narrativa ficcional não é tão concreto como no caso de objetos de percepção. Estes, por sua vez (remetendo-nos ao primeiro modo como a sequência de enunciações se desenvolve), propiciam uma "previsão" menos flexível e mais objetiva em relação ao que está por vir.

lser aponta ainda os mais variados sinais textuais como "ajudantes" na forma como o processo de protensão e retenção se forma e como se define o papel do hiato nesses casos. Sinais gráficos, como aspas (que apontam o discurso direto e

indicam – na maioria dos casos – de quem é a voz), são determinantes na maneira em que o leitor processará o hiato entre uma enunciação e outra: a mudança do ponto de vista está indicada pelo texto. Outra "ferramenta" usada por autores é a mudança de tipologia, que dá ênfase e puxa o olhar e a compreensão do leitor em direção a determinado ponto. Existe, nesse caso, a clara intenção de "avisar" o leitor sobre a transição do foco significativo no texto. Iser exemplifica este mecanismo com a obra *The Sound and the Fury*, de William Faulkner, e, de forma geral, aponta o autor já citado – ao lado de James Joyce e Viginia Woolf –, como exemplo de casos que "procuram aventar camadas de consciência não formuláveis; estas não são explicitadas, mas graças a sinais diferenciados, podem ser distinguidas e assim comunicadas [...] (ISER, 1999, p. 19). É importante frisar, porém, que a grande maioria dos romances não contém tais intervenções o tempo todo, o que permite ao leitor – e o incentiva – a colocar em prática seu próprio mecanismo e contribuir com a formação de sentido do texto lido.

O "hiato de Ingarden", classificado por ele como um obstáculo a ser vencido, é determinante para a concretização do ponto de vista em movimento de Iser, e este defende sua ideia veementemente ao explicitar:

Os momentos da leitura começam a se distinguir uns dos outros pelo fato de o ponto de vista em movimento saltar de uma perspectiva para outra. [...] Em consequência, o que Ingarden refuta como hiato na sequência de frases constitui na verdade uma condição indispensável para o processo de alternância das perspectivas do texto. (ISER, 1999, p. 20)

Finalmente, Iser explica que a condição criada pelo hiato não só é um elemento transformador durante o processo de protensão e retenção, como possibilita a compreensão deste ao analisarmos o que se passa devido à existência deste pequeno momento "vazio" entre uma passagem e outra:

[...] afirmar que o ponto de vista em movimento se articula justamente pelo câmbio das perspectivas significa que a perspectivação anterior está sendo retida em cada momento presente. Daí a peculiaridade dos momentos articulados da leitura, que emergem a cada vez que o ponto de vista em movimento muda a perspectiva. [...] Esta [peculiaridade] pressupõe que o momento anterior em que se perspectivara o ponto de vista em movimento tenha presença retentiva. [...] assim, a presentificação retentiva do momento anterior começa e modifica o momento atual, sendo ao mesmo tempo modificada por ele. (ISER, 1999, p. 20-21)

Fica assim, portanto, de posse do leitor determinar onde e de que forma se dá o sentido do texto, uma vez que este não estabelece os pontos específicos nos quais o sentido reside. O leitor, em um processo de "somatória" de pontos que se combinam, determina por si próprio a maneira com que o significado emerge uma vez estabelecido o processo de protensão e retenção, juntamente com seus mecanismos "incentivadores":

Como o ponto de vista em movimento não se institui exclusivamente em nenhuma das perspectivas, o leitor só pode estabelecer o seu lugar combinando as perspectivas textuais. Essas combinações desenrolam o esboço perspectivo do texto, o que é possível graças às modificações retentoras dos muitos momentos que se articulam, ao serem focalizados durante o processo de leitura. Desse modo, a estrutura se torna a condição para que o texto se transfira para a consciência do leitor. (ISER, 1999, p. 21)

Se levássemos em consideração teorias que afirmam que o texto é a única fonte de sentido e o pano de fundo para os acontecimentos narrados, a função, a criatividade e até mesmo o nível de compreensão que cada leitor obtém no ato da leitura seriam jogados fora, em um movimento de negação de múltiplos sentidos e entendimentos de cada fato que se apresenta durante a leitura. Não é a vida, portanto, similar ao ato de leitura proposto por Wolfgang Iser?

Levando este fato em consideração, o processo proposto por Iser revela-se não apenas uma maneira de compreender a leitura de uma obra literária, mas também um espelho dos mecanismos de compreensão, formação e reconsideração de sentido e nova expectativa (satisfeita ou não) da vida que nos cerca. De um modo ou outro, todas as teorias refletem, por sua vez, algum "lugar" em que o ser humano se encontra e pelo qual transita, protendendo e retendo significados constantemente.

5 DIÁRIO, MEMÓRIA, COMUNICAÇÃO

5.1 O DIÁRIO E SUA NATUREZA

Dentre os mais variados gêneros literários, mesclado à variedade de possibilidades e formatos, submetidos a auges e decadências, pode-se afirmar que o diário íntimo – ou simplesmente "diário" – não pode ser deixado de lado. Seria uma tarefa extremamente árdua – senão impossível – tentar resgatar o nascimento dessa escrita "invisível", muitas vezes não compartilhada, tão particular e individual. Diferentemente de outros formatos já reconhecidos, o diário não exige um autor "literário", um escritor hábil e especificamente treinado. Não exige tampouco um linguajar específico, um estilo a ser obedecido e respeitado, ou até mesmo um começo e um fim tradicionais: o diário aceita reticências tanto em sua primeira como em sua última linha. Através dos tempos, o diário íntimo vem sobrevivendo em meio às mudanças à sua volta. Antes caracterizado como uma escrita solitária – na grande maioria dos casos, apenas o próprio autor tem acesso ao texto, seu companheiro persistente e diariamente presente –, o diário íntimo na atualidade revela-se multifacetado em suas novas possibilidades: a natureza do formato não morre, mas novas características modificam sua estrutura.

Com o desenvolvimento da tecnologia, houve uma ampliação de horizontes e possibilidades a uma velocidade nunca antes vista: se em determinado momento os diários eram individuais, logo começaram a ser publicados; se antes apenas poderiam ser escritos ou datilografados em papel, mais tarde passaram aos editores eletrônicos, possibilitando um armazenamento que dispensa a forma física; logo, com o aparecimento da internet, os diários foram submetidos a uma prova de resistência e, ao modificarem-se os formatos, modificou-se também a recepção do diário: surge então um público que não mais o recebe passivamente, mas pode – e

quase lhe é exigido – participar desse texto que se renova a cada minuto, com ajuda exterior e interação variada, mesclando as mais diversas formas de comunicação. Não apenas o diário obteve a capacidade de transformar-se, saltando de suporte em suporte, como adquiriu a habilidade de dialogar com outros textos. Existe, na atualidade, a possibilidade de "multi-convívio" com outras fontes e a complementação por várias vozes – artes plásticas, cinema, vídeos caseiros, quadrinhos, web sites, portais de relacionamento, música, instalações e todo tipo de "intromissões" que terminam por contribuir com o resultado final. Assim forma-se o diário na contemporaneidade: múltiplo, mutante, plural. O diário analisado neste trabalho – The Heroin Diaries, de Nikki Sixx – pode ser considerado um caso exemplar de obras multifacetadas atuais.

A obra *The Heroin Diaries* pode ser considerada uma maneira de expressão de impacto inigualável no mundo não só da literatura memorialística, mas também do universo das multiartes. Partindo de gêneros amplamente analisados na literatura mundial – a autobiografia e a memória –, a obra de Sixx rapidamente se transforma em um caleidoscópio de possibilidades e diálogos que se intercalam, criando assim um processo de informação/recepção que, ainda mantendo características de seu gênero originário, transgride qualquer expectativa em relação a este.

O próprio formato publicado em livro inicia este processo de recriação e "reciclagem" de formas de expressão ao mesclar diferentes linguagens que se entrelaçam e se completam. Dessa forma, a recepção e a compreensão da obra se dão por um interação de enunciações em diferentes formatos, sendo que, o texto, por si só, é apenas uma das estratégias comunicativas. O leitor/espectador, assim, é levado a combinar as mais diversas formas de expressão (textos memorialísticos, jornalísticos, depoimentos, alusões ao formato dramático e a séries de TV,

fotografia, ilustrações e quadrinhos) para poder realizar sua percepção e chegar a algum resultado (ainda que temporário) da obra ao combinar estes vários elementos.

The Heroin Diaries, porém, não é apenas um livro incomum e singular. Seu formato cruza a linha da publicação literária e invade territórios intermidiáticos, transformando-se também em música, shows, vídeos, filmes, web sites e, fazendo parte do projeto que naturalmente se forma: um diário on-line similar àquele que deu início ao projeto, mas desta vez múltiplo, mutante e interativo. Talvez o diário contemporâneo, multifacetado como o mundo que termina por refletir. Diante de tantas possibilidades criadas por Sixx, podemos afirmar que o teórico francês Philippe Lejeune, em O pacto autobiográfico, levanta a questão que circundará toda a análise de The Heroin Diaries, obra que espelha o pensamento de Lejeune: "[...] faço uma nova pergunta: 'O autor não seria ele próprio um texto?'" (LEJEUNE, 2008, p. 77).

5.2 THE HEROIN DIARIES

Nikki Sixx transformou-se, na década de 80, em um dos mais inovadores músicos e compositores do novo movimento que surgia no oeste americano: o *hard rock*, mescla de *heavy metal* com *glam rock*. Foi com o grupo Mötley Crüe que Sixx fez fama e carreira e, segundo ele mesmo, isto lhe possibilitou ter acesso livre ao mundo das drogas pesadas. Características do estilo *hard rock*, as maquiagens e roupas coloridas que tanto chocavam o público na época são agora, mais de 20 anos depois, fonte de inspiração para a obra final que tem como ponto de partida o manuscrito do diário de Sixx.

Além do Mötley Crüe, Sixx participou e fundou outros projetos musicais, como os grupos London, 58, Brides of Destruction e Sixx: A.M., este último criado

com o propósito de dialogar com a publicação de *The Heroin Diaries*, funcionando como a trilha sonora que acompanha a publicação do diário. Como veremos mais tarde, este lançamento musical não será o único texto que dialoga com *The Heroin Diaries*, o livro que serve de motivação para várias outras interações e diálogos constantes entre diferentes mídias. O que a princípio pode parecer um diário tradicional logo se revela uma construção sobre si mesma, criando e alavancando novas possibilidades que se completam, em uma inovação dentro do formato tão familiar que é o diário íntimo.

The Heroin Diaries é, antes de qualquer coisa, fruto dos dias atormentados de seu autor entre dezembro de 1986 e dezembro de 1987. Neste período, Nikki Sixx escreveu de forma desregrada – nos mais diversos horários, estados psicológicos e pontos do planeta enquanto saía em turnê com sua banda – um diário íntimo tradicional revelando dia a dia o tormento de ser um dependente de heroína. As entradas continham o necessário para o entendimento do autor sobre seu próprio momento e para futuras leituras que pudessem resgatar os "vácuos mentais" em que Sixx se encontrava. O próprio autor confessa que, não fossem as datas e os horários escritos acima de cada entrada do diário, certos momentos de sua vida nunca mais poderiam ser resgatados.

O manuscrito do diário de Sixx ficou guardado em caixas de papelão por 18 anos — o diário foi abandonado em 1987, no dia da morte clínica do autor, depois ressuscitado por paramédicos e levado para uma clínica de desintoxicação. Em 2005, Sixx volta a ler seu diário e redescobre uma vida esquecida. A partir dessa percepção, surge a faísca inicial do que seria a obra *The Heroin Diaries* em suas diversas formas. A leitura daqueles papéis amassados e desregrados tornou-se o

processo de construção de um novo universo, assim como o autor fez com sua própria vida.

The Heroin Diaries foi publicado em 2007, vinte e um anos após o início de sua escrita. Sua primeira entrada, datada de 25 de dezembro de 1986, é o início do relato de um processo de degradação. No dia de Natal desse ano o músico, apesar de ter conquistado a fama e a fortuna pela qual tanto lutou, revela-se solitário e psicologicamente alterado devido particularmente ao vício em heroína, que já vinha se instalando há algum tempo em sua vida. Ao longo do diário – que tem a exata duração de um ano, pois sua última entrada é a do dia 25 de dezembro do ano seguinte - o foco das narrativas deriva especificamente dessa relação entre a heroína e o autor, em um caminho que conduz, quase um ano depois, à morte clínica do músico. Apesar de surgirem, mais tarde, muitas questões dissonantes entre The Heroin Diaries e outros diários íntimos, podemos perceber aqui um primeiro ponto em comum entre a obra e o formato tradicional, pois o tema recorrente sugerido por Sixx no título do diário - o tema do uso da heroína permanece intacto no que diz respeito à sua natureza, à maneira como muitas vezes este é finalizado e em relação à sua função nesse processo. Como afirma Philippe Lejeune, "talvez o diário, como antigamente a religião, ajude às vezes a ter uma 'boa morte" (LEJEUNE, 2008, p. 279). Esse ponto culminante da obra e da vida do autor - segundo ele mesmo - dá origem, então, à primeira de várias tentativas de Sixx de abandonar o vício.

Outros pontos amplamente abordados durante *The Heroin Diaries* são diretamente ligados aos universos do vício e da arte, estes não podendo ser, em nenhum momento, separados por uma linha visível, pois, no caso de Nikki Sixx, não havia a existência de um sem o outro: sua vida girava em torno dessa mescla

destrutiva. Teremos então passagens que refletem o processo de gravação de um álbum, preparativos e concretização de uma turnê musical, tráfico de drogas, suborno de policiais, sexo, depressão, alucinações, tentativas frustradas de livrar-se do vício, assim como uma visão fragmentada de relacionamentos pessoais e profissionais em meio a uma realidade alterada.

Se pudéssemos espalhar, como peças de um quebra-cabeça, todas as formas de arte e expressão contidas no projeto em cima de uma mesa, poderíamos ver de forma espacial a multiplicidade das possíveis combinações entre as peças espalhadas e a relação entre cada pequena fonte de informação contida nelas. Tal processo é possível. Ao "abrirmos" a obra horizontalmente, a funcionalidade de cada termo de Genette toma vida e possibilita a junção de pontos entre as diversas artes que formam a "arte final" intitulada *The Heroin Diaries*. Veremos, assim, que as várias faces e desdobramentos da obra de Nikki Sixx — apesar de suas complexidades — fazem mais sentido quando colocadas em contraposição com textos de gêneros semelhantes, criando assim uma referência mais palpável sobre o papel de cada nova linguagem à medida que estas surgem. O fato de que não há, na obra, a invenção de uma nova mídia, mas sim, uma nova maneira de abordá-la, maximiza ainda mais a linguagem escolhida e o papel que esta toma frente a expressões inovadoras na contemporaneidade.

5.3 A OBRA ESCRITA: DIÁRIO E AUTOBIOGRAFIA

Ao analisarmos o que seria o diário escrito comparado com seu formato publicado, perceberemos, em *The Heroin Diaries*, um grande abismo entre o texto original e o texto final. Entre os vinte anos que se passaram desde o fim de sua escrita até sua publicação, muitas mudanças ocorreram de forma a possibilitar que

um texto tradicional, auto-suficiente em suas palavras, passasse a contar com extratextos e paratextos que terminaram por enriquecê-lo, permitindo uma leitura múltipla e desenvolvida por diversas outras informações, maximizando assim a experiência e a recepção da realidade abordada no diário. Não se deve deixar de constatar, porém, o fato de que a opção por seguir tal caminho dependeu, neste caso, de seu autor. Dessa forma, reflete-se assim uma mentalidade e abordagem amplas, características de uma arte que se desenvolve e aceita "intromissões", tanto do próprio autor como de um leitor-contribuinte.

Se considerarmos apenas o texto escrito entre 1986 e 1987 - e temporariamente esquecermos o texto final que chegou às nossas mãos -, nos encontraremos com um diário tradicional. Escrito em hotéis, ruas e casas de traficantes, dentre os mais variados lugares, as palavras que viriam a dar origem à publicação foram registradas de forma simples e comum: com o uso de lápis ou caneta sobre cadernos ou papéis soltos, que mais tarde foram reunidos em ordem cronológica. Suas entradas também seguem o padrão tradicional: cada nova entrada apresenta informações básicas de forma a situar o autor dentro do contexto em que este se encontrava no momento da escrita. Dessa forma, o leitor é inserido no mundo particular de Sixx, compartilhando mais proximamente suas experiências. Temos então o dia, mês e ano seguidos do local e hora do dia em que cada passagem foi escrita. Frequentemente, a inclusão de diversas entradas no mesmo dia reflete a influência direta das drogas na escrita do autor, alterando a maneira como uma mesma questão é vivenciada antes e depois da aplicação de heroína. Estas características sobre a natureza de cada entrada poderiam ser consideradas o elo principal que mantém The Heroin Diaries dentro do gênero do diário íntimo. Segundo Lejeune, "a base do diário é a data. [...] Um diário sem data, a rigor, não

passa de uma simples caderneta" (LEJEUNE, 2008, p. 260). O diário de Nikki Sixx, enquanto narrativa escrita, antes de sua publicação, mantinha-se dentro de um padrão tradicional que só viria a ser quebrado ao transformar-se em diário publicado, tornando-se então uma obra multifuncional ao agregar outras formas de expressão que se complementam mutuamente.

Segundo as ideias de Philippe Lejeune, em que o teórico francês propõe a noção de "pacto autobiográfico" entre a obra e seus leitores, o diário de Sixx encaixa-se de diversas formas neste conceito. Lejeune afirma que o leitor "firma" um pacto uma vez que se propõe a acreditar nas palavras que lê como verdade factual, já que autor, narrador e personagem da obra são a mesma pessoa. Dessa forma, o nome impresso na capa do livro é determinante no processo que ocorrerá a partir do momento em que o leitor virar a primeira página e constatar que, de fato, aquele nome próprio é o mesmo de quem lhe narra os fatos e o mesmo de quem protagoniza a história. A importância de tal processo é a base da relação leitor/(auto)biografia. Segundo Lejeune, "No discurso escrito [...] a assinatura designa o enunciador, tal como o endereço designa o destinatário" (LEJEUNE, 2008, p. 22). É a obra dizendo: "Isto é verdade, realmente ocorreu, acredite nestas palavras". Sem este pacto firmado, a relação nunca se estabeleceria:

Em muitos casos, a presença do autor no texto se reduz unicamente a esse nome [o impresso na capa]. Mas o lugar concedido a esse nome é capital: ele está ligado, por uma convenção social, ao compromisso de responsabilidade de uma *pessoa real*, ou seja, de uma pessoa cuja existência é atestada pelo registro em cartório e verificável. É certo que o leitor não irá verificar e é possível que não saiba quem é aquela pessoa. Mas sua existência não será posta em dúvida: exceções e abusos de confiança não fazem senão confirmar a credibilidade atribuída a esse tipo de contrato social. (LEJEUNE, 2008, p. 23)

O diário publicado muitas vezes não é considerado exatamente uma autobiografia, pois sua forma e conteúdo quase nunca têm a intenção de narrar intencionalmente, para um público, a história da vida de seu autor. O diário é o autor selecionando fragmentos de sua existência baseados em impressões decorrentes de sentimentos momentâneos. Assim, o diário inclui (e ao mesmo tempo exclui) passagens que, em uma autobiografia propriamente dita, seria também deixada de lado ou levada em consideração de forma mais seletiva. O diário baseia-se na narração de um mundo "micro", cercado pelo mundo "macro". O detalhe mais importante de um dia na vida do diarista pode vir a se transformar em um mero detalhe dispensável mais tarde. O contrário também ocorre, pois o tempo, aliado à memória, modifica a visão de pontos específicos do passado. A autobiografia funciona de forma inversa: há um panorama geral da existência do autor e ocasionais "mergulhos" em detalhes que possibilitam a verificação e a compreensão do mundo "macro" ao qual fomos expostos. A soma de pequenos fatos, lugares e pessoas unem-se para criar uma visão mais abrangente da vida do autobiografado. Vale lembrar, porém, que isto não é uma regra, mas sim uma característica dominante, já que muitas autobiografias pretendem revelar apenas um período da vida de uma pessoa, como é o caso de Sixx.

