


Unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara – SP
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

RENAN AUGUSTO FERREIRA BOLOGNIN

EU NÃO ESTOU LÁ? :
A prosa brasileira contemporânea,
sua fotografia e expansão



ARARAQUARA – S.P.
2021

RENAN AUGUSTO FERREIRA BOLOGNIN

Eu não estou lá? :
A prosa brasileira contemporânea,
sua fotografia e expansão

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, de Araraquara, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha

Bolsa: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)
Processo n.88882.180346/2007-0

ARARAQUARA – S.P.
2021

B693e

Bolognin, Renan Augusto Ferreira

Eu não estou lá? : A prosa brasileira contemporânea, sua fotografia e expansão / Renan Augusto Ferreira Bolognin. -- Araraquara, 2021

320 f. : il., fotos

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientadora: Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha

1. Prosa Brasileira Contemporânea. 2. Fotografias. 3. Nove noites.
4. Rememorações da menina de rua morta nua. 5. Divórcio. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

RENAN AUGUSTO FERREIRA BOLOGNIN

EU NÃO ESTOU LÁ? :
A prosa brasileira contemporânea,
sua fotografia e expansão

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, de Araraquara, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa
Orientadora: Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha
Bolsa: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).
Processo nº. 88882.180346/2007-0.

Data da defesa: 30/abril/2021

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: **Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha**
Universidade Federal de São Carlos

Membro Titular: **Profa. Dra. Juliana Santini**
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Membro Titular: **Profa. Dra. Luciene Almeida de Azevedo**
Universidade Federal da Bahia

Membro Titular: **Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares**
Universidade Federal de Uberlândia

Membro Titular: **Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan**
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Ao ensino superior gratuito e universal,

Aos meus pais a minha gratidão,

A Ana Luzia e nosso amor

AGRADECIMENTOS

Agradecer é uma tarefa inglória: sempre faltará algo, sempre faltará alguém.

Primeiramente, agradeço às pessoas desconhecidas que fizeram possível este trabalho e meus estudos superiores em duas universidades públicas conceituadas (UFSCar e Unesp) e uma no exterior (*Universidad de Valladolid*) ao longo dos últimos treze anos (de 2008 a 2021). Espero retribuir todo o investimento público à altura como um profissional dos mais dedicados à docência e à pesquisa.

Quando olho para trás, me recordo que durante a adolescência não almejava frequentar um curso superior. Tampouco possuía informação sobre a existência de universidades públicas no país que poderiam contemplar a dificuldade financeira que era a regra do meu cotidiano familiar e de outros próximos a nós. Se olho um pouco mais atrás, me recordo melancólico de tantos amigos que, diferentemente de mim, não puderam estudar. Numa certa manhã chuvosa, eu e dois amigos jogávamos futebol durante o recreio com uma latinha amassada no pátio de nossa escola em Franco da Rocha (a cadeinha, como era apelidada por ser inteiramente fechada para evitar que os alunos escapassem da aula para irem ao bar ao lado da escola). Não me lembro o porquê, mas durante a partida um deles apontou na direção de uma casa do outro lado das grades da escola, separadas de nós por um fosso. Um cano, aparentemente, de PVC saía de dentro da casa, manchava a parede e desaguava nesse fosso um líquido espesso, marrom e malcheiroso. Essa foi a paisagem mais imunda de minha vida. O mesmo amigo comentou, rindo: - nós somos aquilo e, por isso, aquilo é o que merecemos ver...

Lembro que meus pais me fizeram acreditar nos estudos desde criança e me incentivaram a estudar por horas a fio diariamente e isso deve ter sido o que me garantiu alguma disciplina nisso. Ficaria também marcado em minha memória quantas vezes eu os percebi endividados para comprar material escolar em milhões de prestações porque, diferentemente deles que cursaram até o quarto ano do ensino fundamental, seus filhos tinham que ser alguém na vida. Sou apaixonado até hoje por este amor imaculado pelo conhecimento que algumas pessoas possuem. Por isso, quando olho para o futuro, espero contribuir com a formação de desprestigiados socialmente e auxiliar no processo de formação de meninas e meninos que, como eu, sonham com um futuro melhor por meio dos estudos.

Quando olho para o presente, agradeço à “Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior” pelo financiamento a essa pesquisa de doutorado que você tem nas vistas. Somente com essa bolsa foram possíveis horas de leitura, escrita, publicações e apresentações.

Por isso, também agradeço a existência e a resistência de muitas e muitos para a manutenção das universidades públicas e gratuitas que alguns calhordas querem dismantelar.

Também cabe lembrar, mencionar e agradecer aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Unesp/Araraquara, que sempre me foram tão solícitos e atenciosos; aos demais funcionários da Unesp da biblioteca e da limpeza que conheci e sempre tão simpáticos comigo; aos professores do referido programa, com especial distinção à professora Claudia Mauro devido e sua presença durante meu doutoramento.

Ao professor Leonardo Francisco Soares e à professora Ude Baldan, que participaram de meu exame de qualificação, cujos apontamentos fizeram tão bem a esta tese e aceitaram humildemente compor a banca de defesa. Também cabe menção às professoras Juliana Santini e Luciene Azevedo que, também de bom grado, aceitaram colaborar com este momento tão decisivo para este trabalho e minha formação. Por fim, e não menos importante, cabe agradecer às profas. suplentes, que singelamente aceitaram participar deste trabalho, Joyce Rodrigues Ferraz Infante, Gisele Novaes Frighetto e Gisélia Rodrigues Dias. Obrigado!

Um agradecimento dedicado especialmente à minha orientadora Rejane Cristina Rocha, por me orientar desde 2010 em três iniciações científicas, mestrado e doutorado. Agradeço também pela sua influência abissal em minha formação, não apenas como estudante e cidadão. Serei eternamente grato por sua crença em minha capacidade intelectual e sobretudo por seus inúmeros conselhos.

Aproveito este espaço para agradecer também às professoras e aos professores que marcaram a minha trajetória acadêmica e são os baluartes de minha formação: Profa. Carla Alexandra Ferreira, prof. Dionisio Pimenta, prof. Franco Baptista Sandanello, profa. Isadora Valencise Gregolin, profa. Joyce Rodrigues Ferraz Infante, profa. Luciane Martins, profa. Maria Célia Leonel, prof. Nelson Viana, profa. Rosa Yokota, profa. Vanice Oliveira Sargentini, prof. Wilson Alves-Bezerra e prof. Wilton José Marques.

Sinto-me completo por minha vida ter cruzado a de vocês na sala de aula e em bancas...

Não posso deixar de citar também o grupo de pesquisa de que faço parte, Literatura e Tempo Presente, liderado por minha orientadora e pela professora Juliana Santini. Sem esses encontros, eu provavelmente seria um ser humano menos completo.

Às/aos estudantes a quem tive a oportunidade de lecionar desde 2010 na educação básica, em cursos de idiomas, cursos de extensão e no curso superior de Letras da UFSCar: uma reverência especial e carinhosa a tudo que me proporcionaram.

Graças a vocês existem este trabalho e outras inquietações humanas. Escrevo e pesquiso com o mesmo carinho e dedicação que preparo e ministro minhas aulas a vocês.

Uma reverência especial aos meus santos e orixás.

Às psicólogas que me ajudaram a segurar a bronca, psicologicamente falando.

Às pessoas que se foram. Talvez algumas voltem. Outras, nem sei onde estão.

Como bem sabemos, ou deveríamos saber, a vida universitária corresponde a uma parcela pequena da vida. Pelo menos é o que penso. Por isso, seria extremamente indecoroso faltar o agradecimento a meus familiares e amigos. Eles me mantiveram, me ergueram ao longo da vida, e espero que essas pessoas estejam por perto durante muito tempo. Como amigos, agradeço especialmente pela amizade de Amanda Ghetti, Bruna Targon, Camila Cano Caporale, Cristiane Nascimento Rodrigues, Douglas Russo, Jesús Alexander Montoya Omaña, Juliana Harumi da Costa Nunes, Linda Bellizzi Zeri, Mirelle Trevizani, Nayara Meneghetti Pires, Nicolas Neves, Rafael Borges dos Santos, Rebeca Mega e Rogério Oliveira.

Aos familiares, agradeço com deferência a meu pai, Juscelino Donizetti Bolognin, minha mãe, Manoela Ferreira Bolognin, minha irmã, Janaina Ferreira Bolognin, minha sobrinha, Yasmim Bolognin Soares, meu cunhado, José Roberto Soares Junior, Dema, meus tios e tias, primos e primas.

Cabe também um carinho especial ao meu amor, Ana Grilli Fernandes, aos meus sogros e a minha cunhada.

Obrigado, amo todas e todos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, Processo nº 88882.180346/2007-0.

“O real já não é possível”

Jean Baudrillard (1991, p. 29-30).

RESUMO

BOLOGNIN, Renan Augusto Ferreira Bolognin. *Eu não estou lá? : A prosa brasileira contemporânea, sua fotografia e expansão*. 2021. 320 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2021.

Esta tese analisa três narrativas brasileiras contemporâneas – *Nove noites* (2002), de Bernardo Carvalho; *Rememбранças da menina de rua morta nua* (2006), de Valêncio Xavier; e *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias – em seu ponto de contato: a infiltração dos autores como personagens das tramas narrativas através da utilização de fotografias e menções a seus nomes próprios. Também cabe sublinhar que todos esses textos são constituídos por documentos referentes a acontecimentos reais convertidos em ficção. Para compreendermos esse hibridismo, nos fundamentamos teoricamente nos conceitos de inespecificidade e de campo expansivo, de Florencia Garramuño (2014); na intersecção de política e arte com Jacques Rancière (2009); e nos conceitos simulacro e simulação, de Jean Baudrillard (1991), com vistas a demonstrar como nesses textos não apenas os autores atuam como ficções de seus livros, mas como eles podem contaminar a realidade na expansão a outros meios e suportes de circulação do literário. Como abordagem metodológica, levantamos uma bibliografia sobre os campos literário e fotográfico para suprir a necessidade de passos metodológicos convenientes à análise desses objetos inespecíficos. Para isso, mergulhamos em uma proposta aludida lateralmente por Roland Barthes n’*A câmara clara* (1984): uma “História do Olhar”. Com o auxílio do material teórico narratológico de Gérard Genette (1995) e de Mieke Bal (1990), entrelaçamos essa terminologia a dos estudos barthesianos e constituímos a História dos Olhares aludida pelo intelectual francês com vistas a sugerir caminhos metodológicos aos estudiosos de objetos inespecíficos, principalmente os parecidos aos que estudamos. Nossa hipótese inicial de trabalho dizia respeito às razões da infiltração, da expansão e da aparente inespecificidade desses textos denotarem o envolvimento com simulacros de seus autores. Confirmada essa hipótese, a nossa pergunta de pesquisa foi: como o simulacro autoral correspondia a outra via de produção da inespecificidade literatura-fotografia? Como tese defendemos que, em linhas gerais, esse apelo ao simulacro autoral é uma brecha da produção inespecífica que avança pelas frestas de outros gêneros e campos do conhecimento como aparente renovação à importância dada à presença autoral e esboroa a subjetividade implícita nesses meios de circulação.

Palavras-chave: Prosa brasileira contemporânea; Fotografias; *Nove noites*; *Rememбранças da menina de rua morta nua*; *Divórcio*.

RESUMEN

BOLOGNIN, Renan Augusto Ferreira Bolognin. *Eu não estou lá? : A prosa brasileira contemporânea, sua fotografia e expansão*. 2021. 320 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2021.