5.4 O DIÁRIO PUBLICADO

Entre os anos de 1987 e 2005, os diários de Nikki Sixx ficaram abandonados e praticamente esquecidos pelo autor, pois, segundo este, após seu processo de desintoxicação, a ideia de um contato com seus escritos apenas lhe traria lembranças de um período que deveria ser esquecido. Dezoito anos após o fim de seu diário e já livre dos fantasmas da época em que o escrevera, o autor decide-se

por recuperar os textos e passa a idealizar o que viria a ser a publicação de *The* Heroin Diaries. A nova obra deveria ser uma combinação de diversas formas de expressão, incluindo artes plásticas, quadrinhos, música, shows e vídeo clipes inteiramente dedicados ao diário, além de dois web sites exclusivos para a divulgação do livro e interação entre os fãs e o autor. O diário de Sixx agora deixaria de ser um texto único, literário, para transformar-se em uma obra multimídia, um grupo vasto de possibilidades que terminariam por compor a obra final. Ao modificarse a natureza da leitura do diário, modifica-se também a relação entre leitor e texto, com o primeiro maximizando sua experiência e proximidade com o segundo. Como afirma Wolfgang Iser, "ler não é uma 'internalização' direta, pois não é um processo de mão única [...] o processo de leitura é uma interação dinâmica entre texto e leitor⁷¹" (ISER, 1980, p. 107).

Antes mesmo de serem agregadas novas artes ao diário que viria a se tornar uma instalação interativa, a própria publicação do livro revela ser inovadora ao considerarmos a maneira com que o gênero vinha sendo publicado até então. Se compararmos apenas o livro The Heroin Diaries - sem ainda abordarmos suas futuras inovações intermidiáticas - com diários e memórias consagradas como O diário de Anne Frank e Paris é uma festa⁷², poderemos perceber uma "quebra" com os padrões pré-estabelecidos e com a expectativa diante da forma de expressão do que, até então, poder-se-ia esperar de um diário íntimo.

⁷¹ Na versão em inglês: "Reading is not a direct 'internalization', because it is not a one-way process

^(...) the reading process [is] a dynamic *interaction* between text and reader."

72 Memórias do escritor Ernest Hemingway da época em que iniciava sua carreira na década de 1920 em Paris. A obra reflete a vida de Hemingway em meio a figuras importantes das artes como Ezra Pound, F. Scott Fitzgerald, Ford Madox Ford, Hilaire Belloc, Pascin, John Dos Passos, James Joyce e Gertrude Stein, além da vida do escritor com sua então esposa Hadley. O livro foi publicado em 1964, quatro anos após a morte de Hemingway, por sua quarta esposa, Mary Hemingway. (fonte: http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3613465-EI12510,00iParis+e+uma+festai+Ernest+Hemingway.html)

Após dois anos de leituras e tentativas de projetos sobre os mais variados modos de trazer o diário de volta à vida, é lançado em 2007, o livro *The Heroin Diaries: A Year In The Life of a Shattered Rock Star.*

A publicação é apenas o início de uma obra multifacetada que, através de suas diversas possibilidades de leitura e recepção, cria uma rede interdependente pela qual o autor/espectador é levado a compreender a arquitetura por trás das palavras, dos sons e das imagens criadas pelo autor. É o que perceberemos em *The Heroin Diaries*, pois a obra é um grande leque de intertextos que culminam em um único texto, maior, abrangente, e nunca fechado a interferências externas.

O livro, apesar de conter as entradas do diário de Sixx escritas 20 anos antes na íntegra e sem cortes, não se restringe a manter-se dentro dos limites do formato diarístico. O primeiro contato do leitor com a publicação já o remete à linguagem do mundo moderno dos quadrinhos, por meio da qual um universo caótico e terminal é sugerido.

Assemelhando-se a um romance, o índice de *The Heroin Diaries* apresenta uma divisão em capítulos, separados mês a mês, cada um com seu devido título em forma de manchete, facilitando a compreensão e visualização do andamento do texto. O leitor, assim, cria uma relação temporal entre o que lhe resta ler e vivencia o passar do tempo de forma mais "palpável", acompanhando o autor em sua trajetória. Em uma clara alusão ao formato de séries televisivas e *reality-shows*, logo abaixo do título de cada capítulo há um pequeno subtítulo com a função de resumir ou antecipar os acontecimentos futuros no dia-a-dia do músico. Esta técnica, muito habitual em obras *pop*, tem o poder de manter o espectador em um estado de

tensão psicológica e interesse que o impelem a descobrir o que lhe espera⁷³. O leitor, assim, parece reagir à estrutura da publicação como reagiria a um programa de TV, que o mantém curioso enquanto espera pelo fim dos comerciais: veremos que no diário de Sixx, apesar de não haver comerciais propriamente ditos, outras formas de intromissão ocorrerão, valorizando as sensações de alívio e tensão propostas quase que subliminarmente pela obra.

O formato visual de *The Heroin Diaries* também parece ser coerente com o mundo que pretende espelhar. Ao invés de um livro comum – ou tradicional –, a publicação é construída e elaborada de modo a ambientar o leitor em uma atmosfera coesa em relação às situações que são descritas durante a narrativa. Agregando-se ao texto escrito – e assim criando um novo texto composto de diversos tipos e métodos de expressão –, ilustrações, montagens visuais, tipologia específica e fotos do autor e de outras estrelas do *rock* consumindo drogas contribuem para um universo que não deve ser negligenciado em momento algum. O diário de Nikki Sixx, com a contribuição de diversos outros formatos e estruturas, parece sempre manter a intenção de não permitir ao leitor esquecer de que o assunto principal jamais deve ser deixado de lado, mesmo em momentos em que aparenta ser relegado a um segundo plano.

O texto de *The Heroin Diaries* transita entre os gêneros diário, memória, biografia e autobiografia (a primeira de muitas que se seguirão) ao publicar seu diário de forma pouco tradicional. É frequente a "intervenção" do autor e de pessoas relacionadas e ele comentando, explicando ou relatando os fatos descritos nas entradas do diário a partir de diferentes pontos de vista e épocas diferentes. O tom

_

⁷³ Um exemplo relevante seria o subtítulo abaixo do capítulo Março de 1987: "O sangue estava jorrando por todo o armário... E eu estava enfiando as drogas em qualquer lugar que entrasse em minha pele, rezando para que elas levassem a dor embora..."

de voz é transformado. O posicionamento da "câmera" que observa os fatos se modifica e, assim, a obra transgride os limites do formato diarístico. As lacunas que o diário deixa pelo caminho são preenchidas pelo autor e por amigos, parentes e colegas de trabalho do músico décadas depois, em um claro movimento (auto)biográfico que amplia, preenche ou até mesmo modifica os fatos descritos pelo texto do diário e acrescenta outras lacunas.

Como distinguir as diferentes verdades que se contrapõem durante esse processo quando tais são colocadas frente a frente? Talvez não seja tão importante, por determinado ponto de vista, questionar a verdade como sendo unilateral. Cada depoimento contém sua verdade e cabe a cada um firmar ou não o pacto. Marcello Duarte Mathias, em *Autobiografias e diários*, afirma: "Daí que não importe tanto averiguar da veracidade dos fatos — ao historiador competirá ajuizar esses pormenores —, mas, sim, sondar a dimensão do diálogo de quem escreve e se descreve, e que constitui a verdade da obra" (MATHIAS, 1995, p. 42). As seguintes passagens ilustram esse processo de "expansão" da obra do músico ao nos depararmos com declarações dadas em diferentes épocas sobre o mesmo fato. Na entrada de 12 de janeiro de 1987, Sixx escreve:

Van Nuys, 4 p.m.

Eu me inscrevi em um programa de recuperação por metadona e acho que vai ser bom. Davey me disse que conseguiu se livrar do vício de heroína Persian dessa maneira, então estou esperançoso... Então toda manhã às 9:00h eu estou lá, o *rock star junkie* em seu Corvette preto, na fila com meu boné de esqui e óculos escuros com todos os outros para a minha dose diária.

Vou me livrar desta merda... Eu sei que vou. Isto tem que funcionar. Não sei como poderei sair em turnê se não funcionar. Eu posso conseguir... Desde que eu não vacile muito⁷⁴. (SIXX, 2007, p. 35-36)

-

⁷⁴ Na versão em inglês: "Van Nuys, 4 p.m.

Logo após esta entrada, temos, em letras vermelhas, diferenciando as épocas em que as diferentes passagens foram escritas, Nikki Sixx comentando, 20 anos depois, o ocorrido durante essa tentativa de tratamento.

A maioria dos programas de metadona dura 30 dias e tem a intenção de livrar os viciados da heroína mantendo-os longe de seringas sujas, HIV, traficantes e a parafernália geral do mundo das drogas. Eu costumava tomar minha dose de metadona e depois ligar para o Jason para ele me trazer drogas. Funcionou? Eu estava tão viciado que eu acho que eu simplesmente adicionei a metadona à minha impressionante lista de vícios⁷⁵. (SIXX, 2007, p. 36)

Nikki Sixx relembra o mesmo fato 20 anos mais tarde, e a pergunta que poderia ser feita é: "Qual das duas percepções é mais confiável e 'fiel'?" A pergunta que se forma logo a seguir poderia ser: "Como há de se saber?" O autor vivia duas realidades diferentes em cada uma das declarações e, muito possivelmente, ambas são fiéis às experiências vividas em cada época:

A este propósito, não deixa de ser significativo que duas evocações por parte de um mesmo autor, redigidas em épocas distintas, raramente configurem uma história ou uma infância idênticas. Ambas influenciadas pelos condicionalismos exteriores a que não escapam, são também portadoras de um olhar diferente que reavalia e reinterpreta, à luz da meia idade ou da velhice, a matéria submersa do passado – afinal, também realidade imaginária? (MATHIAS, 1995, p. 43)

Em outra entrada, datada de 18 de janeiro de 1987, Sixx escreve:

I've enrolled in a methadone program and I think it's gonna go well. Davey told me he kicked a bad Persian habit this way, so I'm hopeful... so every morning at nine I'm down there, the rock star junkie in his blacked-out Corvette, lining up in my ski cap and sunglasses with all the others for my daily dose. I'm gonna kick this shit... I know I am. This has to work... I don't know how I'm gonna tour like this if it doesn't. I can do it... as long I won't chip too much."

⁷⁵ Na versão em inglês: "Most methadone programs last thirty days and are intended to wean addicts off heroin while keeping them away from dirty needles, HIV, dealers and the general paraphernalia of the drug world. I used to get my methadone dose then call Jason for dope. Did it work? I was so strung out that I think I may have simply added methadone to my already impressive list of existing addictions."

Van Nuys, 11:40 p.m.

Eu não sei se esse álbum que estamos gravando é bom. Não sei nem ao menos se gosto dele... E se eu não gosto, quem irá gostar?

Eu tenho que dar um jeito. Eu não sei como parar. Eu não quero ir para a reabilitação de novo... Mas estou confuso sobre como sair dessa...⁷⁶ (SIXX, 2007, p. 42)

Após esta entrada, há um comentário de Ross Halfin – fotógrafo britânico que trabalha com o Mötley Crüe há mais de 20 anos – sobre como a banda, os empresários e os profissionais da indústria da música encaravam a situação de Nikki Sixx em meio ao vício. Aqui, a visão de alguém que vivia perto o suficiente de Sixx para saber de outras consequências que seu estado de saúde poderia produzir:

Eu não acho que as pessoas estavam com medo de Nikki – elas simplesmente não estavam nem aí. Ele era o salário delas e elas não davam a mínima se ele estava caindo aos pedaços desde que ele subisse ao palco. Era uma época "vale tudo". Doc (McGhee, ex-empresário do Mötley Crüe) usava drogas, Doug (Thaler, exempresário do Mötley Crüe) também, todo mundo usava. A única pessoa que estava mal como Nikki era o Tommy (Lee, baterista do Mötley Crüe), mas mesmo ele não estava usando heroína – estava só cheirando cocaína e bebendo. Sem Nikki, nem Doc estaria ganhando dinheiro, nem Doug, nem Vince (Neil, vocalista do Mötley Crüe), nem a equipe de turnê, nem a gravadora, nem ninguém... Então eles todos ignoraram a condição de Nikki e disseram que ele estava bem. Ele era o Imperador, e era o caso das "novas roupas do Imperador". (SIXX, 2007, p. 43)

⁷⁶ Na versão em inglês: "Van Nuys, 11:40 p.m.

I don't know if this album we're making is any good. I don't know if I even like it... and if I don't like it, who will? I have to pull it together. I don't know how to stop. I don't want to go to rehab again... but I'm at a loss for how to get off..."

77 Na versão em inclês: "I don't think poorle were account of National and a loss for how to get off..."

⁷⁷ Na versão em inglês: "I don't think people were scared of Nikki – they just didn't care. He was their paycheck and they didn't give a shit if he was falling to bits as long as he got up there onstage. Back then was an anything goes sort of time. Doc was doing drugs, so was Doug, everyone was. The only person as bad as Nikki was Tommy, and even he wasn't doing heroin – he was just snorting coke and drinking. Without Nikki, Doc wouldn't have been making money, nor would Doug, Vince, the road crew, the record company, anybody... so they all ignored Nikki's condition and said he was fine. He was the Emperor and it was the Emperor's new clothes."

Ao analisarmos as "intromissões" do próprio autor, comentando sua entrada no diário 20 anos antes, e o comentário do fotógrafo da banda, também duas décadas depois, já nos deparamos com um diário pouco tradicional, que mescla características de jornalismo a seu formato. O leitor já é levado a comparar uma mesma situação sob mais de uma perspectiva. Vale frisar, porém, que o texto do diário, em si, não foi modificado. Apenas textos adicionais foram agregados, mas explicitamente "separados" do que é o texto do diário, portanto não há como confundir as épocas em que cada parte foi escrita. Lejeune afirma: "Um diário mais tarde modificado ou podado talvez ganhe um valor literário, mas terá perdido o essencial: a autenticidade do momento. Quando soa a meia-noite, não posso mais fazer modificações. Se o fizer, abandono o diário para cair na autobiografia" (LEJEUNE, 2008, p. 260).

Tal afirmação revela-se especialmente instigante no caso de Nikki Sixx, pois as primeiras fronteiras já são quebradas, ou devem ser, no mínimo, questionadas. Apesar de o texto do diário não ter sido modificado — o pacto autobiográfico foi firmado — os comentários intermitentes de terceiros são, de alguma forma, uma modificação ou "adição" — não no diário de 1987, mas no de 2007 — e isso nega e afirma, ao mesmo tempo, a citação acima. A separação entre o texto original e as "intromissões" posteriores foi feita de modo a preservar a integridade dos escritos de ambas as épocas. Ian Gittins, jornalista e co-autor do formato publicado do diário, declara na introdução de *The Heroin Diaries*:

Nikki me pediu para ir atrás dos outros lados da história de horror, então eu procurei as pessoas cujas vidas ele estava aterrorizando no passado — os membros do Mötley Crüe que o toleravam/temiam, as amantes que eram sugadas por sua insanidade diária, a mãe distante que desejava estar perto dele. Não foi uma surpresa o fato de que eles tinham muita merda para falar sobre o drogado fora de

controle que eles conheciam, mas o Nikki quis todos os insultos e atrocidades enumeradas neste livro⁷⁸. (SIXX, 2007, p. 11)

Sim, tais adições modificaram o formato e, de fato, lhe deram valor literário, mas, ao mesmo tempo, o diário original não foi alterado, o que mantém sua integridade aos olhos tanto do autor como do leitor. Temos o diálogo entre o texto transformado e o texto preservado. Existe uma justaposição de textos, e podemos escolher ler apenas o "central", o "periférico", ou ambas as partes. Lejeune, porém, é sagaz quando questiona (e afirma), corretamente: "Quando se lê 'o mesmo texto' impresso em um livro, será de fato *o mesmo?* Assim como as obras de arte, o diário só existe em um único exemplar" (LEJEUNE, 2008, p. 260). No caso de Sixx, porém, não parece haver a preocupação em sugerir que o texto seja o mesmo que o autor escreveu em 1987. O próprio fato de o autor inserir tantos outros textos no original revela sua intenção de criar uma nova obra e não apenas retratar a "obra original".

5.5 A VALIDADE DE ESCREVER UM DIÁRIO

Se, por um lado, a escrita de um diário permite total liberdade a seu autor, e assim as motivações por trás do ímpeto de escrever devem pertencer somente e ele, por outro, ao refletirmos mais profundamente, poderíamos questionar a validade por trás do texto diarístico. O que leva alguém a escrever um diário? Há, de fato, uma maneira de descobrirmos o porquê da existência de um diário íntimo? Serão as motivações de um diarista as mesmas de outros escritores? Qual o ponto de encontro entre um diário e outro? Talvez estas questões não tenham uma única resposta. Muito provavelmente um diarista responderá a tais questões de forma

⁷⁸ Na versão em inglês: "Nikki asked me to get the other sides of the horror story, so I sought out the people whose lives he was terrorizing back then – the Mötley band members who tolerated and/or feared him, the lovers who were sucked up into his daily insanity, the estranged mother who longed to be close to him. Unsurprisingly, they had some pretty shitty things to say about the out-of-control

junkie they knew back then, but Nikki wanted all the insults and atrocities itemized in this book.'

diferente – ou até mesmo contrária, se comparado a outro autor – assim como cada um dos seus textos será dotado de características únicas e particulares, apesar de ambos serem pertencentes a um mesmo gênero.

Como primeira observação, poderíamos considerar a afirmação de Lejeune o ponto de partida para entender a escrita de um diário: "É, em primeiro lugar, para si que se escreve um diário" (LEJEUNE, 2008, p. 261). Até mesmo no caso de diários publicados, a fagulha inicial aparenta ter uma motivação particular e pessoal. *The Heroin Diaries* parece ser – e depois é confirmado pelo autor – uma maneira de poder sobreviver e buscar um fio de sanidade em meio a uma vida atribulada e sem equilíbrio. Nikki Sixx, na introdução de seu diário, parece confirmar essa noção:

A coisa mais estranha é que durante a época mais obscura e perdida da minha vida... Eu mantive o diário. Em casa, enquanto eu me destruía, ou em turnê, eu rabiscava meus pensamentos em cadernos amassados ou pedaços de papel. Algumas vezes eu escrevia completamente são e sóbrio. Outras vezes, era o diário de um louco. Eu acho que em minha mente paralisada pelas drogas meu diário era a única pessoa que realmente me compreendia. Talvez meu único amigo, alguém a quem eu podia confidenciar...⁷⁹. (SIXX, 2007, p. 7)

Mais tarde transformado em obra multimídia, o diário de Sixx foi, inicialmente, segundo seu autor, uma maneira de sobreviver, de sentir-se acompanhado e manter um mínimo de equilíbrio. Percebe-se, neste caso, o valor humano por trás dessa escrita, que pode sustentar-se independentemente de seu real valor literário. O apego à escrita, ao diário, assemelha-se muito ao desejo de sobrevivência, ao ímpeto de permanecer vivo e reconhecer-se em uma vida que muitas vezes não parece transmitir clareza suficiente para que seu autor sinta-se

only person who really understood me. Maybe my only friend, someone to confide in..."

•

⁷⁹ Na versão em inglês: "The strangest thing is that during the darkest, most lost time of my life... I kept diaries. At home I was cracking up, or on tour, I scribbled down my thoughts in battered journals or on scraps of paper. Sometimes I wrote in them completely sober and sane. At other times, they were like the diary of a madman. I think that in my drug-addled comatose mind I felt my diary was the

apto a sobreviver em um ambiente hostil. Lejeune, aparentemente ciente da função "resgatadora" do diário, afirma que "ter um diário tornou-se, para um indivíduo, uma maneira possível de viver, ou de acompanhar um momento da vida" (LEJEUNE, 2008, p. 261).

Há, porém, críticos ferozes contra esta modalidade de escrita. Ao refletir sobre a prática da escrita de um diário, Henri-Frédéric Amiel parece não preocuparse em esconder sua severidade:

Se os carnívoros já são uma caça medíocre, porque vivem de outros seres vivos, o animal que vivesse dele próprio seria, sem dúvida, o pior de se comer. Um gato que corre atrás da própria cauda é, por outro lado, um bicho bem ridículo. Pois bem! Um diário nos mostra justamente um indivíduo entregue a essas duas ocupações estéreis, perseguir-se ou degustar-se. (AMIEL citado em LEJEUNE, 2008, p. 266)

Maurice Blanchot, em *O livro por vir*, parece também antipatizar com o diário:

Há no diário como que uma feliz compensação de uma dupla nulidade. Quem não faz nada na vida, escreve que não faz nada e pronto, é como se houvesse feito alguma coisa. Quem se deixa desviar da escrita pelas futilidades de seu dia, recorre a esses nadas para contá-los, denunciá-los ou se comprazer e, pronto, mais um dia cheio... Finalmente, portanto, não se viveu nada, nem se escreveu, duplo fracasso a partir do qual o diário encontra sua tensão e sua gravidade. (BLANCHOT citado em LEJEUNE, 2008, p. 266)

Embora seja impossível concluir o valor exato da escrita diarística, críticas e elogios ao gênero possibilitam a reflexão sobre o assunto. Assim como cada indivíduo é único ao delimitar seus valores e sua ética, cada diário aparenta ser único em seu valor, podendo ser avaliado ou apenas lido, de acordo com a escolha ou ponto de vista de cada leitor. Philippe Lejeune conclui, a seu modo – e aparentemente em concordância com as experiências relatadas por Sixx –, de forma a valorizar não os aspectos, mas a natureza da escrita de um diário: "O diário é

simplesmente humano. Tem suas forças e suas fraquezas" (LEJEUNE, 2008, p. 267).

5.6 A PUBLICAÇÃO E SEUS DIÁLOGOS

A quebra inicial de *The Heroin Diaries* com o padrão tradicional de publicações literárias inicia-se pela escolha de uma capa em que diversos tipos de expressão visual contribuem e dão o tom para a leitura que se seguirá por toda a obra. Duas fotos do autor se sobrepõem: uma delas apresenta-se em um formato mais tradicional – talvez refletindo o músico em um estado "sóbrio" ou atual (mesmo com seu visual de *rock* star, que inclui tatuagens, roupas e penteados inusitados) –, enquanto que a outra incorpora desenhos e efeitos de ilustração digital – possivelmente retratando o estado alterado em que, por grande parte do texto, o autor se encontrará devido ao uso de drogas.

A tipologia do texto também se diferencia por evitar o uso tradicional de fontes gráficas conhecidas e optar por uma escrita semelhante a marcas de lâminas e objetos cortantes. Em forma de linhas instáveis, o título e os créditos de autoria da obra terminam por criar uma tensão ao misturar-se a pingos e manchas de sangue, em uma clara alusão ao uso de heroína, na maioria dos casos aplicada com seringas.

A escolha pela mescla específica de tais imagens poderia ser considerada o primeiro momento em que *The Heroin Diaries* passa de um diário "comum" a uma obra dialógica, como podemos ver abaixo:

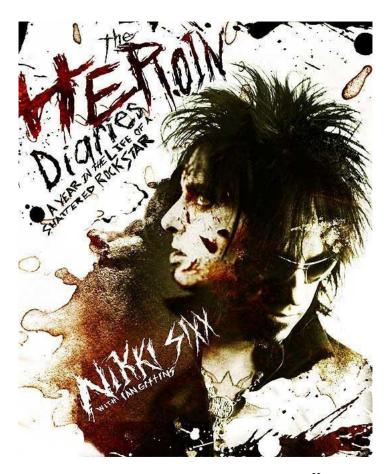


Figura 2 - Capa do livro THE HEROIN DIARIES⁸⁰

Pode-se perceber alusão à linguagem visual "pop terminal", em que mundos díspares se mesclam. As primeiras páginas de The Heroin Diaries podem ser consideradas a amostra definitiva do que ocorrerá por toda a obra. Assim como ocorre na capa do livro - e de forma ainda mais acentuada -, ilustrações se mesclam a fotos e texturas específicas, que terminam por impor a tonalidade e ambientação sob a qual o leitor irá testemunhar a vida turbulenta do autor. As reproduções abaixo refletem a experiência pela qual o leitor irá passar ao folhear as páginas iniciais do diário:

⁸⁰ Disponível em: http://tsqc.files.wordpress.com/2010/01/heroin-diaries.jpg. Acesso em: 10 ago. 2010.



Figura 3 – Ilustração interior 1



Figura 4 – Ilustração interior 2

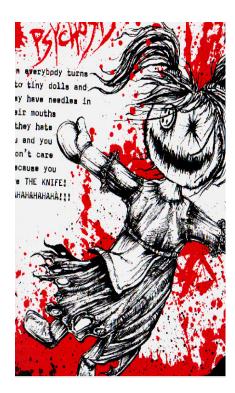


Figura 5 – Ilustração interior 3



Figura 6 – Ilustração interior 4

A combinação de textos e imagens em *The Heroin Diaries* cria, assim, um jogo em que o leitor é jogado de um lado a outro e completa, ora o texto através da imagem, ora o inverso, formando assim um diálogo entre os dois. Nesse processo de complementação, tanto o texto como as imagens funcionam alternadamente como hipotexto (texto-fonte) e hipertexto (texto-derivado) do outro, de acordo com a percepção do leitor/espectador, pois tal relação se formará de acordo com a ordem em que o leitor "absorveu" a informação que lhe foi passada: talvez os desenhos tenham lhe sugerido algo que o texto confirma, ou vice-versa.

Ao assemelhar-se a publicações de histórias em quadrinhos atuais, em que mesclas entre desenho e computação gráfica refletem um mundo caótico e terminal, o diário de Sixx inaugura um novo gênero diarístico, no qual a percepção de uma suposta ficcionalidade toma a frente e pode, por momentos, colocar em dúvida a veracidade da obra. A questão da confiança do leitor na proposta do autor de um diário ou autobiografia vem à tona pela primeira vez. Como seria possível julgar a obra ou delimitar realidade e ficção, uma vez que o contato com informações aparentemente díspares toma a frente? Por outro lado, coerentemente com a proposta de pacto autobiográfico de Lejeune, o nome do autor impresso na capa e o personagem sobre o qual se narra no diário são a mesma pessoa. Apesar de existirem fatores "externos" ao diário propriamente dito, o "pacto firmado" em The Heroin Diaries sugere que tais "intromissões" no formato publicado não se estendem ao conteúdo e à veracidade do diário, mantendo assim a integridade do texto. A recepção de tais informações termina por ficar a cargo do leitor, obrigando-o a optar por um caminho ou outro ao longo de sua caminhada que apenas estará se iniciando em seu primeiro contato com a obra. Segundo Iser, "a satisfação do leitor inicia-se quando ele mesmo se torna produtivo, ou seja, quando o texto lhe permite usar suas próprias habilidades⁸¹" (ISER, 1980, p. 108).

O texto inicia-se de forma tradicional, com agradecimentos a pessoas que, de alguma forma, foram determinantes para a concretização da publicação. Em um segundo momento, porém, pode-se compreender que o caminho a ser trilhado pelo leitor será particular e específico ao percebermos características que parecem aproximar-se de publicações populares, semelhantes ao estilo das revistas *Rolling Stone*⁸² e *New Musical Express*⁸³.

Para um melhor entendimento do leitor sobre situações vivenciadas durante o período em que o texto foi escrito, um "pequeno dicionário médico" é fornecido, com definições de termos usados ou insinuados no diário, como vício, alcoolismo, cocaína, depressão, heroína e psicose. Neste primeiro dicionário a Wikipedia⁸⁴ foi usada como fonte de informação. Logo após, em contraste com o dicionário anterior, há um "dicionário alternativo", com novas definições dos mesmos termos, porém desta vez feitas por Lemmy Kilmister, da banda Motorhead, um *rock star* com

⁸¹ Na versão em inglês: "The reader's enjoyment begins when he himself becomes productive, i.e., when the text allows him to bring his own faculties into play"

⁸² Rolling Stone é uma revista americana dedicada à música, à cultura popular e à política, e é publicada a cada duas semanas nos Estados Unidos. Foi fundada em San Francisco em 1967 por Jann Wenner (ainda editor da revista) e pelo crítico musical Ralph Gleason. A revista foi inicialmente conhecida por suas matérias de cunho politico, no início dos anos 1970, com o enigmático e controverso jornalista Hunter S. Thompson. Rolling Stone mudou seu formato nos anos 1990 de forma a apelar a um público mais jovem, focando-se principalmente em atores de televisão e cinema, além de música pop e rock. Em anos mais recentes voltou a abordar assuntos políticos, criando uma fusão entre diversos mundos, sem nunca abandonar a cultura pop. Disponível em: http://www.rollingstone.com>. Acesso em: 20 set. 2010.

⁸³New Musical Express (mais conhecida como *NME*) é uma revista sobre música popular publicada semanalmente no Reino Unido desde março de 1952. Foi a primeira publicação inglesa a incluir uma lista de músicas mais tocadas nas rádios, inaugurando o formato na edição de 14 de novembro de 1952. O auge comercial da publicação foi durante os anos 1970, sendo, nessa época, a revista musical mais vendida na Inglaterra. Apesar disso, sua popularidade permanece até os dias atuais. Disponível em: http://www.nme.com. Acesso em: 20 set. 2010.

⁸⁴ Wikipedia é uma enciclopédia virtual escrita através da colaboração entre seus leitores (em 10 de agosto de 2009, a Wikipedia contava com mais de dez milhões de colaboradores). O nome deriva das palavras "wiki" (um espécie de web site colaborativo) e "enciclopédia". Nos últimos anos tornou-se uma das mais populares fontes de pesquisa mundial, apesar de seu conteúdo muitos vezes ser questionado. A Wikipedia apresenta versões em diversos idiomas, sendo sua versão em inglês a mais popular e completa. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_Wikipedia. Acesso em: 20 set. 2010.

histórico semelhante ao de Sixx. Em meio a um ambiente de tragédia, *The Heroin Diaries* agrupa algumas características de pesquisa linguística em contraste com humor típico de jornais do formato tabloide. O toque de humor negro evidencia a criação de uma nova intenção uma vez que o diário se torna público, como podemos perceber por algumas das definições de Kilmister:

- Vício: "Quando você pode deixar qualquer coisa assim que quiser, desde que seja terça-feira que vem"
- Alcoolismo: "Um vício que lhe ajuda a ver iguanas em seus olhos"
- Depressão: "Quando tudo do que você ri é deplorável e você não consegue parar"
- Cocaína: "Pó Peruano um estimulante que tem o efeito extraordinário de fazer com que, quanto mais você o consuma, mais você ria fora de contexto"⁸⁵
 (SIXX, 2007, A Short Alternative Medical History)

A seguir, na seção "Figuras-chave nestes contos tórridos", a publicação apresenta uma lista de "contribuintes" do diário, dentre eles família, amigos, exesposas e companheiros de trabalho de Nikki Sixx. Há, nesta seção, um breve histórico de cada pessoa, juntamente com uma pequena definição do autor sobre o devido "contribuinte" ou "comentarista". O toque de humor e referência ao gênero história em quadrinhos — principalmente às de super-herois — pode ser percebido pela escolha da primeira figura-chave dentro das narrativas, afirmando, em tom ficcional, que cada participante tem seu papel, e o de Sixx é, obviamente, o principal. Na lista, aparecem primeiramente os nomes de cada "personagem", seguidas de uma frase impactante proferida por este e, logo abaixo, uma "definição" de quem seria esta figura, situando-a para um melhor entendimento do leitor em relação ao

context".

-

⁸⁵ Na versão em inglês: "Addiction: When you can give up something any time, as long as it's next Tuesday. Alcoolismo: A habit that helps you to see the iguanas in your eyeballs. Depression: When everything you laugh at is miserable and you can't seem to stop. Cocaine: Peruvian Marching Powder – a stimulant that has the extraordinary effect that the more you do, the more you laugh out of

papel daquela dentro da imagem de "ficção verdadeira" criada sobre o diário. A seção apresenta-se da seguinte forma:

NIKKI SIXX

"Morrer poderia ser fácil... Viver é que eu não sabia se poderia suportar"
Fundador, principal compositor e baixista do Mötley Crüe, diarista assíduo e o antiheroi deste conto. Um homem que estava tão viciado em heroína e cocaína que
teve de morrer duas vezes antes de começar a contemplar um estilo de vida mais
positivo.

Tommy Lee

"Nós todos íamos a aquele lugar fodido e escuro em diferentes momentos – mas o Nikki parecia gostar dele mais do que todos nós"

Também conhecido como T.Bone. Baterista do Mötley Crüe e o Toxic Twin de Nikki, um aventureiro companheiro de narcóticos que compartilhava de todos os vícios de Nikki nos anos 80 – exceto heroína.⁸⁶

(SIXX, 2007, Key Players in These Torrid Tales)

Além do próprio autor, mais vinte e sete outros "personagens" são apresentados nessa seção, todos da mesma forma, de modo a criar um "elenco" nesta obra que, se por um lado afirma ser verdadeira e fiel à realidade – devemos sempre ter em mente o "pacto autobiográfico" de Lejeune –, por outro não esconde sua intenção de transformar-se em uma espécie de "diário-ícone" dentro do mundo do *show business*. Os outros companheiros de banda de Sixx são apresentados de forma a fazer alusão a uma suposta "gangue" – ou seriam super-herois? –, criando assim um elo entre o fã típico do estilo de música do Mötley Crüe (*hard rock* e *heavy metal*) e transformá-lo em leitor desse mesmo mundo, agora representado de forma

Founder, chief songwriter and bassist for Mötley Crüe, assiduos diary keeper and the antihero of this tale. A man who was so hooked on heroin and cocaine that he had to die twice before he began to contemplate a more positive lifestyle.

Tommy Lee: 'We all went to that dark fucking place at various times – but Nikki seemed to like ie there more than any of us'."

-

⁸⁶ Na versão em inglês: "Nikki Sixx: 'The dying could be easy... it was the living that I didn't know if I could do...'

inovadora, porém seguindo a fórmula e os conceitos típicos desse nicho já estabelecido e conquistado pelo grupo de Sixx. Mick Mars, guitarrista do Mötley Crüe, parece ser o "parceiro-pancada" dentre os "herois" em *The Heroin Diaries*:

• MICK MARS

"Quando eu ouvi que Nikki estava morto, minha primeira reação foi: 'Eu sabia que aquele babaca iria fazer algo assim'"

Modesto e recluso guitarrista do Mötley Crüe, que era forçado a aceitar que seu papel na vida era ser intimidado, atormentado e abusado por seus vingativos companheiros de banda.⁸⁸ (SIXX, 2007, Key Players in These Torrid Tales)

Mais tarde, durante a leitura das entradas do diário de Sixx, há comentários, depoimentos e passagens que se intercalam com o texto do diário propriamente dito. Cada "contribuinte", através de sua visão ou lembrança de determinado episódio mencionado no texto, termina por fornecer um novo ponto de vista sobre cada caso, criando a sensação de estarmos lendo um documentário em palavras. Mais uma vez, a mistura de gêneros se revela flexível e os limites entre diversos formatos se estendem e ultrapassam fronteiras, um transformando-se no outro.

Qual seria o impacto dessa lista de personagens, desse elenco, da apresentação de cada um dos papeis interpretados (ou verídicos?) dentro desse micro-mundo criado por Sixx a partir de suas memórias sobre o período em que escrevia o diário? Estaremos entrando em contato com seus escritos da forma

⁸⁸ Na versão em inglês: "Mick Mars: 'When I heard Nikki was dead, my first reaction was, 'I knew that prick was going to do something like that!'. Unassuming and reclusive Mötley Crüe guitarist who was forced to accept that his role in life was to be bullied, persecuted and abused by his vindictive band mates".

"mediador" entre seus três outros companheiros: Didi, Mussum e Zacarias.

_

⁸⁷ Esta função de ser, dentre um grupo específico, o menos carismático, engraçado, talentoso ou "descolado", muitas vezes ridicularizado por seus companheiros, termina por equilibrar a dinâmica de um conjunto, valorizando as características de cada outro membro do grupo. Inicialmente de aparência mais dispensável, este papel coadjuvante provou ser de profunda importância para o equilíbrio necessário entre pessoas ou personagens ligados por algum propósito. Entre o grupo de comediantes Os Trapalhões, percebe-se claramente este papel sendo feito por Dedé, um possível

esperada? Do modo em que esperávamos fazê-lo quando seguramos pela primeira vez a publicação em nossas mãos? Após vivenciarmos as primeiras páginas - as que precedem às do diário propriamente dito – e encontrarmos um mundo especialmente criado para a experiência que irá se seguir, teremos uma definição específica sobre o formato ou gênero com o qual estamos dialogando? Esse "índice", com nomes, funções e descrições de cada "personagem" não apresentaria uma semelhança significativa com o formato de obras dramáticas? Cria-se, dessa forma, uma expectativa sobre o texto que iremos encontrar. A noção de que o diário esteja escrito em forma de diálogos, como em uma peça de teatro, nos parece provável, pois o índice de "personagens" nos sugere tal formato. Seria natural termos esta reação, afinal a tradição e a experiência nos ensinam que textos teatrais iniciam-se dessa forma, preparando o leitor para que este possa acompanhar os acontecimentos confortavelmente. A fusão de informações textuais, formais e visuais nos confunde ao mesmo tempo em que nos provoca curiosidade. Antes mesmo de iniciarmos a leitura da obra - ou o que acreditamos ser a obra - já poderemos concluir que esta se iniciou sem aviso prévio: todas essas informações, seus formatos e suas linguagens terminam por contribuir para o resultado final, que está, nesse momento, apenas se apresentando perante o leitor. Cabe a ele nem sempre definir ou catalogar em palavras o gênero ou formato que se apresenta, mas, mais do que isso, aceitar uma obra que permite a fusão de vários gêneros e, mais tarde, após o ponto final, estender-se-á por outros meios, outras mídias, confirmando seu início convidando 0 leitor/espectador/contribuinte а acompanhar desenvolvimento da criação. Neste caso, a experiência do leitor é determinante no resultado da obra, já que ao entrar em contato com ela e processar suas

informações, o "objeto" não mais será estático, mas sim móvel. Como afirma Iser, "ele (o leitor) tem de construir o objeto por si próprio" 89 (ISER, 1980, p.109).