Esta tesis analiza el punto de contacto de tres narrativas brasileñas contemporáneas – *Nove noites* (2002), de Bernardo Carvalho; *Rrememбранças da menina de rua morta nua* (2006), de Valêncio Xavier; y *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias: la infiltración de los autores como personajes de los argumentos de los libros a través del uso de fotografías y menciones a sus nombres propios. También es cabido señalar que esos textos están constituidos por documentos referentes a hechos reales convertidos en ficción. Para comprender esta hibridación, nos basamos teóricamente en los conceptos de no especificidad y campo expansivo, de Florencia Garramuño (2014); en la intersección de la política y del arte con Jacques Rancière (2009); y en los conceptos de simulacro y simulación, con Jean Baudrillard (1991); para señalar cómo en estos textos no sólo los autores actúan como ficciones de sus libros, sino contaminan la realidad a través de la expansión a otros medios y soportes de circulación del literario. Como enfoque metodológico, hemos planteado una bibliografía sobre los campos literario y fotográfico para suplir la necesidad de pasos metodológicos convenientes al análisis de objetos no específicos. Para ello, nos sumergimos en una propuesta aludida por Roland Barthes en *La cámara clara* (1984): una “Historia de la Mirada”. Con la ayuda del material narratológico teórico de Gérard Genette (1995) y de Mieke Bal (1990), hemos entrelazado esa terminología a la de los estudios barthesianos para constituir esa Historia de la Mirada mencionada por el intelectual francés con el fin de sugerir caminos metodológicos a los estudiosos de objetos no específicos, especialmente los similares a los que estudiamos. La hipótesis de nuestro trabajo inicial se refería a cómo la infiltración, la expansión y la aparente no especificidad de los textos denotan simulacros de sus autores. Confirmada esta hipótesis, nuestra pregunta de investigación fue: ¿Cómo el simulacro de los autores correspondía a otra forma de producir no específica literaria y fotográfica? Como tesis, defendemos que, en líneas generales, la llamada al simulacro de la autoría es una ruptura de esa producción no específica que avanza por los huecos de otros géneros y campos del conocimiento como una aparente renovación de la importancia a la presencia de la autoría y exposición de la subjetividad implícita en los medios de circulación.

Palabras-clave: Prosa brasileña contemporánea; Fotografías; *Nove noites*; *Rrememбранças da menina de rua morta nua*; *Divórcio*.

LISTA DE FIGURAS¹

Figura 1 – A maçã, de Yoko Ono (1966).....	18
Figura 2 – Like a rolling stone, de Bob Dylan, 2013.....	19
Figura 3 – Scott Pilgrim contra o mundo, 2010. Direção de Edgar Wright.	19
Figura 4 – Fotografia de Lawrence Beitler	39
Figura 5 – Nuno Ramos, Fruto Estranho	40
Figura 6 – Obras citadas anteriormente.	50
Figura 7 – Gráficos do artigo “Literatura no campo ampliado”, de Rosalind Krauss.	52
Figura 8 – Bruges-la-Morte.	73
Figura 9 – Austerlitz.	79
Figura 10 – Os trinta Valérios, 1901.....	82
Figura 11 – Anúncio do Estúdio, 1915.	82
Figura 12 – Jorge de Lima. A pintura em Pânico.	83
Figura 13 – Paulo Leminski; Jack Pires. Quarenta clics em Curitiba, 2013.	84
Figura 14 – Fotografia de Laís Blanco em O caderno das inviabilidades, 2016, p. 47.	86
Figura 15 – Helena Crandall Whalen Villanelle.....	87
Figura 16 – Foto de Eugene Smith.	93
Figura 17 – Silvia Gutierrez, Vanessa Lema Paredes e EMC.	99
Figura 18 – Fotografia 14, “Tatuagens frequentes”, contida no Caderno-Cor; Fotografia 14, “Xadrez da isolada do cinco”, contida no Caderno P&B; e Fotografia 31, “Escada do oito (pavilhão)”, contida no Caderno-Cor.....	100
Figura 19 – Joan Fontcuberta. Da série Milagros & Co, 2002; Joan Fontcuberta. Da série Deconstructing Osama, 2007.	118
Figura 20 – André Kertész. O cãozinho. Paris, 1928.....	118
Figura 21 – Cássio Vasconcelos. Múltiplos. 2009-2011.	135
Figura 22 – Marcel Gautherot. Porto. Rio de Janeiro, 1956.	162
Figura 23 – Buell Quain, acervo da Casa da Cultura Heloísa Alberto Torres.....	163
Figura 24 – Lévi Strauss e Heloísa Alberto Torres, entre outros, no jardim do Museu Nacional.	165
Figura 25 – O autor aos seis anos no Xingu.	168

¹ Por figuras nos referimos tanto a fotografias quanto a outros tipos de imagens não fotográficas contidas nesta tese. As referências completas de cada figura podem ser verificadas no texto da tese e na seção homônima. Preferimos não as colocar nesta seção para proporcionarmos uma leitura mais harmoniosa. Se você estiver lendo esta tese em sua versão em *pdf*, poderá navegar entre as figuras direcionando o cursor do *mouse* sobre o nome da imagem que deseja visualizar, segurar a tecla CTRL e clicar com o botão esquerdo.

Figura 26 – Foto de Ricardo Lísias tirada por Fernando Fiamoncini.	169
Figura 27 – Capa do romance NN na edição de bolso.	170
Figura 28 – Capa de NN. 2. ed; Capa de Nine nights. William Heinnean; Capa de Neuf Nuits. 1. ed. Metailé; Capa de Neuf Nuits. 2. ed. Metailé; Capa de Nine nights. Vintage.	171
Figura 29 – Prezado amigo.	176
Figura 30 – Páginas 42 e 58 de R.	182
Figura 31 – O programa mais ‘cult’ da elite.	183
Figura 32 – Página 44 de R; Página 2 da Folha ABCD de 09 de abril de 1993	186
Figura 33 – Marcel Duchamp. A fonte.	189
Figura 34 – Capa de R.	192
Figura 35 – Página 58 de R.	194
Figura 36 – Fotografias retiradas do site de notícias G1.	195
Figura 37 – Luciana Silva Reis no caderno Cidades d’O Estado de S. Paulo.	197
Figura 38 – Vinheta de abertura do programete.	198
Figura 39 – Menina ██████████, de 8 anos, foi; Polícia suspeita de mais um em morte no parque; crack.	199
Figura 40 – Marcel Duchamp. L.H.O.O.Q.	203
Figura 41 – O Estado de S. Paulo; Gil Gomes no parque de diversões.	207
Figura 42 – O mundo do terror.	210
Figura 43 – Morte no trem-fantasma.	212
Figura 44 – Ricardo Lísias. Divórcio.	230
Figura 45 – Foto de 30 de novembro de 2013; Foto de 26 de setembro de 2013.	233
Figura 46 – Divórcio (2013), de Ricardo Lísias.	235
Figura 47 – Ricardo Lísias criança.	238
Figura 48 – Fotografias do romance Divórcio (2013), de Ricardo Lísias.	240
Figura 49 – Ilustração de Stanze; Lorenzo Matotti; Ilustração de Kevin Howdeshe.	243
Figura 50 – Capa de Inquérito policial Família Tobias; Inquérito policial Família Tobias aberto; LOTE 42, Booktrailer inquérito policial: família Tobias, 2016.	248
Figura 51 – Rabih Mroué, Make me stop smoking, performance (2008).	249
Figura 52 – Escape into reality, de Michal Trpák.	259

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS²

- D** *Divórcio*, romance de Ricardo Lísias.
- NN** *Nove noites*, romance de Bernardo Carvalho.
- R** *Rememorações da menina de rua morta nua*, romance gráfico de Valêncio Xavier.

² Escolhemos essas siglas para nos referirmos a esses textos literários ao longo desta tese. Essas siglas também se referem ao uso de citações dos romances acompanhadas por suas letras correspondentes e o número da página.

SUMÁRIO³

1. Minha coleção de objetos indesejados (ou uma introdução).....	15
PARTE I - FRUTOS ESTRANHOS: ALGUNS MADUROS, OUTROS VERDES?	36
2. Capítulo 1 – O campo expansivo, o inespecífico, a literatura e a fotografia.....	37
2.1. Quem te disse que isso é literatura?	37
2.2 Literatura e fotografia: frutos maduros?.....	71
2.3 Os livros tinham que ficar mais vivos: simulacros são frutos verdes?.....	92
3. Capítulo 2 – Por uma história do Olhar: uma proposta metodológica.....	114
PARTE II – EU NÃO ESTOU LÁ?	138
4. Capítulo 3 – Cartas de campo literário	139
4.1. Mariza Corrêa, autora de Nove noites	139
4.2. O fantasma do escritor.....	144
4.3. O invisível	149
4.4. Escrever sobre o inferno é escrever sobre o Outro?.....	154
4.5. A máquina preguiçosa chamada NN	157
4.6. Os fantasmas das fotografias	159
4.7. O autor aos seis anos no Xingu	168
5. Capítulo 4 – Cavalo de Troia ou <i>Rremembranças da menina de rua morta nua</i>.....	175
5.1. A montagem de textos e a participação do público.....	175
5.2. O cavalo de Troia	181
5.3. Museu do crime	184
5.4. Procedimentos estéticos prévios.....	188
5.5. Olhar e dignidade	191
5.6. Arquivos digitais	196
5.7. Estar fora, estar dentro.....	210

³ Se você estiver lendo esta tese em sua versão em *pdf* poderá navegar entre os capítulos e as respectivas seções direcionando o cursor do *mouse* sobre o que deseja ler, segurar a tecla CTRL e clicar com o botão esquerdo.

6. Capítulo 5 – Eu tirei a minha pele em <i>Divórcio</i> (2013), disse Ricardo Lísias.....	215
6.1. Carne, osso e ficção.....	215
6.2. Intervenção	217
6.3. Mutação nominal e os simulacros de Lísias.....	224
6.4. O manto invisível	228
6.5. Álbum de família.....	232
6.6. Êxodo.....	240
7. NA IMINÊNCIA DE CONCLUIR.....	253
8. REFERÊNCIAS.....	268
ANEXOS.....	292

1. MINHA COLEÇÃO DE OBJETOS INDESEJADOS (OU UMA INTRODUÇÃO)

MUITOS anos depois, diante da enfermeira do hospital, o professor Renan Augusto Ferreira Bolognin havia de recordar aquela manhã remota em que sua mãe o pariu para que ele conhecesse o mundo. Sua vida era tão recente que muitas coisas careciam de nome e para mencioná-las ele precisava olhar algumas imagens⁴.

Este primeiro parágrafo faz parte de um recorte dos dois primeiros períodos do romance *Cem anos de solidão*, de 1967, escrito pelo colombiano Gabriel García Márquez. O autor desta tese o realizou com fins exclusivamente introdutórios⁵. Destacamos o excerto com uma finalidade específica: demonstrar como os textos do *corpus* da pesquisa correspondem a recortes do mundo e da escrita literária. Neste procedimento, a rasura da autoria se aclara na apropriação que substitui o nome do Coronel Aureliano Buendía pelo do autor desta tese – uma maneira didática de demonstrar a presença, ao mesmo tempo ausente, do autor no texto lido e escrito.

Os autores e os textos literários estudados nesta tese possuem em comum a ambivalência dos processos de emudecimento e de exposição de suas autorias. No caso, esses livros (em ordem alfabética) e autores são: *Divórcio* (2013), romance de Ricardo Lísias; *Nove noites* (2002), romance de Bernardo Carvalho; e *Rremembranças da menina de rua morta nua* (2006), romance gráfico de Valêncio Xavier, contido em um livro homônimo. A presença e a permanência de indícios dessas autorias formam parte da diegese dessas narrativas e se expandem para outros campos. Retornando ao trecho que reescrevemos, diríamos que o papel da imagem nesses livros – destacando-se a fotografia em nossos estudos – é o de retratar predominantemente pessoas que, por sua vez, se convertem em personagens das narrativas.