A seguir, teremos ainda duas introduções que, cada uma à sua maneira, funcionam como um prólogo ao diário. Inicialmente de aparência casual, essas duas sessões serão de grande importância para a experiência da leitura futura, tanto para o leitor descompromissado como para aquele que pretende criar elos entre cada uma das divisões que compõem a obra final.

Na "Introdução I" o autor relata ao leitor o motivo do nascimento de seu diário, a motivação por trás da escrita, do abandono dos textos em uma época posterior e, finalmente, seu reencontro com os escritos e o futuro projeto que resultou na publicação de *The Heroin Diaries*; inclui um breve histórico de sua vida anterior à escrita e após esta; reflete sobre os possíveis motivos que o levaram ao vício, de forma a "preparar" o leitor para o diário, que já se inicia em meio ao vício, e antecipa ainda o epílogo da obra, no qual entraremos em contato com a vida do autor desde 1987 (fim do diário) e 2007 (publicação do diário).

A "Introdução II", apesar de mais breve e compacta (a primeira introdução se estende por oito páginas enquanto que a segunda tem apenas duas), revela, mais uma vez, traços de um encontro e mescla entre formatos diferentes. Escrito pelo jornalista lan Gittins (co-autor da publicação final do diário de Sixx), o texto da segunda introdução relata como o autor e o jornalista se conheceram e revela o estado psicológico em que Nikki Sixx se encontrava naquele momento, de forma a criar um elo motivacional entre o primeiro encontro entre os dois e a escolha de Gittins por Sixx para ser seu companheiro na composição da obra. Recrutado pelo músico, o jornalista foi em busca do "outro lado" da história que complementaria os

-

 $^{^{89}}$ Na versão em inglês: "[...] He has to build the object for himself [...]"

escritos de Sixx: procurar as pessoas que fizeram parte da vida do artista à época da escrita do diário para que, juntos, pudessem recompor muitos dos "espaços em branco" que muitas entradas diárias de Sixx haviam deixado de preencher (Gittins afirma que algumas páginas do diário de Sixx estavam intactas, mas a maioria se encontrava em estado praticamente ilegível). O jornalista afirma ainda que Sixx fora insistente em não editar os depoimentos ou ocultar sua má reputação e comentários negativos sobre sua personalidade, pois a pessoa que escreveu os diários entre 1986 e 1987 deveria ser mostrada de acordo com a realidade percebida por terceiros. Só assim a obra final poderia retratar com veracidade toda a atmosfera que os diários pretendiam revelar. A união das informações e motivações específicas que Sixx incumbiu Gittins de concretizar através de sua co-autoria de *The Heroin Diaries* revela fatos que contribuem para a formação da imagem necessária à leitura do diário publicado.

Pode-se perceber mais uma vez – ao analisarmos a introdução escrita pelo jornalista – que a obra de Sixx não pretende esconder o diálogo com outros modos de escrita. A partir do momento em que um profissional é convidado a compor a obra final através de pesquisas que incluem a busca, vinte anos depois, por pessoas há muito tempo distantes e, após esse encontro, entrevistá-las extensivamente, torna-se claro o fato de que o diário de Sixx incorpora, além de outros gêneros já mencionados – e outros a serem abordados – o formato jornalístico. As entradas do diário do músico são intercaladas com frases ou até parágrafos inteiros resultantes das entrevistas conduzidas por Gittins com pessoas que conviveram com Sixx. Entre elas incluem-se não apenas aquelas que o conheceram durante o ano da escrita do diário, mas estendem-se também à família do autor, que ilustram em seus depoimentos a infância turbulenta e problemática deste. Essa visão sobre a vida

"pré-diário" do músico termina por facilitar o entendimento de determinadas passagens, que fazem referência a seu passado, insinuando haver uma ligação entre este e o comportamento do músico durante a época em que este se decidiu por relatar seu dia-a-dia no ano que culminaria em sua morte clínica. O fim do diário chega com a overdose do autor: "O diário é, muitas vezes, uma atividade de crise: a descontinuidade lhe é habitual e se inscreve, aliás, no âmago de seu ritmo" (LEJEUNE, 2008, p. 275).

Após o fim do texto de Gittins, inicia-se o texto do diário propriamente dito. As entradas são escritas sob texturas e ilustrações que remetem ao uso de drogas, em uma constante referência a sangue através do uso da cor vermelha, quase sempre contrastando com fundos pretos ou brancos. Além dos depoimentos entre uma entrada e outra, letras de músicas e frases de efeito são inseridas nos cantos das páginas, claramente escolhidas de acordo com o assunto ou fato recém abordado no texto do diário. Unidas a isso, diversas passagens de forte conotação sexual, acompanhadas de fotos explícitas colaboram para a composição de uma obra que se assemelha à imagem típica associada a estrelas do *rock*. Percebe-se assim uma "arquitetura" de glamourização do diário ao torná-lo um símbolo da famosa máxima "sexo, drogas e *rock and roll*". Apesar de Sixx afirmar que o diário foi escrito com o objetivo de evitar que outras pessoas seguissem seu caminho, poderse-ia questionar tal afirmação, pois há, na obra, uma clara intenção de valorizar o lado de "decadência sofisticada" que acompanha o músico.

Após a última entrada do diário, escrita em 25 de dezembro de 1987, ao leitor ainda não lhe é permitido fechar o livro. Em um epílogo intitulado "Vida após a morte" (escrito após o restabelecimento do autor, que sofreu uma overdose e foi trazido de volta à vida), o autor resume e comenta os fatos de sua vida pessoal e

profissional, sob seu ponto de vista, desde a finalização do diário e o ano de publicação – 2007, vinte anos mais tarde. Dividido em forma de narrativa e itens, o epílogo incorpora características de memória e autobiografia, pois a escrita, agora, já toma um novo rumo e o texto decorre de forma a relembrar fatos marcantes não mais em um discurso testemunhal, mas sim memorialístico. O valor e a autenticidade do diário, após tantas interferências, poderiam ser questionados, caso o diário fosse analisado independentemente da obra final que compõe a publicação intitulada *The Heroin Diaries*. O pacto autobiográfico de Lejeune estaria ainda firmado? Se estivesse, poderia ser considerado absoluto em relação à obra completa ou estaria ele apenas relegado aos textos escritos no final dos anos 1980, deixando de lado toda e qualquer intromissão e diálogo criados posteriormente pelo autor? Lejeune reflete sobre os "acompanhamentos" que fazem parte do texto escrito:

O diário é um *vestígio* [...]. É um vestígio com suporte próprio: cadernos recebidos de presente ou escolhidos, folhas soltas furtadas ao uso escolar. Às vezes, o vestígio escrito vem acompanhado de outros vestígios, flores, objetos, sinais diversos arrancados à vida quotidiana e transformados em relíquias, ou desenhos e grafismos. (LEJEUNE, 2008, p. 260).

É claro que os "objetos" mencionados por Lejeune, neste caso, são aqueles incorporados ao diário no momento de sua escrita, àquela mesma época. Mas poderíamos facilmente interpretá-los como objetos posteriores, intromissões que adicionam um novo olhar, do próprio autor e de terceiros, a fatos do passado. O diário definitivamente não é apenas um texto em palavras.

Ao complementar a introdução da obra, seguida dos textos escritos nos anos 1986 e 1987, a narrativa pós-diário termina por completar a linha temporal necessária ao leitor para que este possa então situar-se no presente. Assim, *The*

Heroin Diaries passa a dar continuidade a seu trajeto não apenas através do diálogo entre diferentes mídias, mas também ao incorporar efetivamente novas linguagens que se seguirão, compondo assim uma obra multifuncional.

6 PARATEXTOS E EXTRA-TEXTOS

6.1 A TRILHA SONORA

Apesar de ser o ponto central de todo o conceito por trás do projeto final, o livro The Heroin Diaries contou com "extensões" de sua proposta, revelando-se uma obra múltipla antes mesmo de ser publicado. De forma a criar uma expectativa sobre o que o livro revelaria, e até mesmo citando passagens do diário que mais tarde seria publicado, foi lançada mundialmente – cerca de um mês antes do diário⁹⁰ – a trilha sonora que complementa os textos de Sixx. O álbum The Heroin Diaries Soundtrack, lançado em CD e formato de arquivos digitais para venda pela internet, tem a forma de um "álbum-conceito", composto de 13 faixas, cada uma correspondente a um capítulo do livro que seria lançado logo após o disco. Cada canção escrita faz menção e aborda as principais questões do capítulo ao que está associada. A estratégia de lançar adaptações antes da obra principal é comum e extremamente eficaz, e não vale apenas para trilhas sonoras ou filmes, mas todo tipo de adaptação possível. Linda Hutcheon reflete sobre esta estratégia:

Narrativas de web sites (e.g., Max Payne) ou até mesmo filmes (e.g., Final Fantasy) sobre videogames têm a capacidade de oferecer o mesmo tipo de informação em um formato diferente. Todas elas aumentam o conhecimento do público e, dessa forma, o engajamento na "back story" da adaptação. Estes vários suplementos são

⁹⁰ O livro *The Heroin Diaries* foi lançado oficialmente em 18 se setembro de 2007. O CD *The Heroin* Soundtrack em 21 de agosto do mesmo ano. Disponível http://www.nikkisixx.net/music/sixx-am/>. Acesso em: 22 set. 2010.

às vezes lançados antes dos filmes ou *games* e, assim, geram antecipação⁹¹. (HUTCHEON, 2006, p. 118)

A faixa "Life is Beautiful" foi inicialmente disponibilizada para audição na página de Sixx no MySpace⁹² e, após tornar-se popular, atingiu a posição de número 26 dentre as canções de *rock* mais tocadas segundo a Billboard⁹³, auxiliando assim a venda da trilha completa, que seria lançada em seguida. Composta e escrita por Nikki Sixx juntamente com os músicos norte-americanos James Michael e DJ Ashba, que compõem ao lado de Sixx o projeto musical Sixx: A.M., a trilha sonora possibilita outro ângulo para os fatos que o livro relataria em detalhes e proporciona novas leituras de acontecimentos-chave da vida de Sixx.

A música "X-Mas in Hell" abre a trilha sonora e, assim como no diário de Sixx, apresenta o estado em que o músico se encontrava no início do texto da publicação: sozinho ao lado de uma árvore de natal e uma arma, sem amigos ou família. O músico se pergunta por que é que não tem ninguém, o que se passa com sua vida e explica o porquê de escrever um diário:

⁹⁴December 25th, 1986 - Van Nuys.

_

⁹¹ Na versão em inglês: "Web site narratives (e.g., Max Payne) or even films (e.g., *Final Fantasy*) about video games can offer the same kind of information in a different format. They all increase audience knowledge about and therefore engagement in the "back story" of the adaptation. These various supplements are sometimes released before the films or games and therefore generate anticipation".

MySpace é um dos mais populares *web sites* de relacionamentos. Seu grande diferencial é a capacidade de moldar-se às necessidades do usuário, promovendo diversos tipos de arte ao permitir o armazenamento de música, fotos e vídeos. Estão inscritos no MySpace desde artistas desconhecidos e amadores até grandes grupos do mundo inteiro.

93 Billboard é uma revista americana semanal dedicada a fornecer dados sobre o mercado musical. A

⁹³ Billboard é uma revista americana semanal dedicada a fornecer dados sobre o mercado musical. A publicação é internacionalmente reconhecida e se caracteriza por divulgar diferentes rankings que classificam a popularidade de canções e álbuns de acordo com diferentes critérios. Disponível em: www.billboard.com>. Acesso em: 22 set. 2010.

⁹⁴ Optei por deixar, apenas no caso das letras de músicas, o original em inglês no corpo do texto e a tradução para o português no rodapé, com o intuito de manter a sonoridade e o modo de expressão do original mais próximos do leitor. Todas as traduções das letras das músicas nas notas de rodapé são minhas.

Merry Christmas.

That's what people say at Christmas, right?

Except normally they have someone to say it to.

They have friends and family,

And they haven't been crouched naked under a Christmas tree with a needle in their arm like an insane person in a mansion in Van Nuys.

They're not out of their minds, they're not writing in a diary,

And they're definitely not watching their holiday spirit coagulate in a spoon.

I didn't speak to a single person today.

I thought why should I ruin their fucking Christmas.

I've started a new diary and this time I have a few new reasons.

One, I have no friends left.

Two, so I can read back and remember what I did the day before.

And three, so if I die, at least I leave a nice little suicide note of my life.

It's just me and you, diary. Welcome to my fucking life.

Nobody would believe the shit that happens inside my head, it's haunted.

Now I've come down from the drugs

it seems like a sick play that I saw in a theater somewhere.

Thirty minutes ago, I could've killed someone.

Or better yet, myself.95 (SIXX, X-mas in Hell)

Feliz Natal

É isso que as pessoas dizem no Natal, certo?

Exceto que normalmente elas têm alguém para quem dizer.

Elas têm amigos e família.

E elas não estão agachadas nuas embaixo de uma árvore de Natal

Com uma seringa em seu braço como uma pessoa insana em uma mansão em Van Nuys.

Elas não estão loucas, elas não estão escrevendo um diário.

E elas definitivamente não estão vendo seu espírito de férias coagular em uma colher.

Eu não falei com uma única pessoa hoje.

Eu pensei "por que estragar a porra do Natal delas?"

Eu comecei um novo diário e desta vez eu tenho alguns novos motivos.

Um, eu não tenho mais amigos.

Dois, para que eu possa reler e me lembrar do que fiz no dia anterior.

E três, para que caso eu morra, pelo menos eu deixe uma pequena nota de suicídio da minha vida.

⁹⁵ Tradução: "25 de dezembro de 1986 - Van Nuys

As letras refletem não apenas os momentos "negros" do autor, mas dialogam também de forma a mostrar as oscilações bruscas de estado psicológico de um viciado em meio à sua vida turbulenta. Abaixo, um trecho da música Life Is Beautiful, que proporciona ao leitor um olhar de Sixx sobre sua própria questão:

You can't quit until you try
You can't live until you die
You can't learn to tell the truth
Until you learn to lie

You can't breathe until you choke
You gotta laugh when you're the joke
There's nothing like a funeral to make you feel alive

Just open your eyes
Just open your eyes
And see that life is beautiful.
Will you swear on your life,
That no one will cry at my funeral?⁹⁶ (SIXX, Life is Beatiful)

Somos só eu e você diário. Bem-vindos à porra da minha vida.

Ninguém acredita a merda que acontece dentro da minha cabeça, é assombroso. Agora que eu voltei do efeito das drogas parece uma peça doentia que eu vi em um teatro em algum lugar. Trinta minutos atrás, eu poderia ter matado alguém. Ou melhor ainda, a mim mesmo."

⁹⁶ Tradução: "Você não consegue largar até provar Você não consegue viver até morrer Você não consegue aprender a contar a verdade Até que você aprende a mentir

Você não consegue respirar até engasgar Você tem de rir quando você é a piada Não há nada como um funeral para fazê-lo sentir-se vivo

Apenas abra seus olhos Apenas abra seus olhos E veja que a vida é bela Você jura por sua vida Quando pensamos em uma biografia ou autobiografia, é quase instintivo associarmos tais narrativas à prosa, pois é este o formato que estamos acostumados a encontrar. Sixx, ao lançar uma trilha sonora autobiográfica, apresenta uma nova forma de narrar sua vida. Apesar de muitas canções através dos tempos serem autobiográficas, nunca antes um álbum completo foi lançado com esse intuito específico de ser um "guia" para uma vida em um espaço de tempo delimitado por um diário. O fato de funcionar como complementação para um livro o torna ainda mais especial. Phillipe Lejeune reflete sobre a autobiografia em verso e sobre quão rara é a aparição do formato na história do gênero:

Quanto aos versos propriamente ditos, minha atitude se pautava em uma constatação bem simples: existem milhões de autobiografias "em prosa", ao passo que se pode contar nos dedos os autobiografias em verso — se entendemos por "autobiografia" uma narrativa que recapitula uma vida: Prelúdio de Wordsworth (cujo subtítulo é: "An autobiographical poem"), *Les contemplations* [As contemplações], de Hugo, *Le roman inachevé* [O romance inacabado], de Aragon... É verdade que, desde então, encontrei algumas outras, ingênuas ou sofisticadas, mas que podem ser contadas nos dedos. (LEJEUNE, 2008, p. 61)

A letra da música e o texto do diário são similares nesta faixa inicial, mas a voz de Sixx, na gravação, dá o tom sonoro para a situação em que ele se encontrava, criando assim uma nova percepção no leitor. Cada faixa do álbum de Nikki Sixx, ao remeter-se a um capítulo específico do diário, não só trata do mesmo assunto central, mas tem o poder de transportar o leitor/ouvinte para um mundo paralelo em que a mesma questão é vista sob diferente ponto de vista. As somatórias das narrativas se complementam e agregam significado à leitura. Uma vez que o leitor transita entre os dois formatos, cada vez que sua experiência se

repete, o prazer de reencontrar-se com a narrativa adaptada (e o contraponto com o diário) se renova, como afirma Linda Hutcheon sobre experiências repetidas de um mesmo tema:

Mas adaptação como repetição é discutivelmente não um adiamento do prazer; é, sim, um prazer em si próprio. Pense no deleite de uma criança ao ouvir as mesmas histórias infantis ou ao ler os mesmos livros vez após outra. Como um ritual, este tipo de repetição traz conforto, uma compreensão maior, e a confiança que surge com o sentido de saber o que está para acontecer⁹⁷. (HUTCHEON, 2006, p. 114)

A(s) obra(s) de Sixx se complementa(m) não apenas pela linguagem característica do mundo musical, com suas expressões típicas, sonoridade e visualidade, mas, principalmente, por terem um ponto em comum que as une definitivamente. Além de todas as outras características – que certamente criam uma unidade entre as linguagens – o fato de terem um tema em comum que nunca sai de cena (o vício em heroína), torna-as coesas e inseparáveis. Segundo Linda Hutcheon, é justamente esse o ponto que torna uma adaptação, de fato, uma adaptação:

A maior parte das teorias sobre adaptação parte do princípio [...] que a história é o denominador comum, o núcleo do que é transposto para diferentes mídias e gêneros, sendo que cada qual lida com a história de diferentes maneiras e, eu diria, através de diferentes modos de engajamento – narrativa, performance ou interação. Na adaptação, o argumento da história se vai, "equivalências" são buscadas em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: seus temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens, e assim por diante. 98 (HUTCHEON, 2006, p. 10)

⁹⁸ Na versão em inglês: "Most theories of adaptation assume [...] that the story is the common denominator, the core of what is transposed across different media and genres, each of which deals

⁹⁷ Na versão em inglês: "But adaptation as repetition is arguably not a postponement of pleasure; it is, in itself a pleasure. Think of a child's delight in hearing the same nursery rhymes or reading the same books over and over. Like ritual, this kind of repetition brings comfort, a fuller understanding, and the confidence that comes with the sense of knowing what is about to happen next"

A trilha sonora *The Heroin Diaries Soundtrack* – e isto se aplica a todos os sub-capítulos que virão a seguir, de modo que as análises de um sub-capítulo devem ser estendidas aos outros, e assim por diante - toca no primeiro ponto dos três escolhidos por mim sobre a teoria de Linda Hutcheon: a adaptação como produto. O argumento de Hutcheon lança luz sobre a obra de Sixx, da forma como qualquer outra adaptação o faria, porém com diferenças que nos fazem encará-la de modo único. Ao mesmo tempo em que, de fato, estão presentes as três mudanças analisadas por Hutcheon – mudança de mídia, de gênero e de ponto de vista (e assim os sub-capítulos que tratam das demais extensões e adaptações da obra cabem aqui também) -, é importante lembrar que o adaptador, em todos os casos, é o próprio autor. Qual seria o ponto-chave desse fato? Levemos em consideração o exemplo dado por Hutcheon sobre o fato de "[...] transmutação ou transcodificação [...] como necessariamente uma recodificação para um novo grupo tanto de convenções como de signos⁹⁹" (HUTCHEON, 2006, p. 16):

Por exemplo, o roteiro de Harold Pinter para o filme de Karel Reisz A mulher do tenente francês (1981) transpôs a narrativa do romance de John Fowles (1969) para um código totalmente cinematográfico. O romance justapôs um narrador moderno e uma história Vitoriana; no filme igualmente auto-reflexivo, nós temos, ao contrário, um cenário Vitoriano dentro de um filme moderno que é, por sua vez, sobre a filmagem da história do século XIX. A auto-consciência no narrador do romance foi traduzida para um espelhamento cinematográfico, à medida que os atores que interpretam os personagens Vitorianos vivem o romance do roteiro em suas próprias vidas. O motif de atuação do filme ecoou eficientemente a hipocrisia e

⁹⁹ Na versão em inglês: "[...] transmutation or transcoding [...] as necessarily a recoding into a new set of conventions as well as signs."

with that story in formally different ways and, I would add, through different modes of engagement narrating performing, or interacting. In adapting, the story-argument goes, "equivalences" are sought in different sign systems for the various elements of the story: its themes, events, world, characters, motivations, points of view, consequences, contexts, symbols, imagery, and so on"

a moralidade esquizoide do mundo Vitoriano do romance. (HUTCHEON, 2006, p. 16-17)

Assim como a adaptação do romance de John Fowles modifica o olhar sobre a obra-fonte ao repensar a obra-alvo através da mudança de "função" que os atores realizam na maneira de entender o romance, podemos dizer que as adaptações de Sixx sobre seu próprio diário fazem o mesmo. É claro que aqui não me refiro apenas ao assunto presente (a trilha sonora), mas também aos videoclipes que estão diretamente ligados à trilha, usando-a como "motivo" para a criação das imagens. Pelo fato de os próximos capítulos tratarem dos videoclipes e da turnê (em que os shows interagem com os vídeos), a presente reflexão se encaixa neste momento: no "início" (será mesmo o início?) da mudança de perspectiva e das adaptações.

Uma vez que a trilha é interpretada pelo próprio Sixx (ele é o ator e, ao mesmo tempo, ele mesmo), o ponto de vista já se movimenta, pois a visão e audição que temos é de Sixx não no estado em que suas letras e diário o descrevem, mas sim de posse de seu instrumento, agora no papel de músico, interpretando fatos na forma de melodias e imagens que não mais nos inserem no dia-a-dia de seu vício e decadência. Assim como os atores do filme, Sixx agora nos apresenta uma nova maneira de ler e ouvir suas obras, complementando uma com outra, assim como no processo do longa-metragem.

.

Na versão em inglês: "For example, Harold Pinter's screenplay for Karel Reisz's film *The French Lieutenant Woman* (1981) transposed the narrative of John Fowles' novel (1969) into a totally cinematic code. The novel juxtaposed a modern narrator and a Victorian story; in the equally self-reflexive movie, we have, instead, a Victorian scenario within a modern film that is itself a movie about the filming of the nineteenth-century story. The self-consciousness of the novel's narrator was translated into cinematic mirroring, as the actors who play the Victorian characters live out the scripted romance in their own lives. The role-playing motif of film acting effectively echoed the hypocrisy and the schizoid morality of the Victorian world of the novel"

Linda Hutcheon considera que tal mecanismo (seu exemplo sobre o filme) também pode ser uma analogia para a definição de paráfrase de John Dryden. Se levarmos em conta tal definição, a obra de Sixx encaixa-se nesta, mas de forma distinta, pois, como afirmar que "o autor é mantido à vista", se o próprio autor é o adaptador? Não há como o autor esquecer-se de si próprio e de seu ponto de vista. Ao mesmo tempo, jaz aí a dificuldade de não se tornar repetitivo, ou correr o risco de a adaptação ser uma cópia da obra-fonte. Ao compor canções que tratam do mesmo assunto abordado em seu diário, Sixx escreveu letras para as músicas, adaptando o texto-fonte não apenas ao transformá-lo em novo texto, mas ao agregar a este sons e, como veremos, imagens e performances. A paráfrase de Dryden se materializa, neste caso, porém não se restringe a uma "simples" adaptação, mas camadas delas, criadas pelo próprio autor, que domina diversas linguagens. Nikki Sixx adiciona formatos e linguagens do mundo pop, rock, underground e virtual e confirma, a seu modo, a visão de Hutcheon de que "analogias de paráfrase e tradução podem também ser úteis ao considerar o que eu antes chamei de mudança ontológica, que pode ocorrer em adaptações de um evento histórico ou da vida de uma pessoal real para uma forma ficcional e reimaginada¹⁰¹" (HUTCHEON, 2006, p. 17).

A experiência do leitor termina por ser "rotatória" e extremamente complexa, uma vez que seu ponto de vista em movimento proporciona ainda mais lacunas e "espaços em branco" do que um único formato o faz. Em um texto tradicionalmente literário, o horizonte de expectativas surge e desaparece continuamente, mas "apenas" uma vez para cada momento único do texto. Em uma situação como o diário de Sixx e a trilha sonora lançada como complemento, tal mecanismo se

-

¹⁰¹ Na versão em inglês: "paraphrase and translation analogies can also be useful in considering what I earlier called the ontological shift that can happen in adaptations of an historical event or an actual person's life into a reimagined, fictional form"

expande de forma intensa, já que a maneira de se ouvir música difere da maneira de ler um texto escrito. A música é caracterizada pela audição contínua – muitas vezes - da mesma faixa. Ao ouvir a canção "Life is Beautiful" repetidamente, é possível que diferentes horizontes e expectativas sejam criados a cada nova audição. Tais horizontes podem ou não ser confirmados pela leitura do capítulo (ou fragmentos deste), gerando a necessidade de uma nova audição da música, que, por sua vez, iniciará o processo novamente. A maneira de ler The Heroin Diaries e ouvir sua trilha sonora não apenas confirma a teoria de Wolfgang Iser, mas, em seu mecanismo, maximiza o processo e o funcionamento do ponto de vista em movimento. Seria o equivalente a ler o mesmo romance inúmeras vezes, agregando o argumento de Linda Hutcheon sobre "repetição sem replicação" ao argumento de Iser de que cada vez que se lê uma obra, novos horizontes e expectativas são formados, e estas são, por sua vez, satisfeitas ou não. The Heroin Diaries não aceita uma única passagem, um único "ticket de viagem". A repetição faz parte da natureza da obra. O argumento de Iser abaixo certamente se aplica à obra de Sixx, e, ao agregarmos a trilha sonora que dialoga com a publicação ao diário, tal processo se multiplica e a experiência ocorre repetidas vezes. Cada leitura e audição geram um novo processo:

Como o estímulo textual ativa a consciência do leitor, pela qual o contexto memorizado aparece como horizonte, a configuração de sentido daí emergente se relaciona com o momento agora despertado daquela perspectiva textual, em que o ponto de vista em movimento se encontra nesse instante. Caso, no entanto, a perspectiva despertada como configuração de sentido e não como elemento isolado, ela produzirá necessariamente um espectro diferenciado de observação para a perspectiva estimuladora, perspectiva esta que vive um processo de crescente individualização. (ISER, 1999, p. 25)

Somando-se à maneira em que a trilha foi criada a fim de dialogar com o diário e suas demais "extensões", o aspecto visual associado ao lançamento do

álbum apresenta um projeto gráfico coerente com o livro e os vídeos. A experiência do leitor/ouvinte é ampliada e cada "adaptação" da obra (ou cada uma de suas faces) apresenta laços que não se desfazem. A cada experiência, o ponto de vista em movimento é acionado. A capa e a arte gráfica do encarte do CD *The Heroin Diaries Soundtrack* foram feitas levando-se em consideração a programação visual da obra como um todo, mantendo a unidade da obra não apenas através do conteúdo, mas por todos os sentido que a criação nos obriga a acionar (ver fig. 07).



Figura 7 -

Capa CD The Heroin Diaries Soundtrack

Dessa forma, o futuro leitor entra em contato com o livro que irá ler antes mesmo deste ser adquirido. Revela-se aqui um mecanismo de complementação entre as obras literária e musical que permite ao espectador experiências gradativas e sequenciais que se agregam, criando novas possibilidades e "leituras" de acordo com a interpretação de cada leitor. Em um momento inicial, tal experiência poderá causar, a partir de sua multiplicidade de possibilidades, uma sensação de "falta de controle" por parte do leitor/espectador. Poderemos considerar, porém, que este

processo momentâneo poderá ser de grande valia para a experiência de contato com a obra, pois "é a própria falta de controle que forma a base do lado criativo da leitura" ¹⁰² (ISER, 1980, p. 108).

6.2 OS VÍDEOS

Assim como a trilha sonora antecedeu ao lançamento do diário, gerando expectativa sobre a obra, o mesmo foi feito em relação aos videoclipes que o grupo Sixx: A.M. lançaria para a promoção do CD composto baseado no livro. Antes de os quatro videoclipes oficiais serem transmitidos pela TV, cinco pequenos vídeos intitulados The Heroin Diaries Podcasts (de duração entre 3:30 e 4:00 minutos cada) foram disponibilizados por Sixx através do *web site* oficial da banda. Em cada um deles, entrevistas com os músicos sobre o processo de criação da trilha, do conceito visual e explicações de Nikki Sixx sobre o surgimento do diário e como este foi transformado em música e imagens preparam o leitor/ouvinte para a adaptação que virá a ser vivenciada.

Os cinco vídeos levam o espectador através do tempo em uma linha que se inicia no começo da década de 80, com Sixx revelando quando começou a escrever suas entradas diárias, passando por reflexões em relação à sua condição passada e aos relacionamentos pessoais e profissionais da época. O músico se diz impressionado com a fragilidade de seu estado e com a maneira descuidada com que seus parceiros tratavam de sua condição de saúde, de forma a continuar ganhando dinheiro com sua arte. À medida que os vídeos se complementam, o espectador é levado a conhecer toda a trajetória desde os escritos iniciais, passando pela idealização da obra, até chegar à obra finalizada. O processo de transformação

¹⁰² Na versão em inglês: "it is the very lack of control that forms the basis of the creative side of reading."

-

e adaptação é comentado por Sixx e os outros músicos envolvidos. Dessa forma, o espectador, ao assistir aos videoclipes, já estará munido de informações que agregam significado às imagens na tela. Podemos perceber que o padrão do livro se estende por todas as extensões da obra: paratextos e extra-textos estão constantemente presentes para que o leitor/espectador se alimente de informações e maximize sua experiência diante da(s) obra(s).

São lançados, então, quatro videoclipes para promover canções do disco. Entra em cena, assim, mais uma faceta da obra de Sixx: sobreposta à informação que a música e a letra agregam às passagens do livro, os videoclipes narram, através de suas imagens em movimento, cada acontecimento à medida que este ocorre, agregando à já multifacetada obra de Sixx mais uma possibilidade de expressão. O espectador agora assiste a mini-filmes que transformam o autor em personagem e o apresentam inserido em uma história "fictícia" dentro da "linha do tempo" do diário: apesar de sabermos da veracidade dos fatos narrados no diário, os videoclipes os recriam, apresentando-os em um ambiente controlado, possibilitando a recriação fílmica do que o livro relata.

O primeiro videoclipe lançado pelo grupo Sixx: A.M. foi o da música "Life is Beautiful", a única do CD que possui algum tipo de positividade em sua letra (razão pela qual, segundo Sixx, a música foi escolhida). O vídeo segue o padrão visual do livro e da arte gráfica da trilha sonora, com manchas de sangue e desenhos e animações que refletem estados alterados de consciência. Partes da letra da música flutuam no vídeo de forma a acompanhar o som. A isso, porém, mesclam-se imagens do grupo tocando seus instrumentos, o que remete o espectador ao Nikki Sixx "conhecido" e "atual". Dois mundos se mesclam, o passado e o presente. Mais uma vez a adaptação da obra sobrepõe duas realidades e pode-se ver o autor

falando sobre o passado através de sua figura no presente. O vídeo é parte a musicalização e a transposição do diário para a tela, parte o próprio Sixx – figura pública e, portanto, referência de toda uma época – relatando, quase como em uma entrevista em forma de poesia, um passado longínquo.

Linda Hutcheon afirma que a adaptação é, também, um processo. Através deste o adaptador se apropria da história de um outro autor e, através de seus próprios sentimentos e sensibilidades, inicia um processo de filtragem até a obra adaptada vir a se tornar realidade. O argumento afirma que adaptadores são primeiramente intérpretes e só então, de fato, adaptadores. Mais uma vez, assim como em todas as outras extensões da obra de Sixx, o adaptador é ele mesmo, pelo menos se o considerarmos como idealizador dos vários textos criados. Nos vídeos The Heroin Diaries Podcast, podemos perceber que muitas outras pessoas estão envolvidas no processo de adaptação da obra de Sixx em jornalismo, ilustrações, música, vídeo e internet. Mas, é inegável que a mente por trás de todos esses processos continua ser a do autor, então temos aqui, mais uma vez, um autor interpretando e adaptando a si próprio.

Seria impossível transportar cada palavra ou cena do diário para as letras ou vídeos das músicas, e é esse um dos pontos que fazem com que a adaptação, segundo Hutcheon, seja um processo. Para cada mídia, determinados aspectos serão mais atraentes no momento de uma adaptação. O que uma letra de canção consegue ampliar não é o mesmo que o vídeo será capaz de maximizar. O argumento de Linda Hutcheon aplica-se a esse processo de adaptação que requer uma "diminuição" ou "parcialização" da obra-fonte de forma a viabilizá-la quando adaptada à nova mídia: "Usualmente adaptações [...] significam que o trabalho de

um adaptador é de subtração ou contração; isto é chamado de 'uma arte cirúrgica' por uma boa razão" (HUTCHEON, 2006, p. 19).

O segundo videoclipe lançado pelo grupo Sixx: A.M. foi o da música "Tomorrow", e este faz um paralelo ainda maior entre o diário de Sixx e o que o músico vivenciava em 1987 e os dias de hoje. A letra da canção diz:

Where ya gonna be tomorrow? How ya gonna face the sorrow? Where ya gonna be when you die? 'Cause nothing's gonna last forever And things they change like the weather They're gone in the blink of an eye

Just look at yourself, can you see where you are? Look at yourself, now you can't hide the scars Just look at yourself 'cause there's nowhere to go And you know

Tomorrow

You're gonna have to live with the things you say

Tomorrow

You'll have to cross bridges that you burned today

Tomorrow...

And everything you do, it's coming back for you You'll never outrun what waits for you Tomorrow¹⁰⁴

Como você vai encarar a tristeza?

Onde você vai estar quando morrer?

Porque nada vai durar para sempre

E as coisas mudam como o tempo

Elas se vão como um piscar de olhos

Apenas olhe para si mesmo, você sabe onde está?

¹⁰³ Na versão em inglês: "Usually adaptations [...] mean that the adapter's job is one of subtraction or contraction; this is called 'a surgical art' for a good reason ¹⁰⁴ Tradução: "Onde você vai estar amanhã?

A letra corresponde ao quinto capítulo do diário de Sixx (abril de 1987), que tem como subtítulo a frase "A minha doença exala de mim como uma porra de cheiro?"105. De forma a estender a obra aos dias de hoje, o segundo videoclipe é inteiramente baseado em imagens do grupo no palco, durante performances, em alternância com imagens dos músicos em entrevistas, sessões de autógrafos e dentro de veículos de viagem. Periodicamente, à medida que o vídeo vai se desenvolvendo, legendas na parte inferior esquerda do vídeo indicam o lugar e o horário em que supostamente tais cenas foram filmadas, e onde os músicos estavam naquele momento. O videoclipe termina com uma cena em que os músicos do grupo descem do ônibus de turnê e a legenda, agora, aparece no canto inferior direito e, ao invés de especificar o local e o horário, faz o contrário: a palavra Tomorrow (amanhã) surge seguida de dois pontos de interrogação, sugerindo que não se sabe onde estarão os músicos e a obra no futuro. O diálogo entre passado, presente e um futuro desconhecido é o foco principal do vídeo, que mostra o poder das imagens de uma adaptação ao modificar o sentido que a letra teria caso não fosse acompanhada pelo vídeo. Ao mesclar as possibilidades e os tempos distintos, criando uma nova referência ao leitor/espectador, novas camadas de sentidos surgem e um pequeno fragmento do capítulo cinco – já adaptado – sofre uma nova

Olhe para si mesmo, agora você não consegue esconder as cicatrizes Apenas olhe para si mesmo porque não há para onde ir

E você sabe

Amanhã

Você terá de viver com as coisas que diz

Amanhã

Você terá que cruzar pontes que você queimou hoje

Amanhã

E tudo o que você faz está voltando para você

Você nunca ultrapassará o que espera por você

¹⁰⁵ Na versão em inglês: "Does my illness hang off me like a fucking smell"

adaptação e estende-se em seu significado. Linda Hutcheon, ainda refletindo sobre a adaptação como um processo, afirma que:

É claro, existe uma ampla extensão de razões por que adaptadores podem escolher uma história em particular e então transcodificá-la para um meio ou gênero em particular. [...] o intuito deles pode bem ser o de suplantar seus trabalhos anteriores econômica e artisticamente. É possível que escolham também contestar os valores estéticos e políticos do texto adaptado para prestar tributo. Esta, é claro, é uma das razões por que a retórica de "fidelidade" é menos do que adequada para discutir o processo de adaptação. Qualquer que seja o motivo, da perspectiva do adaptador, a adaptação é um ato de apropriação e salvamento, e este é sempre um processo duplo de interpretar e depois criar algo novo¹⁰⁶. (HUTCHEON, 2006, p. 20)

A afirmação acima se aplica à obra de Sixx, já que os motivos assinalados por Hutcheon podem e parecem ter sido razões motivacionais por trás do(s) textos(s). A conclusão de Hutcheon de que, qual seja o caso, o fato é que algo novo está sendo criado a partir de uma obra anterior é indiscutível. Mais uma vez vale lembrar que Sixx é o intérprete e o adaptador (ou idealizador) de todas suas criações, o que torna o processo mais arriscado e, ao mesmo tempo, interessante na maneira em que foi concebido e executado.