O recorte desta pesquisa se embasou em discussões do momento sócio-histórico contemporâneo, no qual a fotografia e a narrativa mantêm relações de uso alargado com a imagem, pelo advento de tecnologias como o cinema, a televisão, redes sociais e o hibridismo com outros meios artísticos. Essa profusão de (novos) protocolos de inteligibilidade (RANCIÈRE, 2012) parece corresponder ao retorno do autor – na perspectiva de uma literatura “pós-autônoma” – com um fôlego renovado perceptível nessa produção literária localizada na

⁴ MUITOS anos depois, diante do pelotão de fuzilamento, o Coronel Aureliano Buendía havia de recordar aquela tarde remota em que seu pai o levou para conhecer o gelo. [...] O mundo era tão recente que muitas coisas careciam de nome e para mencioná-las se precisava apontar com o dedo. (MÁRQUEZ, 2019, p. 5, tradução de Eric Nepomuceno).

⁵ Pedimos para que nos desculpem pela mudança de registro entre a primeira pessoa do singular e do plural durante a introdução e a conclusão desta tese: façam de conta que eu não estou aqui.

esteira de uma ampla constelação autobiográfica em torno desses autores, conforme estudado por Diana Klinger (2012, p. 39).

Essa questão é clara no livro *Ar de Dylan* (2012), de Enrique Vila-Matas. Nele, o personagem-protagonista – Vilnius Lancaster – se parece com (ou lembra) Bob Dylan, mas não o é: possui um ar do cantor norte-americano, bem como dialoga com o filme *I'm not there*, dirigido por Todd Haynes (2007), e do qual retiramos o título desta tese. Neste longa-metragem, Dylan é interpretado por seis atores que simulam personalidades diferentes do cantor ao longo de sua carreira e demonstram que, ainda assim, ele não está presente no filme. Do mesmo modo, não encontramos os autores em inteireza nos livros analisados: eles parecem não estar (completamente) lá, pois são simulacros. Ou, fazendo nossas as palavras de Paul Ricœur (2007): são fantasmas.

Também cabe mencionar os livros estudados nesta tese como objetos híbridos que flertam e/ou se expandem a outros campos. Em sua constituição estética se destaca, principalmente, o enovelamento de suas narrativas com fotografias para a construção desses simulacros autorais, ou fantasmas, que estão e, ao mesmo tempo, não estão presentes nas narrativas. Para elucidarmos essa discussão, ancoramos nosso debate no flerte de campos das atividades humanas por meio do conceito de inespecificidade, de Florencia Garramuño (2014). A pesquisadora argentina se refere a ela como uma crise de (não) pertencimento de meios e suportes que consolidaram os campos artísticos, entre eles, o literário:

É essa ideia de uma arte em geral, que prefiro chamar de *arte inespecífica*, o que eu gostaria de explorar como uma figura, extremamente poderosa, do não pertencimento.

A crise da especificidade do meio não foi, durante estas últimas décadas, o único modo como a arte contemporânea foi definindo uma ideia de inespecificidade e de não pertencimento. Também no interior de uma mesma linguagem ou suporte literário ou artístico, o mesmo movimento de questionamento do pertencimento e da especificidade encontra outras maneiras de manifestar-se. Não só é possível dizer que a literatura expandiu seu meio ou suporte para incorporar, de modo crescente, outras linguagens no interior de seu discurso – com a incorporação de fotografias, imagens, blogs, chats e e-mails, por um lado, mas também com os pontos de conexão e fuga entre diversos discursos literários, como as memórias, o documental e o ensaio, entre outros. (GARRAMUÑO, 2014, p. 87, grifos da autora)

As expansões salientadas pela pesquisadora argentina são: i. De meios e suportes incorporadores de outras linguagens e, acrescentemos, campos, artísticos ou não; e ii. De conexões com discursos literários os mais variados, resultando em intersecções com gêneros discursivos e temáticas diversos, e que apresentam a inespecificidade como uma perfuração

realizada no interior do considerado como obra literária. Desse modo, a associação literária com outros suportes, meios, gêneros, campos, temáticas etc. apresenta ao Olhar⁶ do leitor uma possibilidade mais ampla para a espinhosa definição de literatura, bem como para a de outros campos artísticos. Como se uma especificidade, durante anos constituidora do campo literário e de suas características, houvesse colapsado.

Entre textos intersemióticos ou híbridos – sendo que os contemporâneos chamaremos nesta tese de inespecíficos – destaco o meu gosto pessoal por inúmeros objetos considerados por alguns artísticos e por outros não. Entre eles, destaco alguns de difícil definição, que às vezes chocam e outras apaixonam. São procedimentos e objetos que fazem pensar quais os limites de cada campo artístico e mesmo tecnológico e/ou midiático; no caso, a propensão a colecionar, juntar, fruir etc. objetos aos quais muitas pessoas não dão a devida atenção. Quer dizer, objetos – que parecem indesejados – sempre foram de meu gosto pessoal.

Talvez o rechaço a esses objetos (ou a pecha de que alguns/mas desses/as artistas são muito experimentais) tenha se dado não por suas inespecificidades, mas pela infiltração de campos e debates tocantes ao que é próprio a cada um deles. Dois desses são objetos pelos quais sempre tive apreço especial devido ao meu gosto pessoal pelos *Beatles*. Em 1966, a artista plástica Yoko Ono expôs uma maçã na *Indica Gallery*, em Londres, e causou grande alvoroço. Embora não tenha sido feita pela artista como uma escultura de ateliê, será que a maçã exposta por Yoko não seria uma escultura por estar em uma galeria de arte? No mais, a obra dela não possuiria um espectro de significação maior e mais efêmero que os *ready-mades* duchampianos?

Afinal, ao longo das semanas, a linda maçã definharia: murchando e apodrecendo.

⁶ Nesta tese grafamos Olhar com letras maiúsculas para nos referenciarmos diretamente a Roland Barthes e sua “História dos Olhares”. No mais, toda a problemática levantada em torno dessa palavra é explorada ao longo do capítulo dois “Por uma História do Olhar: uma proposta metodológica”.

Figura 1 – A maçã, de Yoko Ono (1966).



Fonte:
<https://www.pinterest.cl/pin/464433780308767832>.
Acesso em: 18 jun. 2020.

Outro desses procedimentos artísticos empolgantes (embora creia que boa parte dos fãs dos *Beatles* a odeiem) é a canção *Revolution 9*, creditada a John Lennon e Paul McCartney (1968), com influências de Yoko Ono. O destaque dessa “música” do disco que convencionou-se chamar de *The White Album* é a expansão do campo musical através de suportes e meios sonoros, que não necessariamente soam melódicos e/ou harmônicos. Pode ser que a faixa do álbum branco soe barulhenta a quem esteja acostumado com os acordes do quarteto de *Liverpool*. No entanto, a estética resvala justamente no enquadramento e na colagem de sons distintos, como são os naturais ou sintetizados, de notas musicais. Essa canção parece querer provocar a desconstrução da audição musical justamente por meio de colagens sonoras. Alguns deles estão sobrepostos uns sobre os outros em dois canais que se alternam durante a audição. Esse procedimento estético resulta em uma sensação de tridimensionalidade e simultaneidade de acontecimentos narrativos em nove minutos ruidosos tão musicais quanto poderiam ser as notas de um piano.

Hideo Kojima se destacou por uma série de jogos de videogame interseccionados com o cinema. Inclusive, o diretor sempre manifestou em entrevistas e conferências ser um cineasta frustrado. Por esse motivo, sua obra-prima *Metal gear* – cujo primeiro jogo foi lançado em 1987 – sempre contou com diálogos, cenas e personagens inspirados em longas-metragens. Além, é claro, de a jogabilidade, roteiro e os movimentos de câmera do jogo sempre emularem os de um filme.

Um híbrido de videogame e histórias em quadrinhos é o *blockbuster* “*Scott Pilgrim contra o mundo*” (WRIGHT, 2010). A propósito, este filme surgiu como uma história em

quadrinhos de sucesso, de autoria de Brian Lee O'Mailey, que desde então se hibridiza com a identidade visual de jogos de *arcade* dos anos 1980.

Em 2013, Bob Dylan lançou o videoclipe de sua canção mais famosa – *Like a rolling stone*, de 1965 – utilizando a interatividade proporcionada pelos meios digitais. Nesse curioso videoclipe, o espectador/ouvinte pode apertar vários botões de uma televisão e passear por canais em que os personagens de diversos programas de tevê “cantam” a letra da música.

Figura 2 – Like a rolling stone, de Bob Dylan, 2013



Fonte: <http://video.bobdylan.com>. Acesso em: 18 jun. 2020.

Figura 3 – Scott Pilgrim contra o mundo, 2010. Direção de Edgar Wright.



Fonte: <http://video.bobdylan.com>. Acesso em: 18 jun. 2020.

Entre outros inúmeros exemplos possíveis, os apresentados podem implicar o beneplácito ou a desaprovação do/a leitor/a dessas obras como dignas de apreço artístico (ou não). O autor desta tese, que não sabemos se está aqui ou não, sempre se interessou pela coleção de objetos artísticos e textos literários emaranhados nas malhas inespecíficas. Talvez por esse motivo ele tenha se dado conta de que essa via exemplificativa seria consistente para posicionar suas análises.

Mencionamos todas essas obras por se interseccionarem com outros campos. Da mesma forma, os textos literários analisados nesta tese também se expandem e fortalecem suas estéticas em outros meios e estratégias não consideradas tipicamente literárias (e isso fica claro se nos

fixarmos principalmente no claro aceno dessas obras ao meio fotográfico). Por exemplo, a obra citada de Yoko Ono é escultórica, embora também seja performática; *Revolution 9* dos Beatles é colagem de sons, mas também é canção; *Metal Gear*, de Hideo Kojima, é jogo de videogame, e também um longa-metragem; *Scott Pilgrim contra o mundo* é filme, história em quadrinhos e videogame; *Like a rolling stone* é videoclipe, aparelho de televisão e site interativo. Sendo assim, essas obras ultrapassam a membrana na qual a separação de campos autônomos foi convencionalizada: estão dentro e fora de uma categorização rígida.

Embora as obras analisadas nesta tese não aparentem ser tão radicais quanto as supramencionadas, afinal essa coleção de objetos indesejados parece flertar com modelos extremos de inespecificidade, demonstraremos teórica e analiticamente como as obras literárias analisadas nesta tese se comportam e se estabelecem dentro e fora do campo literário: são literatura e, ao mesmo tempo, estão interseccionadas e constituídas por outros campos. Talvez o rechaço à intersecção de todos esses objetos, com os quais ao longo da vida intelectual debatemos seu hibridismo inerente e nos interessamos em montar neste trabalho um quase museu de objetos indesejados, esteja justamente relacionado a análises que, muitas das vezes, se esqueceram de considerar a importância dessas interseções. Dizendo de outra maneira, talvez muitos/as pesquisadores/as e críticos/as relegaram essas inespecificidades a um segundo plano. O rechaço à infiltração de campos e seus debates resvala justamente no que é próprio a apenas um deles, ou seja, uma análise artística de um campo predominante em uma obra. Essa seleção de um campo predominante, aparentemente, causou imensos problemas hermenêuticos, pois esse movimento crítico desconsiderou as interseções de campos e resultou em análises mais desejáveis, embora incompletas, de algumas obras. Por isso, ressaltamos que todos os textos analisados nesta tese são literários embora dialoguem com outros campos e expandam a leitura para além das letras impressas nos livros.

Para que a discussão proposta nesta tese se esclareça, urge apresentar o *corpus* investigado. O primeiro texto analisado é o romance *Nove noites* (NN), escrito por Bernardo Carvalho em 2002. *A priori*, nos interessamos pelo entrelaçamento de pesquisa e escrita romanesca presente na obra. A esse respeito, a dedicatória à antropóloga brasileira Mariza Corrêa chama a atenção quando abrimos o livro. Aparentemente gratuita, essa dedicatória auxilia na nossa proposta de leitura/análise do romance de Bernardo Carvalho. Durante a pesquisa, descobrimos que Mariza Corrêa concedeu a substância matricial da escrita de NN em uma resenha escrita por ela para a *Folha de S. Paulo* no ano de 2001. O texto breve da pesquisadora aborda uma série de antropólogos/etnólogos vindos ao Brasil com o intuito de estudar *in loco* algumas etnias indígenas brasileiras no início do século vinte. No mais, essa resenha também é consultada por

um dos narradores do livro e funciona como o preâmbulo de uma pesquisa obsessiva em torno dos porquês do suicídio do personagem Buell Quain, mote do livro.

Em 2008, a antropóloga – acompanhada da pesquisadora Januária de Mello – também publicou nos Cadernos da Pagu, da Unicamp, a pesquisa etnográfica “*Querida Heloísa/dear Heloísa: Cartas de campo a Heloísa Alberto Torres*”. Não por acaso, o romance de Bernardo Carvalho se entrelaça à pesquisa das autoras que, após a leitura, parecem esboroar a etnografia e alcançar o texto “ficcional” do escritor. Ademais, no livro etnográfico das autoras há correspondências trocadas entre o personagem histórico Buell Halvor Quain e uma pesquisadora central da antropologia brasileira, a intelectual Heloísa Alberto Torres, além de cartas trocadas entre personagens do romance – como o outro narrador (e também personagem histórico) do livro, Manoel Perna, e a menção a uma porção de pesquisadores brasileiros e estrangeiros presentes na diegese.

No mesmo livro etnográfico, Mariza Corrêa também salientou que considerava NN uma contribuição importante para a constituição de uma biografia sobre Quain e ressaltou a importância de Bernardo Carvalho no recolhimento de cartas de campo do estadunidense endereçadas à pesquisadora brasileira mencionada no parágrafo anterior. De algum modo, o documento etnográfico e a resenha expandem a leitura do romance a esses outros campos. Sendo assim, é no limiar, ou em uma posição indefinida, que esse texto e outros analisados nesta tese remontam a uma lógica similar a dos indecíveis derridianos. Segundo a pesquisadora Ana Maria Amado Continentino (2006)⁷, essa lógica põe em funcionamento a contaminação de termos contíguos que devem ser questionados, ainda que não o sejam no cotidiano. Os fios desses termos se enovelam a ponto de não obedecerem a definições que os desvinculam uns dos outros. Uma metáfora que utilizamos para compreender esses conceitos indecíveis seria a cosmogonia da vida humana partindo do caos da mitologia greco-romana. Essa massa amorfa incorpora todas as sementes dos compostos genéticos do mundo em um estado anteriormente à existência de qualquer polarização. Segundo a mesma pesquisadora, Derrida assevera que os indecíveis levam ao embaralhamento por meio do movimento, não pela estagnação. Por isso, aliamos a leitura deste romance – e dos demais textos de nosso *corpus* – com outros textos que podem ser incorporados às suas narrativas e constituírem algo que chamamos de leitura expandida. Em outras palavras, propomos expandir a leitura dessas

⁷ De acordo com essa pesquisadora, Derrida se refere ao indecível na página 53 do livro *Sur parole, instantanées philosophiques* o qual citamos nesta nota. Não utilizamos o texto original do autor francês por infelizmente não termos conseguido acesso à obra. DERRIDA, Jacques. *Sur parole, instantanées philosophiques*. Paris: Éditions de l'Aube, 1999, p. 53.

narrativas para além dos livros que as contêm. Isto é, posicionar este e outros objetos em direção ao êxodo⁸ (LUDMER, 2007) para outros meios e campos, concomitantemente dentro e fora do literário. Sendo assim, NN é romance e também pode ser pesquisa etnográfica.

O entretecimento das origens da história de Quain e das fotografias do texto narrativo de NN se vincula aos inúmeros autores da biografia do etnólogo americano, ao mesmo tempo que, todos – personagens e autores – desembocam na criação de fantasmas, ou simulacros, presentes e ausentes na leitura, análise do romance e fotos. Por isso, se vinculamos um dos narradores do romance a Bernardo Carvalho – já que ambos realizaram pesquisas em busca de Buell Halvor Quain – notamos a constituição deste simulacro ao visualizarmos a fotografia da segunda orelha do romance legendada da seguinte forma: “O autor aos seis anos no Xingu”. Essa legenda propicia a simulação deste autor como personagem de sua ficção e vice-versa. Dessa forma fantasmática, entre ausência e presença, funcionam as demais fotografias do romance.

Rememorações da menina de rua morta nua (R) (2008), de Valêncio Xavier, menciona brevemente a presença do autor como personagem da narrativa. O enredo desse romance gráfico é construído a partir do assassinato de uma garota nos anos 1990 e como ele foi veiculado pela mídia brasileira (ganhando destaque no programa televisivo “Aqui agora”, nos cadernos “Cidades”, de *O Estado de S. Paulo*, e na “Folha ABCD” na construção da narrativa). No procedimento estético de deslocamento do assassinato das páginas/notícias policiais para uma narrativa de (aparente) ficção repousa uma crítica política ao funcionamento semiológico desses gêneros discursivos e seus campos.

Inversamente, a presença de Valêncio Xavier corresponde ao simulacro de uma ausência presente na narrativa como um personagem e/ou editor (ou manipulador) dos recortes

⁸ Nesta tese, o sintagma “em êxodo” corresponderá à discussão de Josefina Ludmer (2007) no ensaio “Literaturas pós-autônomas”. Nele, a argumentação da intelectual argentina se baseia em obras literárias contemporâneas que, apesar de serem literárias, possuem outras propriedades. Desse modo, essas obras estão em um limite para serem classificadas além de literárias, pois pertencem a outros campos. Para demonstrar o avanço desse campo de produção escrita literária, a pesquisadora fez uso de uma ambivalência consolidada para a percepção do literário e do não-literário. Nas palavras da professora, a distinção entre “ficção e realidade” já não é tão límpida quanto outrora. Se houver mais interesse pela discussão do “êxodo” literário, ou sinônimos (como “em diáspora” ou “literatura atravessadora de limites e fronteiras”), recomendamos esse parágrafo escrito pela pesquisadora (2007, p. 1): “Muitas escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior. Como se estivessem “em êxodo”. Seguem aparecendo como literatura e tem o formato livro (são vendidas em livrarias e pela internet e em feiras internacionais do livro) e conservam o nome do autor (que pode ser visto na televisão e em periódicos e revistas de atualidade e recebe prêmios em festas literárias), se incluem em algum gênero literário como o “romance”, e se reconhecem e definem a si mesmas como literatura. Aparecem como literatura, mas não se pode lê-las com critérios ou categorias literárias como autor, obra, estilo, escritura, texto e sentido. Não se pode lê-las como literatura porque aplicam “à literatura” uma drástica operação de esvaziamento: o sentido (ou o autor, ou a escritura) resta sem densidade, sem paradoxo, sem indecidibilidade, “sem metáfora”, e é ocupado totalmente pela ambivalência: são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade”.

compositivos do texto. Seu simulacro corresponde a um cavalo de Troia ofertado aos meios de comunicação que trocam a dignidade humana por audiência e lucro. Cremos que esse oferecimento seja perceptível pelo *know-how* de Valêncio Xavier adquirido ao longo de anos trabalhando não apenas como escritor de recortes e da reescrita da história oficial, mas por suas experiências de diretor de salas de cinema e redator de jornais.

Ao afirmarmos essa crítica, expandimos a leitura desse romance gráfico através de notícias de jornal que constituem o mote da narrativa. Para isso, realizamos buscas no acervo digital dos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo* e encontramos notícias que serviram como pontapé para a escrita. Bem como avançamos a leitura de uma notícia que não respeitava a imagem da criança retratada por não ofuscar seu rosto e nem apagar seu nome. Desse modo, analisamos como uma das fotografias principais inseridas no texto de Valêncio refaz a imagem da menina e lhe dá a dignidade retirada pelos meios de comunicação por meio da inserção de uma tarja sobre seus olhos e seu nome.

Esse simulacro de apropriação confere dignidade à criança assassinada e exige ao narratário dar conta de como a manipulação midiática está eivada nos olhos da mulher e do homem do tempo presente. Essa estética de presença autoral desentranha a conta-gotas como a leitura necessita retirar esses significados de seus subterrâneos. Nessa obra, a representação da realidade nos meios midiáticos é demonstrada como forjada e facilmente desconstruída e abalada. Os medievalistas sabem melhor do que nós que na hermenêutica cristã de Santo Agostinho encontramos Deus no fundo de toda escrita. Nos textos de Valêncio, ele é esse Deus – só um pouco mais satírico e irônico.

Divórcio (D) (2003), de Ricardo Lísias, possui artimanhas requintadas tocantes à exposição alheia e se aproxima de imbróglios éticos delicados. A esse respeito, nos referimos a leituras realizadas pelo protagonista da narrativa (também chamado Ricardo Lísias) do diário de sua ex-esposa (uma jornalista cultural brasileira consagrada) e no qual ele descobre o que ela “pensava” a respeito do relacionamento amoroso deles, além de um possível adultério. Como um gesto de vingança, a narrativa se constrói ao redor da divulgação desse diário que representa as complicações da exposição da vida privada. Outra grande complicação da leitura e da exposição de trechos desse “suposto” diário está atrelada ao fato de o romance expor um suposto material “real”. Trocando em miúdos, diríamos que essa exposição está embasada em uma proposta artística interseccionada nos resquícios de um diário supostamente fictício pertencente à ex-esposa do autor.

Os fatos, acontecimentos e nomes próprios pertencem aparentemente ao mundo real. D se constrói justamente como um romance articulado na oscilação de realidade e de ficção. Não

por acaso, sua estrutura narrativa provocou uma visão panorâmica dos fragmentos do relacionamento vivido pelo escritor e pela jornalista cultural. Talvez por essa razão, a pele do personagem Ricardo Lísias seja constantemente referida como “em carne viva”. Acrescentemos que, também possivelmente, essas feridas tenham sido desencadeadas pelo recente divórcio e deslocamento do escritor da realidade para as malhas da ficção.

Ao longo do romance, acompanhamos uma série de fotografias pertencentes, ao que tudo indica, ao autor empírico. Obviamente, esse e outros materiais adquiriram carga ficcional ao serem introduzidos nesse livro irônico a respeito dos limites das (auto)biografias. Desse modo, a finalidade dessas fotos parece ser a de aproximar o escritor em carne viva de sua identidade familiar. Por isso, elas se referem às desgastadas fotos de álbuns de família do escritor, narrador autodiegético e personagem.

No ano de publicação do livro, 2013, o autor também usou sua conta pessoal no *Facebook* para publicar escritos e fotografias referentes ao contido em D. Estes *posts* eram textos críticos e as fotografias inseridas eram semelhantes ou parecidas às do livro. Desse modo, D se expande para essa rede social e sugere a criação de um simulacro do autor à maneira de uma pele ficcional que cobre a do escritor. No mais, a leitura desse romance também pode ser expandida a outros textos prévios (que possuíam o mesmo mote e serviram como ensaios para a escrita de D) e posteriores com fragmentos e personagens em comum.

Sendo assim, afirmamos que todos os livros do *corpus* correspondem a recortes do mundo e da escrita literária de modo particular. Conjuntamente, todos centralizam a fotografia na constituição desses recortes. Também é notório como nos três livros pode-se visualizar uma dedicação prévia às fotografias correspondendo a uma expansão diaspórica da ficção à realidade, o que é característico da literatura pós-autônoma e discussões teóricas de Josefina Ludmer (2007) e Néstor Garcia Canclini (2016). É precisamente nessa dedicação que a rasura da autoria se aclara como apropriação do nome dos autores das capas dos livros como personagens de textos fictícios. Como o próprio título dessa tese sugere, parece que os autores dos livros nos inquiram: Eu não estou lá (nesses livros)?