É importante lembrar que os videoclipes já não mais são assistidos pela TV, em casa, no sofá da sala. Atualmente, diversos meios e locais são usados para tais transmissões, como por exemplo, locais públicos como restaurantes e bares, internet, mp3 players conectados a redes sem fio, cinemas, DVDs e outros. O modo como tais recepções ocorrem estão diretamente ligadas à maneira com que os

from the adapter's perspective, adaptation is an act of appropriating or salvaging, and this is always a double process of interpreting and then creating something new."

¹⁰⁶ Na versão em inglês: "Of course, there is a wide range of reasons why adapters might choose a particular story and then transcode it into a particular medium or genre. [...] their aim might well be to economically and artistically supplant the prior works. They are just as likely to contest the aesthetic or political values of the adapted text as to pay homage. This, of course, is one of the reasons why the rhetoric of "fidelity" is less than adequate to discuss the process of adaptation. Whatever the motive,

vídeos e músicas são transmitidos, e cria-se, então, novo espectador, como afirma Robert Stam:

Qualquer análise contemporânea dos processos de espectatorialidade [...] deve lidar não apenas com o advento de novos locais de exibição (filmes assistidos em aviões, aeroportos, bares, etc.), mas também com o fato de que as novas tecnologias audiovisuais, além de produzir um novo cinema, produziram também um novo espectador. (STAM, 2003, p. 348)

A teoria de Stam em questão foca-se principalmente nos novos meios criados para a indústria e a criação de cinema, mas suas palavras encaixam-se perfeitamente em relação a outros formatos de vídeo, como podemos confirmar:

A produção [...] "filmes-concerto" promove uma montagem fluida e eufórica de imagens e sons lembrando menos a Hollywood clássica do que os *videogames*, os videoclipes, e os passeios em parques de diversão. [...] Esse tipo de cinema tornase "imersivo", conforme a expressão de Biocca; o espectador está "na" imagem, em vez de ser por ela confrontado. A sensação predomina sobre a narrativa e o som sobre a imagem, e a verossimilhança já não constitui um objetivo; em seu lugar, o que se busca é a produção, fundamentada na tecnologia, de um vertiginoso delírio protético. O espectador já não é o senhor iludido da imagem, mas seu habitante. (STAM, 2003, p. 348)

Mas será que poderíamos afirmar que os videoclipes de Nikki Sixx são totalmente imersivos e que o significado fica em segundo plano em função da imagem e do som? Sim e não, e essa é uma das características que provam a multiplicidade de sentidos da obra. Para os fãs que acompanham a obra completa (diário, trilha sonora, videoclipes, shows e web sites), tanto a experiência como o significado são determinantes. Mas a obra de Sixx não depende do significado em sua íntegra para se sustentar. Para o espectador eventual, aquele que não relacionará os vídeos ao diário, o próprio videoclipe e a música/letra serão auto-

suficientes no que se propõem a transmitir. Mais uma vez surge a obra que oferece uma série de "camadas", dirigida aos mais variados espectadores (receptores).

O terceiro videoclipe oficial lançado pelo grupo Sixx: A. M. foi o da canção "Pray for Me". No vídeo, rodado totalmente em preto e branco, em contraste com as cores do diário e de todas as artes gráficas relacionadas à obra até então, Nikki Sixx aparece em uma tela de TV citando trechos do livro. Já de início é criada uma superposição de realidades, pois o autor surge no vídeo como ele mesmo, autor da obra a ser assistida, explicando como é a experiência de injetar heroína pela primeira vez e de como a droga lhe parece desagradável e incômoda. A declaração, porém, com Sixx na tela da televisão, está inserida em um quarto desarrumado, que já faz parte do cenário fictício do videoclipe. Inicialmente, portanto, é como se tivéssemos os "extras" de um filme dentro do próprio filme que já começou. Ao descrever os efeitos da droga, Sixx prepara o espectador para a cenas que virão. A letra da música refere-se a uma suposta personagem (uma mulher atraente no videoclipe) pelo artigo "she" (ela), que, ao mesmo tempo, pode referir-se à heroína. Cria-se, através da letra e das imagens, uma relação entre as duas. A letra diz:

She lights a candle, but she doesn't know why.
She wants to save me, but I'm barely alive.
My soul is thirsty. I just wanna get high.
Make her go away.

Now I'm hitting the wall and she begs me to quit,
And she drags me to church but I'm scared to commit,
And I'm losing my mind 'cause she hides all my shit.
She wont go away.

I dragged myself out of the bed that she made, And I escape her in a black motercade She's pushing bibles and a clear bill of health.

I can't make her go away¹⁰⁷

No videoclipe, desenrola-se o roteiro de forma a revelar uma mulher sedutora em frente ao espelho, vestindo-se com roupas atraentes e preparando-se para sair. As cenas da personagem são intercaladas com cenas dos integrantes do grupo. À medida que o vídeo vai se desenvolvendo, a mulher demonstra traços de uma personalidade traiçoeira e, ao sair pelas ruas, ataca pessoas e dirige-se até um apartamento. Nos momentos finais do clipe, a mulher revela-se uma assassina, com sangue escorrendo de suas mãos e rosto. O paralelo entre a tentação da droga com o sexo é claro, e a comparação feita parece concluir que, assim como algo pode ser irresistível, pode, ao mesmo tempo, ser mortal. A mensagem do diário está mais uma vez presente no vídeo.

Com vasta experiência na linguagem do mundo do *rock*, em que videoclipes geralmente retratam mulheres atraentes, sexo e tentações – em um processo de glamourização das estrelas do *rock* –, Sixx une características de sua carreira no Mötley Crüe com a mensagem do livro. A analogia entre a droga e tentações traiçoeiras surge de forma natural na adaptação realizada pelo autor. Para os fãs de *rock*, a referência criada através dos tempos pela carreira de Nikki Sixx é facilmente

Agora eu estou batendo na parede e ela implora para que eu pare E ela me arrasta para a igreja mas eu tenho medo de me comprometer E eu estou perdendo a cabeça porque ela esconde toda minha merda Ela não vai embora

Eu me arrastei para for a da cama que ela fez E eu escapo dela em uma caravana negra Ela está forçando bíblias e uma clara conta de saúde Eu não consigo fazê-la ir embora"

¹⁰⁷ Tradução: "Ela acende uma vela, mas não sabe por quê Ela quer me salvar, mas eu estou quase morto Minha alma tem sede, eu só quero ficar alto Faça-a ir embora

absorvida ao assistir ao videoclipe. Se a leitura do diário já houver ocorrido uma vez que o vídeo é assistido, diversas camadas de referências vêm à tona:

Para o público, [...] adaptações são obviamente "multilaminadas"; elas estão direta e abertamente conectadas a outros trabalhos reconhecíveis, e essa conexão é parte de sua identidade formal, mas também do que poderíamos chamar de identidade hermenêutica. Isto é o que mantém sob controle o "ruído de fundo" de todos os outros paralelos intertextuais ao trabalho que o público pode estabelecer como resultado de convenções sociais e artísticas similares, ao invés de obras específicas. Em todos os casos, o engajamento com estas outras obras em adaptações é extenso, não ilusões passageiras¹⁰⁸. (HUTCHEON, 2006, p. 21)

O quarto e último videoclipe da trilha sonora lançada pelo grupo foi o da música "Accidents Can Happen". Assim como no livro, após o diário propriamente dito, Sixx lista vários fatos marcantes de sua vida e carreira após sua overdose de 1987. Dentre inúmeros acontecimentos, o autor afirma que teve algumas recaídas e teve de se internar novamente. Neste último videoclipe, o paralelo criado é justamente com o "posfácio" do livro. A letra fala sobre a possibilidade de se ter recaídas e de como lidar com elas, enfrentando a situação como parte do processo de desintoxicação:

Don't give up, it takes a while
I have seen this look before
And it's alright
You're not alone
If you don't love this anymore
I hear that you've slipped again

¹⁰⁸ Na versão em inglês: "For audiences, [...] adaptations are obviously 'mulilaminated'; they are directly and openly connected to recognizable other works, and that connection is part of their formal identity, but also of what we might call their hermeneutic identity. This is what keeps under control the "background noise" of all the other intertextual parallels to the work the audience might make that are due to similar artistic and social conventions, rather than specific works. In all cases, the engagement with these other works in adaptations are extended ones, not passing allusions."

I'm here 'cause I know you'll need a friend

And you know that accidents can happen And it's okay,
We all fall off the wagon sometimes
It's not your whole life
It's only one day
You haven't thrown everything away.
So don't give up
It takes a while.¹⁰⁹

Diferentemente dos outros videoclipes, "Accidents Can Happen" não mostra uma única imagem que possa ser associada ao diário ou às drogas. O vídeo mostra unicamente os músicos tocando seus instrumentos em um lugar semi-abandonado. A adaptação deste videoclipe, por mais sóbria e "desconectada" do diário que possa parecer, é de uma sagacidade muito grande, pois, assim como no livro, o videoclipe funciona como um "posfácio" aos outros videoclipes e à própria trilha sonora. Prepara, também, o espectador para o que Sixx anunciou que faria: em abril de 2011 foi lançado o segundo álbum do grupo Sixx: A. M., que não tem relação com a obra *The Heroin Diaries*. A obra transgrediu suas próprias fronteiras e transformou-

¹⁰⁹ Tradução: "Não desista, demora um tempo
 Já vi esse olhar antes
 E está tudo bem
 Você não está só
 Se você não ama mais isto
 Eu ouvi que você escorregou novamente
 Eu estou agui porque sei que você precisará de um amigo

E você sabe que acidentes podem acontecer E está ok Nós todos tropeçamos às vezes Não é pela vida toda É apenas um dia Você não jogou tudo fora Então não desista Demora um tempo" se em novas possibilidades. O próprio livro de Sixx, juntamente com seu diário *on-line*, deu origem ao programa de rádio (comandado pelo autor) Sixx Sense, que, em janeiro de 2011, comemorou seu primeiro aniversário. As adaptações em vídeo foram sendo feitas em sincronicidade com a narrativa e os gêneros usados no livro e, uma vez "terminados", seguiram cada uma seu caminho por terem criado vida própria mesmo mantendo-se fiel à proposta inicial de serem adaptações.

6.3 A TURNÊ MUSICAL

Seguidas do lançamento da trilha sonora e, posteriormente, do diário de Sixx, o grupo Sixx: A.M. embarcou em uma turnê musical para apresentar em shows ao vivo as canções que fazem parte do CD. Com uma produção de grande porte, as apresentações incluíam vídeos sincronizados com o andamento de cada parte da apresentação, proporcionando ao espectador a experiência de não apenas "ouvir" os diários, mas também de visualizá-los de acordo com a imagem que o próprio autor criara a partir de seus escritos.

O grupo saiu em turnê em 2008 e fez 41 shows pelos EUA e Canadá ao lado de outras bandas, incluindo o Mötley Crüe, banda original de Nikki Sixx. O primeiro show foi em 01 de julho de 2008, em West Palm Beach, FL, e o último em 31 de agosto de 2008 em Pittsburgh, Pensilvânia. Outros shows em datas isoladas também ocorreram com a participação do grupo em festivais de música, juntamente com outros grupos de *rock*.

Os cenários, as vestimentas dos músicos e os próprios instrumentos musicais são criados a partir da linguagem visual apresentada em todas as outras mídias, criando assim uma unidade dentro da obra.

Durante as canções, trechos de vídeos podem ser vistos ao fundo do palco, e frases soltas das canções são sincronizadas com a música de forma a possibilitar o espectador ler e ouvir a canção enquanto assiste ao show, que o remete constantemente às outras partes da obra: o diário em livro, as ilustrações, o CD da trilha sonora, o encarte do disco com suas informações visuais e letras que "reescrevem" o diário de Sixx.

A fusão de todas essas ramificações demonstra o poder de dar continuidade a uma obra maior em constante transformação através de experiências que se completam à medida que novas linguagens são inseridas no contexto geral dos diários. Até esse momento, o leitor-espectador já fora exposto a diversas facetas da obra de Sixx: variados textos, música, imagens, vídeos, fotos e ilustrações que, juntos, não se restringem a si mesmos, já que cada uma das linguagens também se ramifica por diversos subgêneros dentro do próprio mundo em que foram concebidas.

Abaixo, cenas dos shows em que podem ser vistos, ao fundo, partes dos desenhos, fotos e ilustrações que compõem o livro e o CD da trilha sonora. Os músicos, com suas roupas, maquiagens e tatuagens, incorporam-se naturalmente ao visual criado pela obra (ver fig. 08).



Figura 8 – Montagem de fotos do show do grupo Sixx: A.M.

Se considerarmos que adaptações são comumente feitas de romances para peças de teatro, musicais, cinema e televisão, além de inúmeras outras combinações, não poderíamos deixar de levar em consideração a possibilidade de adaptação para shows de *rock*, um gênero muitas vezes ignorado como arte performática. Apesar de grande número de recitais de *rock* serem "aleatórios" em suas performances, o mesmo não pode ser dito do grupo Sixx: A. M. Cada troca de cenário, transmissão de vídeo, troca de vestimentas, além da sequência específica de canções (que formam um roteiro) têm um motivo para acontecer de tal forma. Essa inovação pode ser fonte de debates, mas como podemos observar pelas palavras de Linda Hutcheon, o debate entre modos de adaptação mais ousados já é presente entre os especialistas e observadores da arte da transposição:

[...] é quando adaptações se movem através de modos de engajamento e, assim, através de mídias, especialmente na transferência mais comum, ou seja, da página impressa para a performance no palco ou peças de rádio, opera de dança, musical, cinema, ou televisão, que elas se encontram mais emaranhadas nas complexidades dos debates sobre as especificidades do meio; o mesmo, também, quando obras são adaptadas de escritos ou performance para mídia interativa, com seus múltiplos canais sensoriais e semióticos. O que uma forma de arte ou meio podem fazer que outra não pode, se, de fato, todos os "elementos essenciais de cada uma das artes" podem ser determinados, como Greenberg insistiu? Lessing tinha argumentado que a literatura era uma arte do tempo, enquanto que a pintura era uma arte do espaço, mas performance no palco ou tela conseguem ser ambos 110. (HUTCHEON, 2006, p. 35, minha ênfase)

Ao levarmos em consideração a cultura da imagem (em movimento ou não), tanto as ilustrações e fotos do diário – passando pelos videoclipes, shows ao vivo e web sites que tratam do assunto – se encaixam nessa maneira de encarar uma linguagem presente no mundo atual, desde a invenção da fotografia e mais tarde maximizada pela popularização do cinema. Segundo Robert Stam:

Por cultura visual, entendemos um diversificado campo de interesses envolvendo a centralidade da visão e do visual na produção de sentidos, na estruturação de relações de poder e na configuração da fanstasia em um mundo contemporâneo no qual a cultura visual "não é parte de seu cotidiano, ela é o seu cotidiano". (STAM, 2003, p. 345)

Durante os shows musicais, o grupo de Sixx levou o conceito do diálogo entre mídias a outro patamar ao mesclar de forma inusual imagens de vídeo atuais

What can one art form or medium do that another cannot, if indeed all the "essential elements of each of the arts" can de determined, as Greenberg insisted? Lessing had argued that literature was an art of time, whereas painting was an art of space, but performance on stage or screen manages to be both"

_

¹¹⁰ Na versão em inglês: "[...] it is when adaptations make the move across modes of engagement and thus across media, especially in the most common shift, that is, from the printed page to performance in stage and radio plays, dance opera, musical, film, or television, that they find themselves most enmeshed in the intricacies of the medium-specificity debates; so too when works are adapted from either print or performance to interactive media, with their multiple sensory and semiotic channels. What can one art form or medium do that another cannot, if indeed all the "essential elements of each

com outras de 20 anos antes, época da escrita do diário. Intercalando tais imagens, cenas de outros shows atuais do grupo Sixx: A. M. são projetados na tela de fundo do palco da banda, mesclando um passado recente com a performance atual que Sixx realiza com seu grupo. Na imagem abaixo, pode-se ver a sobreposição de uma filmagem de Nikki Sixx tocando seu instrumento em um concerto ocorrido na própria turnê de 2008, e, ao fundo, imagens de um dos videoclipes atuais filmados para a promoção da trilha sonora de *The Heroin Diaries*. Percebe-se, na imagem ao fundo, os pingos de sangue recorrentes tanto no livro quanto no encarte do CD da trilha sonora e, finalmente, nos mini-filmes lançados por Sixx (ver fig. 09)



Figura 9 - Foto de Nikki Sixx em show do grupo Sixx: A.M.

Abaixo, uma tomada frontal do palco do Sixx: A. M. durante um de seus shows. Pode-se ver os membros da banda em contraste com os enormes painéis de ilustrações (ver fig. 10).



Figura 10 – Tomada frontal do palco do grupo Sixx A.M.

Segundo Linda Hutcheon, "parte tanto do prazer quanto da frustração de vivenciar uma adaptação é a familiaridade criada através da repetição e da memória¹¹¹" (HUTCHEON, 2006, p. 21). Certamente a repetição causa ambos sentimentos, mas poderíamos afirmar que, no caso de um concerto do grupo de Sixx, a frustração é muito menor (e a satisfação maior), pois a obrigatoriedade de tornar o show "similar" ao(s) outro(s) textos(s) é muito inferior, já que concertos de *rock* têm vida própria, e, como já mencionado, o grupo Sixx: A. M. seguiu uma carreira independente do diário que o trouxe à vida. Mesmo que um membro do público não tenha tido contato com o diário e suas extensões, o concerto da banda faz sentido por si próprio, inclusive instigando o espectador a buscar mais informações sobre o texto-fonte.

6.4 WEB SITES, INTERNET

_

¹¹¹ Na versão em inglês: "part of both the pleasure and the frustration of experiencing an adaptation is the familiarity bred through repetition and memory

Em complemento à publicação do diário e do lançamento da trilha sonora, foram criados também dois diferentes *web sites* que, em suas distintas características, terminam por maximizar a experiência do espectador em sua experiência durante o contato com as obras.

Primeiramente, criou-se o site *The Heroin Diaries by Nikki Sixx*, que trata diretamente da publicação dos textos e do lançamento, em forma de gravação, da trilha sonora. Dividido em seis partes, cada uma com um título, o *web site* apresenta ao leitor a motivação por trás dos textos, disponibilizando depoimentos do autor e apresentando trechos do diário para proporcionar uma pequena amostra do assunto e da forma de narrativa empregada na publicação. Seu design também incorpora características visuais apresentadas no livro, criando assim um mundo particular e virtual semelhante ao mundo "físico" do livro propriamente dito (ver fig. 11).