Para defendermos nossa tese, mostramos as diferenças no tratamento das fotografias de outros livros que ao longo dos séculos traçaram outros modos de vincular texto literário e fotografia. Cremos que a diferença dessa relação e como ela se delineou ao longo dos anos demonstra as peculiaridades de romances (ou outros textos narrativos e mesmo poéticos) de períodos históricos distintos. Para isso, levantamos e comentamos exemplos de textos literários nacionais e estrangeiros intrincados em fotografias para demonstrarmos – pela convergência ou

pela divergência – a filiação na qual o nosso *corpus* está inserido e como ela é ampliada nos textos estudados.

Com esse recorrido histórico, validamos teórico-criticamente a análise do *corpus* ancorados nos simulacros (BAUDRILLARD, 1991) de autores presentes em narrativas através de usos distintos das fotografias em relação a outros textos que constituíram tal hibridismo. Inclusive, esses outros textos apresentam muitas das temáticas fotográficas seguidas adiante por essa escrita inespecífica (à qual propomos chamar de especificidades de uma inespecificidade). Entre elas, destacam-se fotografias de cidades (ou paisagens), de objetos (figurativos ou representativos), de animais e de retratos de pessoas (de terceiros ou autorretratos). Desse modo, a revisão dos livros com fotografias conduziu a uma argumentação mais consistente em torno de um porquê (que deve ser) diacrítico, um tema específico, das imagens fotográficas dos textos literários do *corpus*. Neles, os personagens retratados nas fotografias são simulacros e simulações do piscar e do não ver do tempo presente. Piscam porque as imagens mudam constantemente, nunca se vê o mesmo e, por isso, sempre há algo invisível para o Olhar.

A propósito, os livros do *corpus* utilizam fotografias de pessoas e representam uma renovação dessa inespecificidade com a presença de simulacros dos autores. Essa renovação estética se entrelaça ao tempo presente e às variadas formas de construção do real. Sobre essas formas nos referimos à infiltração dos autores como personagens e a expansão dos textos literários a performances ao modo de uma artista como Marina Abramović. A inserção de fotografias, supostos diários, bilhetes e outros “documentos” sugerem uma construção pessoal dos escritores ao modo de uma curadoria da vida íntima real deslocada a uma provocação de seus limites com a ficção. Em outras palavras, esses textos pertencem a autores que exercem a função de serem curadores (AZEVEDO, 2016b) de suas próprias biografias. Diríamos que estamos diante de outra maneira de lidar com as fotografias de pessoas como simulacros nos textos do *corpus*, torná-los visíveis ao e com o Olhar do “eu” contemporâneo⁹ na inserção e/ou na retirada de personagens “diretamente” do real e inserção em diversas expressões artísticas.

A finalidade dessa curadoria parece ser a de esboroar as estruturas de gêneros tradicionais e sacralizados socialmente como a escrita etnográfica (em *Nove noites*); notícias televisiva e jornalística (em *Remembras da menina de rua morta nua*); o álbum de família

⁹ Nesta tese, quando dissermos contemporâneo o/a leitor/a deve relacioná-lo ao conceito de Giorgio Agambem. Quando nos referirmos ao período contemporâneo ou a literatura brasileira contemporânea, fazemos menção a um período histórico que vai desde o golpe militar de 64 até o momento histórico atual de elaboração deste trabalho monográfico (de 2017 a 2021). Muitas das vezes, utilizamos como sinônimo de período contemporâneo o termo tempo presente, também como homenagem ao grupo de pesquisa que fazemos parte e onde esta tese foi gestada.

e as redes sociais (em *Divórcio*). A importância do uso desses simulacros reside justamente em desconstruir o nosso entendimento a respeito desses gêneros e campos de atuação social como objetivos. Em outras palavras, esses simulacros transparecem, ou trazem à superfície, a subjetividade da etnografia, da notícia, das redes sociais, das memórias do clã familiar etc.

Nas obras do *corpus*, diríamos que esses simulacros se confundem com o real. Por isso, nos perguntamos: essas obras contemporâneas fictícias vão em direção ao real? Não seria este o epicentro da redefinição da experiência individual, de um objeto artístico e/ou leitura literário-fotográfico em relação ao produzido outrora? Pensamos que haja, sim, uma nova maneira de atar essa relação verificável nos textos do *corpus* à maneira de um flerte entre o esgotamento e a transgressão da figura autoral por meio, sobretudo, de fotografias.

No que concerne ao texto literário (principalmente os objetos desta tese), salientamos os envolvimento prévios dos autores convertidos em personagens de seus textos literários. Incorporando outros desses objetos inespecíficos (citados durante as primeiras páginas do capítulo primeiro desta tese), tentamos demonstrar como o entrelaçamento performático e curatorial é uma brecha dessa produção inespecífica que parece estabilizada. Dessa cristalização (que reiteramos ser a especificidade de uma inespecificidade) decorrem efeitos de sentido não concernentes apenas à intersecção artística, como também à sociedade, à cultura e alguns questionamentos relativos aos campos artísticos envolvidos. Ambas as artes – fotográfica e literária – revelam frestas subterrâneas próximas ao intratável e ao não representável, ainda que a fotografia pareça inscrever o real na gênese criadora do artista (NAVAS, 2017). Tal inscrição, por vezes, ludibria sobre quais as estratégias de leitura necessárias para analisar essas ficções (pós-autônomas).

Esse tema de pesquisa baseou a escrita da tese em duas partes. Na primeira parte, “*Frutos estranhos: alguns maduros, outros verdes?*”, concentramos nossa atenção em debates sobre os conceitos “inespecificidade” e “campo expansivo” com Florencia Garramuño (2014) e outros autores no primeiro capítulo¹⁰ ou como os frutos possuem diferenças preciosas de paladar, consistência, densidade, largueza. Atribuir um adjetivo inusitado aos frutos autoriza o debate sobre obras artísticas e textos literários que não recusam conexões com outros/alguns

¹⁰ Para escrevermos a primeira parte desta tese, tentamos responder às questões: i. Por que discutir a expansão do campo é necessário para compreender o *corpus* e outros textos inespecíficos? ii. Como compreender o diálogo entre fotografia e literatura? iii. Como se estabeleceu a relação literatura e fotografia nacionais e internacionais? iv. Os simulacros e as simulações são um *gap* nesta produção inespecífica? vi. Se sim, como isso se diferencia da produção anterior? vii. Como pensar uma metodologia que abarque e auxilie a análise dos textos do *corpus* e de outros livros que dialogam com fotografias?

campos. Por isso, a primeira parte desta tese discorre majoritariamente sobre a união estabelecida entre literatura e fotografia.

No primeiro subcapítulo do capítulo um, cruzamos referências da relação estabelecida entre literatura e fotografia com uma ênfase empenhada em leituras críticas de Pierre Bourdieu, Florencia Garramuño, Marjorie Perloff, Rosalind Krauss, Josefina Ludmer, Néstor García Canclini e outras/os autoras/es. Ao longo desse texto torna-se prevalente como os desdobramentos sócio-históricos interferem na definição da noção de “literatura/literário”. Sendo assim, o objetivo do subcapítulo “2.1 Quem te disse que isso é literatura?” foi avaliar, aproximar e contrastar inúmeros textos debatedores da noção de campo, expansão de campo, autonomia, pós-autonomia e inespecificidade. De posse dessa terminologia, nos perguntamos como ela serviu para iluminar ao/à leitor/a a importância do estudo de textos literários do tempo presente conjugados em outros campos. Para isso, fizemos uma historiografia do problemático conceito de campo, de suas indefinições e de como elas acarretaram em discussões proveitosas, contrastantes ou integrativas, ao longo dos séculos XX e XXI sob a perspectiva de várias/os intelectuais, bem como a argumentação de cada um/as deles/as poderia contribuir para estudiosas/os dedicadas/os aos estudos da expansão do campo.

Na segunda seção do capítulo um, apresentamos a revisão bibliográfica de um material sobre a relação literatura e fotografia em textos brasileiros e estrangeiros e demonstramos panoramicamente como esse diálogo inespecífico rendeu frutos tematicamente amadurecidos. O surgimento da inespecificidade literatura-fotografia aparentemente remonta ao gênero romance, como explicita Ana Martins Marques (2013) ao referir-se a esse diálogo através da obra *Bruges-la-morte*, escrita pelo belga Georges Rodenbach e publicada no ano de 1892. Por sua vez, o crítico italiano Giuseppe Carrara (2019) estabelece essa origem no estudo de três autores/fotógrafos: Bayard e a fotografia *Autoportait en noyé* (Autorretrato em afogamento, tradução nossa), de 1840; *The pencil of nature*, de William Henry Fox-Talbot, de 1844; e *Street life in London*, escrito a quatro mãos por John Thomson e Adolphe Smith e publicado em 1877.

Cada um desses textos e outros supracitados trazia em seu bojo muitas das temáticas seguidas por essa escrita inespecífica, tais como a representação da cidade, dos retratos e autorretratos, dos objetos (seja figurativos, seja abstratos) e animais. Por sua vez, diríamos que os textos literários-fotográficos contemporâneos são manifestações artísticas cujos *leitmotivs* não são apenas discursivos, como também estão atrelados às mídias/tecnologias/interatividade contemporâneas que impingem certos matizes e contornos. Em outros termos, essas características gerais eram e são comuns a essa inespecificidade literário-fotográfica e puderam ser levantadas tematicamente. A engenhosidade dos textos analisados nesta tese parece residir

na reatualização do hibridismo mencionado pelo Olhar de alguns escritores brasileiros contemporâneos.

Verificamos com esse levantamento bibliográfico a produtividade destas escritas inespecíficas que constituíram certa especificidade nesse diálogo. Isto é, partimos da hipótese (verificada) de que esta inespecificidade já possuía uma maturidade de produção em relação aos temas fotográficos como constitutiva da produção analisada. Nesse caso, nosso levantamento bibliográfico panorâmico residiu na avaliação de textos literários prévios da inespecificidade literatura-fotografia, bem como no debate de quais foram seus resultados segundo críticos que se dedicaram ao estudo dessa relação.

Na terceira seção do capítulo um, debatemos como os simulacros e as simulações, conceitos de Jean Baudrillard (1991), demonstram diferenças das fotografias dos livros apresentados na seção anterior. Os simulacros são frutos verdes, nascidos dessa inespecificidade (ou da especificidade de uma inespecificidade) relativa às fotografias de pessoas. Esse exercício teórico-crítico está diametralmente emparelhado a um fragmento do romance brasileiro contemporâneo com fotografias, *Terra avulsa* escrito por Altair Martins (2014), e um trecho em que o narrador questiona se há mais vivacidade em romances compostos com fotografias. Para nós, a interpretação dessa vida deve ser correlata à ficcionalização dos escritores em meio às malhas narrativas. Outrossim, esse questionamento cerceia todo esse subcapítulo e é argumentado a partir dos conceitos de simulacro e simulação, de Jean Baudrillard, tendo em vista a ficcionalização dos autores como renovação estética da inespecificidade literatura-fotografia.

A manifestação mais pertinente desse caráter na contemporaneidade diz respeito à atualização de fotografias de retratos e autorretratos correspondendo a simulacros e simulações pelo uso de fotografias nos textos do *corpus*. Para demonstrarmos a atualização dos retratos de pessoas via simulacros, este subcapítulo apresenta um breve recorrido de considerações a respeito dos termos fantasma e sombra como correspondentes aos termos baudrillardianos para analisarmos os textos do *corpus*. Desse modo, a revisão dos romances com fotografias, conduzirá a uma argumentação mais consistente a respeito do porquê diacrítico das imagens fotográficas nos textos do *corpus* inaugurarem uma especificidade dessa inespecificidade. De outro modo, usando a História dos Olhares e de posse do simulacro baudrillardiano, estabelecemos o porquê essencial de essas representações serem e poderem ser lidas como fagocitoses do real (AZEVEDO, 2016a) e da contaminação da escrita de si em uma sociedade midiática. Há uma correspondência próxima a de outros textos literários que realizaram essa atividade em tempos distantes e distintos. No entanto, nosso debate vai em direção ao período

contemporâneo (sobretudo aos anos de publicação dos textos literários do *corpus*) e da abundância de imagens ancoradas na viagem dos simulacros de personagens ficcionais para os da primeira pessoa autoral.

Resolvemos apresentar brevemente como as obras foram estudadas seguindo dois critérios não (ou pouco) presentes nas demais: 1) Os textos analisados contêm imagens de pessoas (ao contrário da maioria dos textos anteriores); 2) Como decorrência do primeiro critério, notamos que a análise de fotos de pessoas permite estudos de questões concernentes tanto à representação e ao testemunho jurídico, além de binômios como presença/ausência e arquivo familiar, recorte que seria incomum para a análise de fotografias que priorizam paisagens e/ou objetos e/ou animais.

Feito o debate sobre a essência desses frutos estranhos por via da conceituação de expansão do campo, da inespecificidade literatura/fotografia e da lacuna dos livros do *corpus* unidos a simulacros autorais, propomos um debate metodológico a respeito de passos necessários e/ou possíveis para a análise desses objetos. Para isso, o segundo capítulo da primeira parte está voltado a uma proposta metodológica à qual chamamos de “História dos Olhares”, uma sugestão de procedimentos analíticos tanto para avaliar os textos do *corpus*, como para os de outros/as pesquisadores/as interessados/as e dedicados/as aos estudos dessa inespecificidade e/ou dos chamados dispositivos foto-literários.

No segundo capítulo, paramos a revisão bibliográfica literária para nos perguntarmos: Quando olhamos, também somos olhados? Esta interrogação, apesar de parecer tocante ao senso comum (do qual, inclusive, surgem questionamentos científicos intrigantes para serem avaliados e investigados profundamente), está imersa em pesquisas sobre estudos imagéticos, como na historiografia da pintura com Didi-Hubermann (2013) ou na dos fotográficos com Philippe Dubois (1984), Joan Fontcuberta (2012), Roland Barthes (1984). A propósito, é Barthes quem sugere uma História dos Olhares em *A câmara clara* (2012). Tendo em vista o nosso *corpus*, notamos a necessidade de balizar nossas análises com uma metodologia adequada para o estudo desses objetos inespecíficos (GARRAMUÑO, 2014). Por esse motivo, o arsenal conceitual de Barthes (1984) pareceu insuficiente para lidar com objetos que, além de fotográficos, eram textos narrativos escritos. Por isso, foi necessária a conjugação desses conceitos específicos do campo fotográfico aos do texto narrativo.

Para resolver a encruzilhada metodológica na qual os livros analisados se encontram, nada melhor do que assentar bases em uma proposta metodológica interdisciplinar como a viagem de conceitos a campos distintos de Mieke Bal (2002). Assim, conjugamos os conceitos fotográficos barthersianos aos de focalização, de Gérard Genette (1995) e da própria Mieke Bal

(1990). Além de um conceito rigidamente verbal, a focalização dos narradores dos textos do *corpus* merecia ser verificada como o ponto de vista de um Olhar dirigido ao texto literário e fotografias constituindo leituras do *punctum* barthesiano não apenas como integrante da fotografia, mas também um Olhar dirigido ao texto pungindo os personagens das narrativas e seus leitores. Nesse ínterim, o Olhar erigido não se constituiria apenas como estigma da “olhadela” do leitor ao texto, como também abarca outras viagens em direção ao extratextual, ou a seu entorno. Em dupla acepção, vai desde um dado interno que se converte em interno (CANDIDO, 2006) a um dado interno (artístico literário) constituidor da própria sociedade (CANCLINI, 2016).

Essa inespecificidade devia também ser lida com uma postura interdisciplinar e sob a égide metodológica de leitura fotográfica de Joan Fontcuberta: i. Semiológica; e ii. Tematicamente, com questões sócio-históricas subjacentes. Em outras palavras, o Olhar dirigido à imagem e ao texto se constrói histórica e semiologicamente também na inespecificidade literatura-fotografia e deveria ser analisado mediante as acepções de Barthes, Bal, Genette e Fontcuberta.

Constituímos a História dos Olhares nas temáticas de outrora e no jogo com a especificidade sócio-histórica dessa inespecificidade. Claramente, este capítulo desembocou na segunda parte desta tese: seriam os textos de nosso *corpus* frutos estranhos verdes? Isto é, entre a seara de produções inespecíficas lidas, percebemos a diferença dos textos do *corpus* aliada às simulações e aos simulacros contemporâneos como outro Olhar em direção à imagem? Esses frutos seriam imaturos? Se sim, qual a reflexão mais ampla que estaria implicada nisso tudo?

A segunda parte, “Eu não estou lá?”, possui três capítulos dedicados às análises dos livros do *corpus*. Obviamente, o debate da primeira parte da tese rende argumentos para a segunda parte, de pendor mais analítico nas leituras individuais de cada obra. No entanto, o/a leitor/a desta tese poderá notar certas problematizações teóricas ao longo desta segunda parte. Da mesma forma, na primeira parte mesclamos, quando possível, ensaios de análises de textos literários, ainda que o acento mais forte tenha sido colocado no debate teórico. Esta estrutura dúplice foi pensada como em diáspora da teoria para a análise e da análise para a teoria como homenagem ao texto “*Literaturas post-autónomas*”, de Josefina Ludmer (2007). No mais, ela, ao que nos pareceu, foi a estrutura mais pertinente para apresentar os resultados desta pesquisa. Para as leituras desta segunda parte, centralizamos a figura autoral como simulacro e a vinculamos ao atual tempo sócio-histórico.

No terceiro capítulo, intitulado “Cartas de campos literário”, discutimos aspectos concernentes à simulação e ao simulacro do personagem histórico Buell Halvor Quain, o

entrelaçamento do narrador-jornalista do romance com o escritor Bernardo Carvalho, a importância de textos da antropóloga Mariza Corrêa para a escrita do livro e a expansão de *Nove noites* como etnografia. Para essa argumentação, separamos este capítulo em alguns subitens. No primeiro deles, “Mariza Corrêa, autora de Nove noites”, debatemos como uma resenha da antropóloga escrita para a *Folha de S. Paulo* – publicada em 12 de maio de 2001 e intitulada “Paixão etnológica” – serviu de pontapé para a escrita da obra, assim como um livro dela publicado em 2008 com Januária Mello, parece corresponder a um prosseguimento do romance como etnografia.

O item posterior, “O fantasma do escritor”, encara de frente documentos (cartas, sobretudo) correspondentes a Quain e a intelectual brasileira Heloísa Alberto Torres e que demonstram como Bernardo Carvalho os utilizou para a escrita do romance e os converteu, assim, em um dos fantasmas (ou ausências presentes) da narrativa. Adiante, em “O invisível” debatemos como essas invisibilidades, assentadas em Bernardo Carvalho, Mariza Corrêa e Quain, podem chamar a atenção para uma leitura do aparentemente invisibilizado no romance, mas, não por isso, ausente.

Como apresentamos no capítulo metodológico, a focalização do narrador-jornalista de NN parece, por vezes, relacionada à organização da quantidade e da qualidade das informações narrativas a essas invisibilidades por meio da identificação entre o narrador e o personagem Buell Quain. Seguindo essa questão de focalização, deslocamos o funcionamento dessas informações narrativas para o olhar do leitor como o responsável por destrinchar o romance a partir dos documentos supracitados. Como se esse texto romanesco funcionasse como “A máquina preguiçosa chamada NN” que incentiva o leitor a pesquisar sobre Quain ao modo do narrador-jornalista e com esse procedimento de leitura tornar visível, ou expansível, o que olhar na narrativa.

Feito esse percurso, alcançamos o penúltimo item desse capítulo, “Os fantasmas das fotografias”, que debate como duas fotografias da narrativa demonstram o funcionamento desses fantasmas do texto e como elas posicionam a leitura em um limiar que se cruza com a escrita etnográfica. Por fim, no último item, “O autor aos seis anos no Xingu”, debatemos como a construção de presença de simulacros desemboca na leitura da última foto do texto como alusiva a um autor ficcionalizado e convertido em personagem (será ele Bernardo Carvalho? Ou o narrador-jornalista?).

Iniciamos o quarto capítulo – Cavalos de Troia em *Rremembranças da menina de rua morta nua* – com o apoio da estrutura fragmentada do romance gráfico de Valêncio Xavier e da participação leitora para colocar as imagens do texto em funcionamento. No mais, as imagens

desse texto valenciano parecem seguir os moldes de quando elas são veiculadas como notícias pelas mídias televisiva e jornalística. Esse debate é tecido no primeiro item desse capítulo, intitulado “A montagem de textos montados e a participação do público”. No item subsequente, “O cavalo de Troia”, discutimos como a formação intelectual de Valêncio Xavier contribuiu para uma leitura irônica desses procedimentos ao expor a manipulação imagética realizada pela imprensa. Dessa forma, é como se R fosse um presente de grego a essas mídias.

Na sequência, debatemos a obra do escritor apegada à reescrita de crimes e, por isso, o terceiro item desse capítulo se intitula “Museu do crime”: o mote dessa narrativa (assim como o de outros textos de Valêncio) gira em torno de um assassinato sem resposta até o momento presente e de como a mídia se aproveitou desse acontecimento para a veiculação de notícias e programas sensacionalistas. Para que a estética valenciana seja melhor aclarada ao leitor, realizamos no item posterior desse capítulo uma incursão pelos parâmetros estéticos nos quais essa escrita parece assentar-se em “Procedimentos estéticos prévios”.

No item “Olhar e dignidade” avançamos para a análise da fotografia central da narrativa. Nela, demonstramos como a cobertura dos olhos do retrato da garota assassinada (também na vida real) proporciona a ela uma espécie de dignidade retirada pelos meios de comunicação. No item posterior, “Arquivos digitais”, demonstramos o pontapé da escrita desse livro através de uma notícia veiculada em 8 de abril de 1993 no caderno Cidades, d’*O Estado de S. Paulo*, que retirou a dignidade da garota ao demonstrar seu rosto nas páginas do jornal. Por fim, no item “Estar fora, estar dentro” debatemos como o procedimento estético dessa presença autoral ausente é perceptível na manipulação de imagens e na rememoração do passado. Para isso, a última fotografia desse texto retrata alguns personagens que estão fora e, curiosamente, estão dentro do local em que o corpo da garota foi encontrado. Portanto, essa leitura demonstra o limiar existente entre texto jornalístico e fictício em que R está localizado.

No quinto capítulo, discutimos a construção do narrador de D, escrito por Ricardo Lísias. No primeiro item, “Carne, osso e ficção” enfatizamos a construção do “eu” do romance flertando com o do autor. Na sequência, debatemos no item “Intervenção” como a obra se ampara em um engajamento político segundo palavras do escritor. Em seguida, demonstramos com o levantamento bibliográfico da obra literária de Lísias a existência de um trabalho meticuloso do autor com nomes próprios, como isso corresponde a um debate sobre a intervenção da arte na realidade e cujo o intento parece ser o de imiscuir escritor e ficção. Debateremos isso no item intitulado “Mutações nominais e os simulacros de Lísias”.

No item posterior, essa intervenção e a associação do escritor com a própria obra parece corresponder à foto de capa do romance. No item “O manto invisível”, demonstramos como a

metáfora de um tecido imperceptível – representado na fotografia da capa – parece envolver o escritor e o ficcionalizar. Para progredir essa leitura, no item “Álbum de família” mostramos como outras fotografias pessoais, referentes ao arquivo familiar, podem ser ficcionalizadas em D. Para esse fim, o deslocamento de um arquivo privado para o texto romanesco parece corresponder a esse manto invisível questionador dos limites da ficção e da realidade representadas nessa e em outras fotografias inseridas no livro. Por fim, demonstramos como algumas fotografias e fragmentos do romance correspondem a publicações do escritor Ricardo Lísias em seu perfil pessoal do *Facebook*. Nesse caso, essa correspondência reverbera a expansão do texto romanesco para a rede social, bem como parece entrelaçar algumas escritas prévias e posteriores do escritor. Por isso, D parece uma obra aglutinadora e incorporadora de outras do escritor. Tais aspectos expansivos de Lísias são debatidos no item final deste capítulo e se intitula “Êxodo”.