Figura 11 - Página principal do web site The Heroin Diaries

Os capítulos estão divididos da seguinte forma:

- "Sobre os diários": Apresenta o argumento por trás do diário e prepara o futuro leitor para o "enredo" que lhe espera. Menciona também a trilha sonora, explicando seu conceito.
- "Sobre o autor": Breve biografia de Nikki Sixx, incluindo detalhes de seu perfil psicológico e artístico de forma a apresentá-lo como artista conceitual.
- "Trechos de 32 páginas": Uma breve introdução sobre o diário seguida de fotos de 32 páginas tiradas diretamente do livro, proporcionando ao leitor a oportunidade de "experimentar" a obra antes de adquiri-la.
- "Sobre a música": Página dedicada ao lançamento do CD The Heroin Diaries Soundtrack. A capa, o título das faixas e a data de lançamento da trilha sonora são o foco da sessão.
- "Sobre a instituição beneficente": Apresenta a instituição "Running Wild In The Night" (fundada por Sixx), dedicada a prestar ajuda a jovens viciados que vivem nas ruas. A instituição doa fundos levantados por leilões de roupas e objetos particulares de Sixx, como instrumentos musicais e automóveis.
- "Trilha de sangue": A sessão contém links para os web sites das pessoas mais importantes envolvidas no processo de concretização da obra The Heroin Diaries, além dos grupos musicais de que Sixx é membro.

Após a publicação do *web site The Heroin Diaries by Nikki Sixx*, o autor estendeu o formato do diário original ao conceber um segundo *web site* em formato de blog, criando assim uma extensão do formato publicado: intitulado *Nikki Sixx Online Diary* – fazendo menção direta ao diário publicado –, o blog foi criado com o objetivo de agir como o diário escrito por Sixx para relatar suas experiências

decorrentes do lançamento do livro, CD e, mais tarde, dos espetáculos musicais realizados por conta da promoção da obra publicada. o autor lança um web site interativo pelo qual se expressa de diversas maneiras, culminando em uma "volta às origens" através de um novo diário, agora em tempo real, *on-line* e aberto a colaborações.

O diário *Nikki Sixx Online Diary*¹¹² passa a ser usado para proporcionar aos leitores poder acompanhar o dia-a-dia da turnê mundial do grupo Sixx AM enquanto este viaja de cidade em cidade fazendo shows, dando entrevistas, e participando de programas de TV e rádio. Sixx o formata de modo semelhante ao diário original – escrito duas décadas antes –, porém agora mostrando o outro lado de sua vida: a "volta por cima", o sucesso, a sobriedade.

Mantendo a coerência com o mundo virtual, o diário de Sixx transforma-se constantemente ao permitir que leitores possam deixar seus próprios comentários e impressões, às que Sixx muitas vezes responde, criando assim um "diário comunitário" em constante modificação. Leitores do diário *on-line* que queiram, têm a possibilidade de cadastrarem-se em um serviço de "correio de novidades", sendo avisados cada vez que novas entradas sejam postadas pelo autor ou comentários de leitores sejam inseridos no site. Somam-se, assim, os textos e um diário

_

¹¹² Ambos os *web sites* estão temporariamente fora do ar, devido ao novo programa de rádio de Sixx, chamado Sixx Sense (http://www.sixxsense.com). Com o intuito de não tirar o foco de seu projeto atual, Nikki Sixx optou por promover cada projeto por vez. Um novo livro que mescla textos e fotografia foi lançado em maio de 2011 juntamente com uma nova trilha sonora composta para esta obra, e o *web site* dos novos textos pode ser acessado através dos endereços http://nikkisixx.net e http://sixxammusic.com. Sixx promete colocar os *web sites* mencionados neste trabalho – que tratam de seus diários – novamente no ar uma vez que seus projetos atuais cheguem ao fim e o grupo Sixx: A. M. volte às suas atividades. Trechos dos diários mantidos por Sixx no *web site* oficial do grupo Mötley Crüe durante a década de 2000 podem ser lidos no endereço http://www.absolutemotleycrue.com/nikkisixx.html . A existência e conteúdo dos diários de Sixx, dedicados à obra *The Heroin Diaries*, porém, não poderiam ser deixados de lado nesta dissertação. Vale lembrar que, no presente momento, Nikki Sixx mantém um blog atualizado esporadicamente no endereço http://www.myspace.com/nikkisixx/blog.

complementa o outro em meio a todas as outras mídias envolvidas no processo que dá vida à obra *The Heroin Diaries*.

Dessa forma, o leitor entra em contato constante com o autor à medida que este, por sua vez, informa e compartilha seu dia-a-dia, assim como nos textos dos anos 1980. Desta vez, porém, o texto é virtual e mutante, sendo modificado ou até mesmo apagado conforme o autor creia necessário. Característico do formato blog, o diário *on-line* de Sixx apresenta *links* que direcionam o leitor a outras páginas virtuais que, em casos específicos, complementam através de imagens e vídeos, passagens relatadas pelo autor sobre determinado assunto ou acontecimento.

Abre-se então um leque de possibilidades e ligações entre as atividades de Sixx – monitoradas pelos leitores – e outros episódios ligados ao autor ou a pessoas próximas a ele. Um espaço específico para a "intromissão" do leitor, através de suas próprias impressões e experiências em forma de texto, também é reservado no blog. Percebe-se, como afirma Stanley Fish, que "o texto não é mais um objeto, algo autosuficiente, mas sim um evento, algo que acontece com o leitor e com a participação deste" (FISH, 1980, p. 25). Desse modo, cria-se um diálogo entre texto e leitor, transformando o diário não apenas em declarações e experiências de Sixx, mas também em inúmeros diários temporários, fragmentados que moldam-se ao mundo virtual, sempre em movimento e transformação. Neste processo, não apenas o autor revela-se através de sua obra, como também o leitor/contribuinte passa a fazer parte da "construção final" para a qual colabora, uma vez que, segundo lser, se um "texto faz algo com seus leitores, simultaneamente também revela algo sobre eles. Desse modo, a literatura transforma-se em uma vara de vedor, revelando nossos

-

¹¹³ Na versão em inglês: "it (the text) is no longer an object, a thing-in-itself, but an event, something that happens to, and with the participation of, the reader"

temperamentos, desejos, inclinações e eventualmente nossa estrutura completa" ¹¹⁴ (ISER citado em ALBERTSON, 2000).

Em uma contínua comunicação, ambos os diários de Sixx – somados às interferências dos leitores – terminam por manter não apenas o diálogo, mas, de alguma forma, uma espécie de "conversa existencial" entre espectador e autor, valorizando não apenas suas vidas particulares, mas também o mundo que ambos compartilham. O fim dessa comunicação poderia ser considerado, de alguma forma, uma espécie de "morte coletiva temporária", pois o fim de um diálogo assemelha-se ao fim de uma existência. Como afirma (e questiona) Lejeune: "(...) no diário a idéia de continuação nos protege da idéia de fim... Se isso for ilusão, será muito diferente daquela que nos dá, a cada dia, coragem para viver a continuação de nossa vida?" (LEJEUNE, 2008, p. 274).

6.5 INTENÇÃO, AUTORIA

Diante de todo o conjunto de textualidades que deram origem à multiplicidade de *The Heroin Diaries*, duas questões muito próximas vêm naturalmente à tona: (a) as fronteiras entre artes (literatura, música, artes plásticas, artes visuais, etc.), jornalismo, design¹¹⁵, marketing e negócios podem ser delimitadas?; (b) até que ponto Nikki Sixx pode ser considerado autor de sua própria obra uma vez que tantos outros criadores estão envolvidos no processo? As duas questões se mesclam e se sobrepõem, como veremos.

¹¹⁴ Na versão em inglês: "text does something to its readers, it also simultaneously reveals something about them. Thus literature turns into a divining rod, locating our dispositions, desires, inclinations, and eventually our overall makeup"

-

¹¹⁵ Cabe aqui, também, a reflexão sobre a existência ou não de fronteiras entre arte e design.

Sixx é muito claro quando conta ao leitor o motivo pelo qual, apesar de ter tido experiências desagradáveis com drogas, continuou a insistir em usá-las: seus ídolos na música usavam (ou tinham feito uso) de heroína. Apesar de, no final da publicação de seu livro, Sixx afirmar que o intuito do livro ser o de alertar os jovens sobre os perigos do caminho das drogas e dizer que se apenas uma pessoa desistir de enveredar por tal caminho seu objetivo foi cumprido, parece haver algo um pouco exagerado, ou, no mínimo, uma verdade questionável nessa afirmação. Sua obra não se limita a ser apenas um relato, uma confissão, uma advertência. Há toda uma teia de textos que em momento algum abdica do glamour que circunda a vida de um rock star, e Sixx parece estar ciente disso, pois caso contrário não se preocuparia em manter seu status de estrela do rock em um momento como esse. É questionável se assim como Sixx seguiu o exemplo de seus ídolos, muitos seguidores dele terão o ímpeto de segui-lo. E quem é, em The Heroin Diaries, este ídolo? Um rock star que viveu o sonho "sexo, drogas e rock and roll", sobreviveu a ele e ainda lucra e autopromove-se (com muito sucesso) com a história de sua vida. Seria no mínimo ingênuo da parte de Sixx (e de seus leitores) acreditar que a obra se limita a advertir sobre os perigos da heroína. A arte, neste caso, não está simplesmente a serviço de uma causa, mas há, de fato, uma estética muito atraente e glamorosa nas imagens, letras, vídeos, depoimentos, fotos e entrevistas que circundam The Heroin Diaries. Ou seja, talvez ser (ou ter sido) viciado em heroína seja um caminho para o sucesso, por que não? Nessa estética, o show business tem um papel importantíssimo, e, com isso, a imagem se transforma em produto extremamente comercial. The Heroin Diaries não é uma obra filantrópica.

Ao emaranhado de supostas intenções por trás dos textos, surge a questão da autoria. Mas afinal, como identificar o autor na contemporaneidade? Em meio à

mescla de funções que o autor (assim intitulado) desenvolve, existe não apenas uma supressão do totalitarismo da autoria, como uma espécie de "distribuição de autonomias" permitidas aos envolvidos na criação da arte contemporânea. Tomemos como exemplo três casos, talvez inicialmente de aparência improvável, mas que certamente nos fazem refletir sobre a questão.

O artista plástico Vik Muniz, em sua série de trabalhos feitos a partir de objetos colhidos no lixo, criou enormes instalações que, por sua vez, deram origem a fotos impressionantes. Muniz criou mapas, retratos e paisagens que são compostos desses objetos. Tais imagens podem ser compreendidas somente à distância devido ao tamanho das instalações, que não permitem a percepção do trabalho final se o observador estiver muito perto dos objetos. Para isso, é usado um galpão e, de cima de uma torre, Muniz dirige encarregados de manipular as peças de forma a criar a visão final da obra. O processo permite que, nas mãos de terceiros, posições inesperadas de peças deem origem a composições também inesperadas, transformando assim o projeto inicial. Em qualquer obra artística, o inesperado faz parte da criação, mas, na maior parte das vezes, pelas próprias mãos do criador/autor. Uma vez que outras pessoas (que não o intitulado autor) provocam interferências que terminam por modificar o produto final, poderíamos afirmar que existe uma colaboração e que Muniz é, mais do que um autor, um idealizador? Ou, se de fato é o autor, qual a porcentagem de "não autoria" contida nessa criação?

Outro exemplo de "hibridismo autoral" é dado por Umberto Eco, em que o teórico diz:

Entre as recentes produções de música instrumental podemos notar algumas composições assinaladas por uma característica comum: a peculiar autonomia executiva concedida ao intérprete, o qual não só dispõe da liberdade de interpretar

as indicações do compositor conforme sua sensibilidade pessoal (como se dá na música tradicional), mas também deve intervir na forma da composição, não raro estabelecendo a duração das notas ou a sucessão dos sons, num ato de improvisação criadora. [...] No *Klavierstück XI*, de Karlheinz Stockhausen, o autor propõe ao executante, numa grande e única folha, uma séria de grupos entre os quais deverá escolher primeiramente o grupo com qual iniciar, e depois, um de cada vez, os que devem ser unidos ao anterior; nessa execução, a liberdade do intérprete baseia-se na estrutura "combinatória" da peça, "montando" autonomamente a sucessão das frases musicais. (ECO, 2010, p. 37-38).

Eco segue a exemplificar outras maneiras em que o que chama de obra aberta convida outros, que não o autor, a interferir na criação. O exemplo acima nos mostra um segundo tipo de situação em que existe um "compartilhamento" na criação. Ainda assim, Stockhausen é considerado o compositor da obra em questão.

Um terceiro exemplo, talvez inicialmente mais radical em aparência, poderia ser o de objetos que unem tecnologia, funcionalidade, design e glamour. Tomemos como objeto de observação o telefone celular iPhone, da Apple Inc. Steve Jobs, cofundador da empresa, é creditado como o inventor do iPhone. O design do aparelho é creditado ao diretor de design da Apple Inc., Jonathan Ive¹¹⁶. Para desenvolver um aparelho como esse, dificilmente duas pessoas estariam por trás de todo o projeto e design envolvidos. Possivelmente, Jobs e Ive são os idealizadores do produto e, de uma forma mais extensa, uma série de outros envolvidos contribuíram para seu desenvolvimento e criação. A autoria, porém, não recaiu sobre estes. É claro que o iPhone não é, em um primeiro momento, considerado arte, e sim um produto comercial. *The Heroin Diaries*, da forma que Nikki Sixx a concebeu, é primeiramente arte, mas é também, inegavelmente, um produto comercial com diversas

Ambos segundo os web sites iPhone History - The Complete History of the iPhone, disponível em http://www.historyoftheiphone.com. Acesso em: 01 jun. 2011; Bright Hub. Disponível em http://www.brighthub.com/mobile/iphone/articles/82615.aspx. Acesso em: 01 jun. 2011.

características semelhantes ao comércio do iPhone. Grande parte do sucesso de ambos empreendimentos deve-se a (não necessariamente nesta ordem): (a) qualidade; (b) design e imagem; (c) status em seus devidos círculos sociais; (d) grau de influência do produto na sociedade. Se por um momento considerarmos o iPhone um produto que contém um determinado grau de arte envolvido, poderemos também questionar quem são os autores dessa obra colaborativa. À medida que arte e comércio se mesclam, reflexões sobre criação podem ser compartilhadas da mesma forma.

Nenhum dos três exemplos acima se encaixa perfeitamente na questão da autoria de Sixx sobre a obra creditada a ele, mas de fato as três se aproximam, de forma ou outra, da reflexão levantada. É importante lembrar que o diário de Sixx tem um co-autor (lan Gittins), além dos desenhistas e dos depoimentos de artistas e personalidades no texto. Sua trilha sonora, o álbum *The Heroin Diaries Soundtrack*, contém canções que não foram escritas diretamente por ele, mas por terceiros. Um exemplo é a canção "Van Nuys", do vocalista James Michael. Apesar de tê-la composto (música e letra), todo o tema é baseado em um capítulo do livro de Sixx, e Van Nuys é o bairro em que o músico morava durante o tempo em que escreveu seu diário. O grupo que lançou essa música (e as demais) chama-se Sixx A.M., uma clara referência a Nikki Sixx, idealizador de todos os textos.

Se observarmos, nem tudo é "inteiramente" de Sixx, mas há seu olhar e sua palavra final sobre os textos idelaizados por ele. Vik Muniz, Stockhausen, Steve Jobs e Nikki Sixx têm a contemporaneidade em comum: a autoria e a co-autoria caminhando lado a lado, sem uma resposta concreta, delimitada, final.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho se propôs a analisar aspectos relevantes dos textos que compõem a obra¹¹⁷ em movimento *The Heroin Diaries* até o ponto em que esta se apresentou do ano 2007 a 2010. Foram levados em consideração os distintos formatos escolhidos pelo autor para expressar sua arte e dialogar com seus leitores/espectadores das mais variadas formas. Pode-se, de fato, tentar separar os diferentes textos e tentar entendê-los isoladamente (tal tentativa teria, sem dúvida, tanto valor analítico e artístico como qualquer outra experiência pessoal), porém a maneira com que os textos se fundem causou-me o ímpeto de visualizá-los "de cima", em forma de "mapa". A visão e a ideia de tentar montar um quebra-cabeça que não se encaixa de uma única forma, mas sim de inúmeras e talvez infinitas maneiras são, mais do que um desafio, um caminho que me parece natural devido à natureza da composição (ou composições) dos textos.

Em um primeiro momento, ao saber do futuro lançamento dos diários de Nikki Sixx, meu interesse não ultrapassou àquele mais simples e natural impulso que temos ao ler um diário: compartilhar da memória, do tempo, das modificações que o passar dos anos traz à tona em relação ao sujeito. Ao colocar as mãos no livro e folheá-lo, porém, novas possibilidades se abriram. Vale lembrar que minha experiência inicial não foi decorrente do contato com a trilha sonora, que como já vimos, foi lançada antes do texto escrito. Não importa. Como mensurar a surpresa de um formato tão amplo sendo vivenciado a partir de um ponto de partida ou outro? O fato é que, independentemente de onde cada indivíduo tenha iniciado seu contato

-

¹¹⁷ Chamarei de obra, neste ponto, a soma de textos que foram analisados neste trabalho.

com os textos, em algum momento portas se abriram para que o leitor percebesse que estava diante de algo maior do que esperava.

Sem dúvida, Nikki Sixx tem total consciência sobre a proposta que criou. Por que lançar mais uma biografia sobre os excessos de um *rock star*? Será que mais um CD faria diferença em sua carreira e para os ouvidos dos fãs? Vinte anos após o ápice de popularidade da MTV, seus videoclipes teriam algo a oferecer caso fossem a única novidade que o autor tivesse a apresentar? Mais uma turnê? Mais documentários em um mundo forrado de filmes? Qual o significado de um *web site* a mais em meio a um oceano de gigabytes? Perguntas simples como estas seguramente não têm uma resposta única, mas são questões que provavelmente ecoaram na mente do autor e, ao entrarmos em contato com os textos, ecoam em nossas mentes da mesma forma.

Coerente com o perfil artístico que o acompanhou durante a carreira, Nikki Sixx inovou na maneira em que "encaixou" ideias pré-existentes e as transformou em um novo panorama. Um artista dificilmente teoriza de forma acadêmica sobre suas criações, mas sem dúvida propõe discussões uma vez que suas criações quebram padrões e invadem novos territórios. Segundo Sixx, sua intenção inicial foi a de mostrar que nada está perdido uma vez que estamos vivos, e que mesmo tendo perdido muito do que conquistamos, é possível resgatar as perdas e transformá-las. O quanto de fato seus textos são uma forma de prevenção é discutível, mas visualiza-se aí, também, uma fresta que manterá a obra "aberta" sobre questões não-formais. Talvez resida nesse ponto mais uma característica da contemporaneidade, neste caso disfarçada de universo pop.