Ao fim e ao cabo, a segunda parte da tese propõe majoritariamente analisar a presença de autores ou de seus simulacros nas obras *Nove noites* (2002), de Bernardo Carvalho; *Rememorações da menina de rua morta nua* (2006), de Valêncio Xavier; e *Divórcio*, de Ricardo Lísias (2013). Para a demonstração dessa presença massiva de simulacros, destacamos a infiltração deles, sobretudo, mediante fotografias inseridas nas narrativas e/ou como o texto verbal permite desestabilizar os limites entre realidade e ficção em alguns campos do conhecimento, como a escrita etnográfica, a jornalística, a midiática, a judiciária, a historiografia do clã familiar, as redes sociais e outras.

Analisamos esse *corpus* pela “presença ausente” dos autores. Filosoficamente, nos embasamos teoricamente na arte como política com Jacques Rancière (2009) sobretudo na construção de simulacros dos autores e expansão com os passos de Jean Baudrillard. No mais, autores interessados nas artes contemporâneas e discussões relativas à pós-autonomia do calibre de Florencia Garramuño (2014), Josefina Ludmer (2007) e Néstor García Canclini (2016) aparecerão constantemente ao longo de capítulos como grandes ensaios que, apesar de separados, deverão corresponder a uma coesão interna no final da leitura. Inclusive, é justo ressaltar que, ao longo das análises, o/a leitor/a desses textos dar-se-á conta da inserção de fortuna crítica, entrevistas dos autores e outros textos dos escritores como formas da validação de nossa argumentação e expansão de possíveis *gaps* em relação aos estudos de suas obras. Resolvemos pela não realização de um capítulo especialmente dedicado à crítica e às entrevistas

de cada um deles, mas por sua inserção ao longo de ditos capítulos para oferecer um texto mais fluido¹¹.

Cabe levantar que esta tese vem acrescida de citação atrás de citação e epígrafes encabeçando os capítulos e *a priori* provocando uma sensação de desassossego por se constituírem como recortes. Além disso, talvez o número de epígrafes pareça exagerado. No entanto, sua utilização é proposital: os textos analisados correspondem a recortes e citações internas ou externas (intra, extra e intertextuais). Além do mais, devemos nos recordar de que para Antoine Compagnon (1996, p. 29) “A citação tenta reproduzir na escrita uma paixão da leitura, reencontrar a fulguração instantânea da solicitação, pois é a leitura, solicitadora e excitante, que produz a citação”. Portanto, diríamos que nosso objetivo é ressoar as inúmeras leituras apaixonantes realizadas nos últimos anos.

De acordo com o professor Leonardo Francisco Soares no exame de qualificação (que também pensava em Compagnon e nos sugeriu essa leitura), as epígrafes são uma metáfora dessa fulguração instantânea comparáveis a fotografias. Portanto, amalgamando a sugestão ao texto, as epígrafes dos capítulos desta tese podem ser vistas como fulgurações do instante certo da fotografia, aquele em que capturamos o momento exato de um acontecimento quase que inefável. Ou fotografias convertidas em texto verbal. Similar ao aparente exagero de epígrafes como instantâneos fotográficos, após as referências utilizadas, a quantidade de anexos também poderá parecer excessiva. No entanto, sua adição é estratégica por apontar para a possibilidade de o leitor da tese expandir os textos literários analisados a outros meios, documentos e gêneros textuais.

Evidentemente, este trabalho possuiu como objetivo central o entendimento de uma pergunta de pesquisa: por que essas narrativas brasileiras contemporâneas do *corpus* possuem menções a seus autores e os adicionam como personagens? Refletimos sobre esta grande pergunta de posse de discussões teóricas do tempo presente como campo expandido, inespecificidade e pós-autonomia, como dissemos anteriormente. Esta pergunta avança para o debate sobre como nessas obras contemporâneas o real regressa com sua potência máxima.

¹¹ Sendo assim, esta parte II da tese tenta propor, em linhas gerais, os seguintes assuntos: i. Como alguns personagens são constituídos como simulacros que expandem os textos literários a outros campos; ii. Como o uso abundante de imagens e a presença dos autores como personagens das narrativas pode denotar o objetivo de esfacelar alguns campos do conhecimento e de atividades humanas; iii. O uso constante dos fragmentos pertencentes à biografia dos autores provoca no leitor a ânsia pelo desnudamento do que se trata de ficção e de autobiografia. Ao fim e ao cabo, essa segunda parte da tese tentou responder às seguintes perguntas: i. Como e por que os autores destes romances se apresentam como personagens dessas narrativas “fictícias?” ii. Qual(is) a(s) influência(s)/diferença(s) da relação fotografia-literatura na contemporaneidade? iii. Há tendências político-culturais do período contemporâneo que estimulam a inserção de fotografias pessoais e dos autores como personagens?

Como hipótese, debatemos como nessas obras o regresso mencionado ocorre na forma de simulacros. Desse modo, é como se as obras estivessem em diáspora (em um campo expandido), desprendendo-se de um real condensado/agarrado aos autores e personagens através de fotografias próprias e alheias.

Diante deste debate, nos perguntamos se o diálogo entre fotografia, literatura e simulacro seria o epicentro da redefinição da experiência individual de um objeto artístico e/ou leitura literário-fotográfica em relação ao produzido outrora. Pensamos que haja uma nova maneira de atar essa relação nos textos analisados e torná-la visível no flerte entre esgotamento e transgressão da figura autoral. Talvez poderíamos diminuir essa pergunta ao título da tese e deslocá-la para a voz de autores que se questionam sobre suas presenças ausentes em seus textos: “Eu não estou lá?”. Quando nos perguntávamos no lugar desses autores convertidos em personagens sobre sua não presença, também coube nos perguntarmos os seus porquês, as suas causas e os sentidos dessa interrogação.

Para finalizar essa breve introdução, declaramos ter preferido a escrita de análises aproximadas ao gênero ensaio à iminência e aos porvires artísticos, históricos e sociais do que propriamente a um enclausuramento de sentidos que ainda poderão ser deslindados nas leituras nos textos analisados. Ou seja, tivemos em vista propiciar interpretações latentes em vez de fechadas. Afinal de contas, a relação destes autores embrenhados em suas próprias produções literárias mediante fotografias (sobretudo próprias) de pessoas não possui material bibliográfico que permita encerrar plenamente essa discussão. Isso nos propiciou aproveitar ainda mais a leitura desses textos, bem como conjecturar a respeito desse diálogo inespecífico que parece culminar no abalo e na desestabilização de alguns campos do conhecimento e da atividade humana.

PARTE I

FRUTOS ESTRANHOS:

ALGUNS MADUROS,

OUTROS VERDES?¹²

As árvores do sul sustentam frutos estranhos,
Sangue nas folhas e sangue nas raízes,
Corpos negros balançando na brisa sulista,
Frutos estranhos pendurados nos álamos
(Lewis Allan, tradução nossa)¹³.

¹² O título desta parte menciona implícita (ou explicitamente) a obra de Nuno Ramos e o livro ensaístico de Florencia Garramuño, ambos de títulos similares.

¹³ “*Southern trees bear strange fruit/Blood on the leaves and blood at the root/Black bodies swinging in the southern breeze/Strange fruit hanging from the poplar trees*”. Lewis Allan é o compositor dessa canção, “Strange Fruit”, que ficou conhecida nas vozes de Billie Holiday e Nina Simone.

2. CAPÍTULO 1 – O CAMPO EXPANSIVO, O INESPECÍFICO, A LITERATURA E A FOTOGRAFIA

2.1. Quem te disse que isso é literatura?¹⁴

Então não sei o que eu devo fazer,
 Pois se eu fizer bem quadrado,
 Vão me chamar de quadrado,
 Mas se eu fizer muita loucura
 Vão dizer que eu tô maluco
 E desse jeito você nunca vai ser muito popular
 (BERNARDES, 2012)

Uma das apostas centrais das rivalidades literárias (etc.) é o monopólio da legitimidade literária, ou seja, entre outras coisas, o monopólio do poder de dizer com autoridade quem está autorizado a dizer-se escritor (etc.) ou mesmo a dizer quem é escritor e quem tem autoridade para dizer quem é escritor; ou, se se preferir, o monopólio do *poder de consagração* dos produtores ou dos produtos (BOURDIEU, 1996, p. 253, grifos do autor).

Frutos estranhos (2014) é um livro da professora argentina Florencia Garramuño. Derivado da análise da obra plástica *Fruto estranho*, de Nuno Ramos, instalação e livro debatem um problema concernente à nossa pesquisa: como lidar com objetos artístico-literários constituídos por outros objetos, práticas, meios, lugares e estratégias?¹⁵ Obviamente, na leitura do livro mencionado e em nossa pesquisa não chegamos a uma única resposta. Ainda assim, a análise da instalação de Nuno Ramos empreendida pela autora argentina (GARRAMUÑO, 2014, p. 11) indica um caminho hermenêutico interessante decorrente da avaliação dessa obra ao afirmar que “Não só os modos de questionamento da linguagem artística, mas também para nomear o local das práticas artísticas contemporâneas” – fragmento útil para analisarmos textos literários articulados a outros meios, artes, suportes, gêneros e campos.

Para efetivar análises sobre textos literários e obras do tempo presente¹⁶, Garramuño (2014) se fundamenta teoricamente em Jacques Rancière (2009). Lendo esse filósofo da arte e da política, constatamos que a representação artística pode ser reconhecida como um regime de desmembramento de um dado tempo histórico elaborado em torno de protocolos que tornam a

¹⁴ Este subcapítulo é inteiramente dedicado e devoto à profa. Dra. Rejane Cristina Rocha. No mais, o título desejou ser irônico em relação aos intolerantes que não apenas são hostis à arte e representação não estigmatizadas, como também às formas da vida humana. Esperamos haver, minimamente, causado esse efeito interdiscursivo em nosso/a leitor/a.

¹⁵ Dedicamo-nos à literatura conjugada a fotografias e documentos não lidos como literários.

¹⁶ Cabe salientar minha dívida intelectual com o grupo de estudos “Literatura e tempo presente” por me haver apresentado e revisado parte da bibliografia deste filósofo.

obra inteligível a seu público. De outro modo, a avaliação do funcionamento desse mecanismo de representação permite conhecer o comportamento e as práticas do fazer artístico como mais aproximados ou aliados de um constrangimento representativo, conforme as palavras do filósofo. Ou ampliar os modos representativos. Em outras palavras, esse regime de cisão se liga a como determinados períodos sócio-históricos lidaram com a visibilidade e a representação, ou não, de certas porções da sociedade em objetos artísticos.

As representações artísticas então se equilibram em maneiras de fazer e de ver certas posições, crenças sociais e ideologias consolidadas em detrimento das negligenciadas. Em nossa opinião, a *mimesis* poderia ser comparada a uma dobradura do real na obra de Rancière (2012). No movimento de dobragem do real, a obra visibiliza algumas faces e apaga outras. Somado a isso, a arte não deveria se restringir a fazeres e a visões, mas prezar pela apresentação de pensamentos não convencionais pertencentes ao literário e ao artístico. No mais, esse debate está presente no livro de Garramuño (2014) como uma proposta implícita de convivência democrática com as diferenças, as heterogeneidades e as especificidades do literário e artístico. Dessa sorte, os componentes aparentemente não pertencentes a um determinado campo artístico e/ou literário são os eixos norteadores de diálogos entre meios e campos artísticos distintos denominados pela autora como inespecíficos, ou frutos estranhos¹⁷.