O formato de *The Heroin Diaries* capta o mundo ao seu redor por vários motivos coerentes com seu tempo e sua época. Em um momento em que as

indústrias musical e literária que se questionam sobre seu futuro, os textos de Sixx, sem responder a nenhuma pergunta direcionada diretamente a eles, no mínimo refletem que, mesmo sem uma saída segura, a criatividade parece ser parte da resposta. Olhando para trás, nos perguntamos por que é que apenas em 2007 um artista se dispôs a acreditar que tal mescla de elementos seria uma boa ideia. Talvez seja essa, também, a resposta para os mais ortodoxos teóricos das artes quando estes se questionam sobre o valor de cada um dos textos de Sixx. Não é o caso, especificamente. *The Heroin Diaries* não é um diário, um CD; não são entrevistas, videoclipes e documentários; não são tampouco concertos de *rock*, fotografias e ilustrações. Se quiséssemos analisar cada um desses textos separadamente, como mencionado anteriormente, seria possível, mas sem dúvida não se trataria da mesma obra. E certamente não foi ao que me propus neste trabalho. A pluralidade em diálogo parece ser a motivação que transforma *The Heroin Diaries* em mais do que a soma de seus textos.

Apesar desse ponto de vista ser essencial na escolha e no resultado da análise da obra de Sixx, as teorias e os teóricos escolhidos para a discussão realizada no trabalho foram organizados de forma a evidenciar que *The Heroin Diaries* permite diferentes olhares, em diferentes momentos.

Philippe Lejeune não apenas mantém-se na questão do pacto autobiográfico, mas, como diarista nato, compartilha de questões que são continuamente levantadas nos escritos de Sixx. Sim, é fato a noção básica de que se o nome do autor, do personagem e do narrador são o mesmo, então existe um pacto, e isso é essencial no caso de um diário como o de Sixx. Apesar de o livro estar creditado a lan Gittins como co-autor, pelo próprio formato apresentado durante a leitura, parte-se do princípio que Gittins não modificou os escritos de 1987

(uma vez que "firmamos" o pacto), mas organizou os vários prefácios, posfácios, entrevistas e ilustrações e fotos do livro (com a ajuda de Nikki Sixx ou não).

Por outro lado, lembremos que Sixx fala, ao longo de seu livro e em entrevistas, sobre **motivações**. Ou seja, o próprio autor assume que não está tratando apenas de memória e autobiografia. Nikki Sixx é enfático ao explicar o que o levou a escrever o diário, as razões que o levaram a publicá-lo, e, finalmente, o que gostaria que o diário pudesse proporcionar àqueles que passaram por questões como a dele, além de prevenir os que poderão vir a passar sobre os riscos e perigos de uma vida tomada pelo vício.

Lejeune, em suas reflexões, é quase literário. Em meio às suas teorias, o teórico reflete sobre a validade de se escrever diários, biografias, autobiografias e blogs. Apesar de partirmos do princípio que Lejeune deve acreditar ser válida tal prática (caso contrário não dedicaria sua vida a isso), o teórico não pretende ser totalmente parcial uma vez que apresenta depoimentos negativos em relação à prática da escrita da memória. Lado a lado com suas ideias sobre o pacto autobiográfico, Philippe Lejeune conversa com seu leitor e mostra vários lados de uma mesma questão, postura rara entre teóricos, que normalmente maximizam teorias "inimigas" para impor suas ideias. O pacto autobiográfico, indiscutivelmente importante para a análise, não se restringiu a ser a única contribuição de Lejeune.

O papel do leitor e de como este contribui para a finalização (ainda que temporária) da obra é uma questão que considero impossível de ignorar. O ponto torna-se ainda mais plausível de análise uma vez que não podemos nos esquecer que a natureza dos textos de Sixx é baseada na importância da recepção pelo público. A indústria da música, do *show business*, das artes plásticas e das celebridades que vivem em meio a tais ambientes não existiria sem o consumo da

arte-produto. Com isso, não me propus a focalizar o comércio, mas sim evidenciar que, muito provavelmente, sem um "receptor", não haveria *The Heroin Diaries*, já que o projeto só pôde ser realizado uma vez que Sixx já contava com um nome amplamente reconhecido. Meu interesse, porém, foi o de refletir sobre o indivíduo e não o grande público. Assim como Nikki Sixx revela, mais do que tudo, seu próprio mundo em meio a um ano turbulento e caótico, cada leitor terá sua própria leitura de cada um dos textos.

A ideia de ponto de vista em movimento de Wolfgang Iser poderia ser considerada um ponto de vista "micro" para uma experiência "macro" que o leitor tem ao entrar em contato com o projeto de Sixx. Assim como cada palavra modifica a anterior e cada "bloco" de texto tem o poder de transformar a compreensão de partes distintas de uma obra (e isso se aplica a todos os tipos de textos, uma vez que compreendo a teoria de Iser como um processo dependente do passar do tempo), em uma visão "macro" da experiência de entrar em contato com os textos de *The Heroin Diaries*, o impacto que um dos textos da obra tem sobre o leitor será determinante. Seguramente esse contato inicial o fará compreender o texto "seguinte" de forma distinta àquela que ele teria caso este fosse seu primeiro texto a ser vivenciado. Assim, o ponto de vista em movimento existe no mínimo detalhe de uma letra ou palavra, mas existe, também, uma vez que considerarmos cada texto do projeto um "bloco" por si só, já que um texto está inevitavelmente interligado a todos os outros.

A questão da discussão sobre as adaptações de *The Heroin Diaries* é, inevitável. Linda Hutcheon nos apresenta e propõe diversas "funções" e formas de se adaptar de uma mídia a outra. O "processo" e o "produto" a que ela se refere estão certamente presentes nos textos intercomunicáveis de Sixx. Com as teorias de

Hutcheon pude analisar mais de perto de que forma o olhar sobre cada texto influi em todos os outros e no resultado final (mesmo em finais temporários). A noção de que Nikki Sixx é adaptador de suas criações é parcialmente verdadeira, assim como todas as "verdades" analisadas neste trabalho. Quando falei e refleti sobre suas intenções e autoria, vimos que uma infinidade de pessoas estão envolvidas em tais adaptações. Mas, como ponto comum, partimos do princípio de que Sixx é seu próprio adaptador por ser o idealizador e detentor da palavra final sobre seus textos. Mais uma vez, *The Heroin Diaries* amplia as propostas de Hutcheon uma vez que não se sabe exatamente o que foi adaptado de onde, e se, em meio a uma adaptação, modificações naturalmente feitas para a realização de um texto influenciaram ou não em possíveis modificações da mídia "anterior". Tudo indica que, com exceção dos manuscritos de 1987, todos os outros textos foram sendo adaptados quase que simultaneamente. Gérard Genette nos ajudará a visualizar tal processo.

A obra, apesar de ser amplamente abrangente através do diálogo constante entre suas mais diversas mídias, poderia ser vista como uma obra não-sequencial, pois suas várias "partes", cada uma de suas ramificações são "entregues" ao público simultaneamente, cabendo a este escolher por onde iniciará sua experiência.

Gérard Genette diz: "Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto)" (GENETTE, 2003, p. 19).

Assim, podemos considerar o manuscrito de *The Heroin Diaries* – aquele manuscrito redigido caoticamente em 1987 e quase esquecido pelo tempo e pela possibilidade da tragédia – o verdadeiro hipotexto de todos os demais textos. Esse manuscrito estaria "isolado" funcionalmente de todos os outros textos da obra de

Sixx por não ser hipertexto de nenhum destes e, ao mesmo tempo, hipotexto de todos.

Isto considerado, abre-se um leque. A partir do momento em que *The Heroin Diaries* deixa de ser um manuscrito em papel em uma gaveta e torna-se uma obra multimídia e intertextual, cada um dos textos passa a ser, simultaneamente, hipotexto e hipertexto de cada outro, pois não há um verdadeiro ponto de partida. O leitor/espectador pode iniciar sua experiência de qualquer ponto da obra e "escorregar" a outro, aleatoriamente, tendo a escolha, inclusive, de "deslizar" sobre todos os textos ou vivenciá-los individualmente, sem correr o risco de ser incapaz de reter o tema proposto pelo autor.

Abaixo, um quadro figurativo sobre as possibilidades de "encontro" entre o leitor/espectador e a obra e as funções de hipotexto e hipertexto que cada uma delas pode proporcionar à outra:

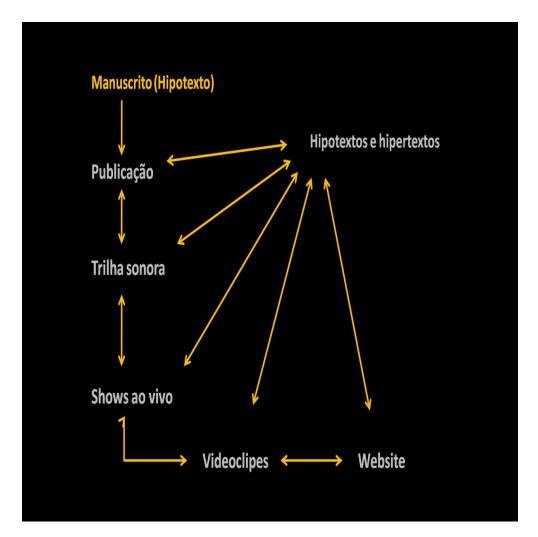


Figura 12 – Quadro Figurativo

Ao visualizarmos o quadro acima, percebemos que não só a obra é "multifuncional" e multifacetada, como as funções de hipertexto e hipotexto de Genette também são múltiplas e podem ser sobrepostas, já que cada uma das mídias da obra final tem o poder de ser um hipertexto sem perder suas qualidades de hipotexto e vice-versa.

The Heroin Diaries não é apenas um diário, ou uma trilha sonora, ou videoclipes, ou um show, ou ainda vários web sites e suas diversas outras faces, mas uma face única que se divide em muitas. Reflete não uma obra estática, mas

sim uma criação em movimento e, por muitas vezes, inesperada, ao trazer à tona, na contemporaneidade, características que não se restringem à arte simplesmente, mas à personalidade humana como um todo.

As teorias escolhidas para esta dissertação não foram aleatórias, pois em uma obra como a de Nikki Sixx, memória, adaptação e recepção se mesclam e formam uma miríade de percepções que transformam a obra justamente pela natureza desta e pela forma em que foi estendida a outras mídias que requerem a participação do leitor/espectador/ouvinte. Linda Hutcheon constantemente cita Genette em seus escritos. Lejeune afirma que "todas as análises são feitas a partir da recepção" (LEJEUNE, 2008, p. 81), e a teia que une as teorias vai se entrelaçando ao se analisar *The Heroin Diaries*.

REFERÊNCIAS

ALBERTSON, D. *Presidential Lectures*: Wolfgang Iser. 2000. Disponível em: http://prelectur.stanford.edu/lecturers/iser/. Acesso em: 17 ago. 2010.

AUMONT, J. *A imagem.* Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papirus, 1993.

_____. A estética do filme. São Paulo: Papirus, 1995.

BARTHES, R. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectivas, 1987. Tradução de J. Guinsburg.

BIO. Disponível em: http://biography.com>. Acesso em: 01 ago. 2010.

BRIGHT HUB. Disponível em

http://www.brighthub.com/mobile/iphone/articles/82615.aspx. Acesso em: 01 jun. 2011.

CENTRAL INTELLIGENCE AGENCY. Disponível em: https://www.cia.gov/. Acesso em: 01 ago. 2010.

CORABI, J. Entrevista com John Corabi para a Revista Dynamite, março de 2010. 2010. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=efSiUl06ESQ>. Acesso em: 15 set. 2010.

CRAIG SANDERS. The Origin of the Blues. Disponível em:

http://www.suite101.com/content/the-origin-of-the-blues-a100958>. Acesso em: 01 ago. 2010.

DELAHOYDE, M. THE TRAGICAL HISTORY OF ROMEUS AND JULIET. Disponível em: http://www.wsu.edu/~delahoyd/shakespeare/romeus.html. Acesso em: 14 set. 2010.

DICTIONARY FOLK ROCK. Disponível em:

http://dictionary.reference.com/browse/folk+rock>. Acesso em: 01 ago. 2010.

ECO, U. *Obra aberta:* forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2010.

EMMY AWARDS. Disponível em: http://www.wordiq.com/definition/Emmy%20awards>. Acesso em: 14 set. 2010.

FRAGA. D. Glam Rock. Disponível em: http://www.petcom.ufba.br/dicionario/glam.htm. Acesso em: 01 ago. 2010. HARD ROCK - Definition. Disponível em: http://www.wordig.com/definition/Hard rock>. Acesso em: 01 ago. 2010. HEROIN – HYDROCHLORIDE. Disponível em: http://2.bp.blogspot.com/ rGIA8iHxqdM/TQktM YOYEbI/AAAAAAAAB3U/IDxOzcvTtNU/s1600/heroin+hydrochloride.gif>. Acesso em: 08 ago. 2010. HUTCHEON, L. A Theory of Adaptation. New York: Routledge, 2006. __. Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox. Bristol: J. W. Arrowsmith Ltd, 1984. . A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms. Cambridge: The University Printing House, 1985. FISH, S. Is There a Text In This Class?: The Authority of Interpretative Communities. London: Harvard University Press, 1980. GENETTE, G. Palimpsestos: a literatura de segunda mão. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Manuscrito, 2003. IPHONE - THE COMPLETE HISTORY OF THE IPHONE. Disponível em: http://www.historyoftheiphone.com. Acesso em: 01 jun. 2011. ISER, W. The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett. London: The Johns Hopkins Press Ltd., 1974. ____. The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response. London: The Johns Hopkins Press Ltd., 1980. _. Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology. London: The Johns Hopkins Press Ltd., 1989. . O ato da leitura: uma teoria do efeito estético vol. 1. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

| O ato da leitura: uma teoria do efeito estético vol. 2. Tradução de Johannes |
|---|
| Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999a. |
| <i>Teoria da ficção</i> : Indagações à Obra de Wolfgang Iser. Org. João Cezar de Castro |
| Rocha. Tradução de Ivo Barbieri e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999b. |
| JAUSS, H. R. <i>A literatura e o leitor:</i> textos da estética da recepção. Coordenação e tradução |
| de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. |
| <i>Towards an Aesthetic of Reception</i> . Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. |
| <i>A literatura como provocação</i> (História da Leitura como provocação literária). Tradução de Teresa Cruz. 1993. |
| JEWELL, E. History of MK Ultra. Disponível em: |
| http://www.redicecreations.com/specialreports/mk-ultra.html . Acesso em: 01 ago. 2010. |
| KRISTEVA, J. Introdução à semanálise. São Paulo: Perspectiva, 1974a. |
| LEJEUNE, P. Introdução à literatura francesa. 2003. Disponível em: |
| http://74.125.47.132/search?q=cache:BMyM5 |
| bywzJIJ:br.geocities.com/camigopino/inaula13.doc+pacto+autobiografico+philippe+lejeune&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk≷=br>. Acesso em: 24 maio 2010. |
| <i>O pacto autobiográfico</i> : De Rousseau à Internet. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. |
| LIMA. F. <i>Psilocibina</i> . Disponível em: http://www.infoescola.com/farmacologia/psilocibina/ . Acesso em: 01 ago. 2010. |
| LINDA HUTCHFON BIOGRAPHY Disponível em: |

http://individual.utoronto.ca/lindahutcheon/>. Acesso em: 14 set. 2010.

LOPES. P. LSD. Disponível em: http://www.brasilescola.com/drogas/lsd.htm. Acesso em: 01 ago. 2010.

MATHIAS, M. D. Autobiografia e diários. In: Colóquio-Letras nº 143-144. Lisboa: 1997, Janeiro-Junho, p. 41-62.

MCFARLANE, B. *Novel to Film:* An Introduction to the Theory of Adaptation. New York: Oxford, 1996.

MESCALINA. Disponível em: http://pt.azarius.net/encyclopedia/21/Mescalina/>. Acesso em: 01 ago. 2010.

MTV (Music Television). Disponível em:

http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=musictelevis. Acesso em: 01 ago. 2010.

NEW WAVE. Disponível em: http://www.britannica.com/EBchecked/topic/412228/new-wave>. Acesso em: 01 ago. 2010.

O QUE É A MACONHA?. Disponível em: http://psicoativas.ufcspa.edu.br/maconha.html. Acesso em: 01/08/2010.

PALÁCIO DO PRAZER. Disponível em: http://www.encyclopedia.com/doc/1054-PalaceofPleasure.html. Acesso em: 14 set. 2010.

PROG ROCK GUIDES / WHAT IS PROGRESSIVE ROCK? Disponível em: http://www.progarchives.com/Progressive-rock.asp. Acesso em: 01 ago. 2010.

QUEST FOR ROCK 'N' ROLL - NIKKI SIXX ON CNN. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=05jFqHwQQ2c. Acesso em: 01 ago. 2010.

ROLLING STONE MAGAZINE, 2003.

SIXX, N. *The Heroin Diaries*: A Year In The Life of a Shattered Rock Star. New York. Pocket Books, 2007.

| . ArtistDirect.com. 2007. Disponível em http://www.artistdirect.com/entertainment-news/article/interview-nikki-sixx/4400841 . Acesso em: 01 ago. 2010. |
|--|
| askmen.com. 2003. Disponível em |
| http://www.askmen.com/celebs/interview_100/123_nikki_sixx_interview.html>. Acesso em: |
| 01 ago. 2010. |
| Nikki Sixx Online Diary. 2008. Disponível em: |
| http://www.nikkisixx.net/diarynew.html>. Acesso em: 17 ago. 2009. |

| <i>Nikki Sixx Blog.</i> 2009. Disponível em: http://blogs.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.ListAll&friendId=176408813 . Acesso em: 17 ago. 2009. |
|--|
| <i>Nikki Sixx Official Website</i> . 2009. Disponível em: http://www.nikkisixx.net/ >. Acesso em: 24 maio 2009. |
| <i>The Heroin Diaries by Nikki Sixx</i> . 2009. Disponível em: http://theheroindiaries.net/ . Acesso em: 24 maio 2009. |
| Sixx A.M. Music. 2011. Disponível em: http://sixxammusic.com/ . Acesso em: 24 jan. 2011. |
| STAM, R. <i>Introdução à teoria do cinema</i> . São Paulo: Papirus, 2003. |
| THE "HAYS CODE". Disponível em: http://course1.winona.edu/pjohnson/h140/hays_code.htm . Acesso em: 01 ago. 2010. |
| THE ACADEMY AWARDS. Disponível em: http://www.wordiq.com/definition/Academy_Award . Acesso em: 14 set. 2010. |
| THE DIRT: CONFESSIONS OF THE WORLD MOST NOTORIOUS BAND. Disponível em: http://www.amazon.com/Dirt-Confessions-Worlds-Most-Notorious/dp/0060392886 >. Acesso em: 02 maio 2011. |
| THE INTERNET MOVIE DATABASE Disponível em: http://www.imdb.com Acesso em: |

THE INTERNET MOVIE DATABASE. Disponível em: http://www.imdb.com. Acesso em: 14 set. 2010.

THE HARRISON NARCOTIC ACT. Disponível em:

http://www.druglibrary.org/schaffer/library/studies/cu/cu8.html. Acesso em: 01 ago. 2010.