O *Fruto estranho* de Nuno Ramos – apresentado no MAM (Museu de Arte Moderna) do Rio de Janeiro de setembro a novembro de 2010 – pôs a especificidade artística sob suspeita como uma exposição composta por árvores sem folhas, música popular, filme, aviões monomotores, violoncelos e palavra escrita. Além do mais, a/o visitante da exposição tinha a liberdade de caminhar entre os materiais, objetos da exposição e uma tevê em que podia assistir um trecho do longa-metragem “A Fonte da Donzela”, do diretor Ingmar Bergman (1960). Não gratuitamente, podia-se visualizar no fragmento recortado do filme uma árvore em uma planície acompanhada pela canção “*Strange fruit*”, escrita por Abel Meeropol e publicada com o pseudônimo Allan Lewis no ano de 1937.

A canção aclamada em gravação de Billie Holiday se entronca à obra de Nuno Ramos porque também está mergulhada em traços inespecíficos: essa composição política surgiu de uma fotografia tirada por Lawrence Beitler em sete de agosto de 1930 e desencadeou, na mesma década, a composição da canção. Em nossa opinião, a imagem deve ser considerada uma tortura

¹⁷ As articulações entre práticas e fazeres artísticos conciliados e coincidentes correspondem a objetos artísticos que desemparelham os regimes artísticos teoricamente vigentes. Ao incorporarem características aliadas do constrangimento vivido pelas formas de representação artística, as diversas formas artísticas realizam uma dobragem dos campos artístico e literário interseccionados a outros.

visual que deve ser circunscrita no modo de ver a obra de Nuno Ramos e de escutar a canção de Abel Meeropol. Na fotografia em questão, visualizamos dois homens negros enforcados (Adam Smith e Thomas Shipp) e dependurados em árvores de Marion, Indiana, como representantes da pujança racista e ex-escravocrata – sobretudo dos estados sulistas estadunidenses. Embora esteja implícito, cabe comentar que eles são os frutos estranhos dessas árvores:

Figura 4 – Fotografia de Lawrence Beitler



Fonte: *O instante certo*, de Dorrit Harazim (2016, p. 355).

O sangue desses homens permanece jorrando dessas árvores e regando um solo ruborizado e ainda úmido¹⁸. Além do comentado, a instalação de Nuno Ramos também possuía dois aviões monomotores presos nos galhos de árvores secas representando os frutos estranhos da obra. No ponto extremo das asas dos aviões há um contrabaixo. Dentro dos instrumentos havia uma caixa de aço com óleo. As extremidades das asas de cada avião foram esburacadas para conterem um tubo de vidro transparente do qual gotejava soda cáustica misturada com soro hospitalar. Cabe salientar que essa destilação de soda e soro no óleo desencadeia o processo de fabricação de sabão. Para nós, essas gotas constituem uma metáfora de remoção de barreiras levantadas por alguns regimes artísticos que ocultaram modos outros e outros modos de fazer e de ver a arte. Dito de outro modo, algumas visões políticas são expelidas do debate sobre o que é, ou não, arte de maneira política não gratuita. Ademais, se prestarmos a atenção devida, poderemos elucubrar que os contrabaixos não estão presentes na obra de maneira infundada, pois eles simbolizam a música erudita desfrutada por membros de uma comunidade hegemônica

¹⁸ A respeito dessa fotografia central para o fotojornalismo ocidental, indicamos o capítulo “O cidadão Meeropol”, contida no livro *O instante certo*, de Dorrit Harazim (2016, p. 355).

(ao menos representativamente) recebendo algumas bolhas de sabão. Ou sendo limpas. Em outras palavras, os campos da arte e da literatura movimentam percepções políticas de grupos a partir da organização de quais seriam seus elementos específicos e inespecíficos.

Figura 5 – Nuno Ramos, Fruto Estranho¹⁹



Fonte:

http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=110&cod_Serie=106. Acesso em: 22 mai. 2017

O termo inespecífico utilizado por Garramuño (2014, p. 14-15) se atrela politicamente à obra de Nuno Ramos e aos elementos híbridos da escultura ao:

Questionar[em] a especificidade ao utilizar[em] vários meios ou suportes que se entrecruzam [...]. Essas conexões são as responsáveis pelo questionamento das especificidades dos meios no entrecruzamento com outros campos, discursos, dispositivos ou meios [...] saída de especificidade do meio.

O inespecífico da autora é concebido como uma postura hermenêutica advinda da produção literária e artística que extravasa fronteiras consagradas. Nisso reside um debate implícito sobre os regimes aos quais a escrita está assentada – ou dos quais é submissa. Em outras palavras, a perspectiva teórica da pesquisadora argentina está submersa em discussões profundas sobre a expansão dos campos literário e artístico a outros, como o cultural e o político. A propósito, essa noção de inespecificidade remonta uma noção consolidada: a de campo. A respeito dessa conceituação anterior, proposta ao longo da carreira acadêmica do

¹⁹ O livro de Garramuño se trata de uma compilação de ensaios. Portanto, ele não prima por uma revisão bibliográfica discriminada e historiografada à exaustão. Sendo assim, propomos apresentar a bibliografia utilizada pela autora argentina e realizar convergências e divergências entre as/os autoras/es lidas/os por ela (quando possível), bem como outras/os, com vistas a construir um lastro historiográfico que acompanha o desenvolvimento de conceitos e noções que pululam ao longo desta tese. Para isso, nos detemos na releitura desses textos e autoras/es com o foco dirigido a como se debruçaram sobre as noções de inespecificidade, campo e expansão do campo – balizas dos quatro capítulos de seus *Frutos estranhos*. Aclarando o caminho metodológico deste subcapítulo, os objetivos de nossa revisão bibliográfica foram: i. Organizar como essas noções têm desestabilizado o literário; e ii. Prover às/aos pesquisadoras/es do tempo presente uma breve historiografia de como essas noções foram consideradas em distintos pontos de vista.

sociólogo francês Pierre Bourdieu, cabe um fragmento de sua acepção no livro *Vocabulário Bourdieu* (CATANI; NOGUEIRA; REIS; MEDEIROS, 2017, p. 64) com as palavras de um de seus mais notáveis discípulos, o também sociólogo e francês Bernard Lahire:

[...] se há um fenômeno que suscita a unanimidade, é exatamente o da diferenciação social das atividades. Qualificada como modernas ou industriais, nossas sociedades são consideradas pelos mais diversos autores como conjuntos caracterizados por uma forte diferenciação social das atividades ou funções.

Para Bernard Lahire (2002, p. 50 *apud* PEREIRA, 2015, 342), os campos esclarecem os grandes palcos das atividades humanas, não os dos desprestigiados e/ou dos excluídos profissionalmente. O obstáculo teórico para a percepção dos amadores e dos excluídos profissionalmente em cada campo pode ser uma das causas de expansão do campo, afinal se nem todos podem ser contemplados, algumas infiltrações estratégicas e radicais podem ser modos de mudança e integração democrática. Ainda a respeito dessa noção, a educadora Elaine Aparecida Teixeira Pereira (2015, p. 341) assim a conceitua:

Campo é um microcosmo social dotado de certa autonomia, com leis e regras específicas, ao mesmo tempo em que influenciado e relacionado a um espaço social mais amplo. É um lugar de luta entre os agentes que o integram e que buscam manter ou alcançar determinadas posições. Essas posições são obtidas pela disputa de capitais específicos, valorizados de acordo com as características de cada campo. Os capitais são possuídos em maior ou menor grau pelos agentes que compõem os campos, diferenças essas responsáveis pelas posições hierárquicas que tais agentes ocupam.

Os campos possuem especificidades e podem ser influenciados relativamente pelos demais. Quando atingem alto grau de autonomia, os elementos exteriores de um campo influenciam pouco em seu desmantelamento. Um exemplo disso é pensar o campo econômico em contato com o literário: ainda que a maior editora do país falisse, dificilmente a literatura deixaria de existir por aqui. Claramente, essa falência mudaria as lutas internas entre os agentes do campo literário em busca de posições de prestígio representadas não apenas por capitais financeiros, como também simbólicos, acadêmicos e em uma possível reavaliação das regras do jogo do campo literário brasileiro.

Para que um campo se expanda é necessário considerar que anteriormente ele tenha sido convencionalizado socialmente²⁰. Debater os possíveis avanços de cada campo em direção a uma

²⁰ No alto modernismo, a autonomização dos campos literário e artístico alcançará seu máximo estágio de diferenciação: a autonomia estética (perceptível em tantos debates a respeito da arte e de suas funções, como na obra de Kant de acordo com seus comentadores ou para a germinação de tantos poetas parnasianos e/ou inúmeros

renovação hermenêutica (na expansão do contato com outros), além dos rigores da autonomia, é uma tarefa necessária. Para o sociólogo argentino Néstor García Canclini (2016, p. 37), Bourdieu cerceou demais as noções de campo a ponto de postular a existência de lógicas plenamente autônomas entre os campos (2016, p. 56). Nas palavras do sociólogo, Bourdieu parece ter focalizado demasiadamente os jogos de força internos dos campos a ponto de não ter se dedicado à contiguidade existente entre eles.

No livro *As regras da arte*, de 1996, Pierre Bourdieu evidenciou alguns acontecimentos na França do século XIX como consagradores de uma teoria geral dos campos, de seu contato relativamente autônomo (quando consolidado quase restrito) e/ou a troca de influências com os demais. Nesse caso, a argumentação de um ensimesmamento gradual dos campos literários parece ter ocorrido e ter sido possibilitado pela profissionalização da escrita em contato com o campo do poder. No mesmo livro, Bourdieu (1996, p. 63) destaca os escritores Gustave Flaubert, Charles Baudelaire e seus projetos estéticos como integrados e disjuntos, respectivamente, à estrutura do campo do poder como consagrador dos artistas visibilizados, ou não, na sociedade francesa de finais do século XIX.

Para o sociólogo francês, o prosador Gustave Flaubert e o poeta Charles Baudelaire são pontas extremas do pêndulo da especificidade desse campo literário. O primeiro deles, Flaubert, foi um escritor presente nos salões e solenidades da burguesia ascendente e, por isso, relacionado às especificidades do literário. Por sua vez, Baudelaire foi um poeta considerado

artistas de vanguarda voltados ao debate sobre a representação artística). De outro modo, quanto mais um campo se autonomiza, maior a possibilidade de suas estéticas se dirigirem a si mesmas e se autonomizarem umas em relação às outras. No artigo “Retrato paulista do Brasil: Paulo Prado, o modernismo e a semana de arte moderna de 1922”, Emiliano César de Almeida (2015) apresenta um possível padrão de autossuficiência gradual dos campos artístico e literário a partir do grupo modernista de 22 – representantes dos mesmos campos brasileiros – em relação aos financiadores das apresentações artísticas provenientes das oligarquias cafeeiras paulistas – do campo do poder. De outro modo, os campos artístico e literário brasileiros parecem ter iniciado o seu processo de autonomização em relação aos detentores do poder justamente no período mencionado. No tocante à autonomização do campo literário e de suas estéticas, seu estremecimento provém das vanguardas europeias do início do século XX que assentaram sua proposta poética sobre esta autonomia. A título de exemplo, não é por acaso que livros como *A estrutura da lírica moderna*, de Hugo Friedrich (1978), destaquem os escritores modernos mergulhados no plano estético, formal, de seus poemas de finais do século XIX e começo do XX como exercícios intelectuais obscuros sob o olhar do leitor não dedicado, porém imerso, nas inúmeras regras das (também inúmeras) estéticas do campo literário do período. O processo de autonomização do campo artístico-literário pode proporcionar a criação de inúmeras estéticas autossuficientes em relação às outras. É dessa maneira, segundo o posicionamento teórico de Bourdieu, que a obra “fala” sobre ela mesma, é arte pela arte e alcança a criação de inúmeros manifestos que se diferenciam uns dos outros (BOURDIEU, 1996, p. 271). Essa complexidade é a autonomia estética. Ainda assim, essa discussão pode render debates frutíferos como o reconhecido por Hal Foster sobre a *Teoria da vanguarda*, de Peter Burger, ter desconsiderado a relação intrínseca das vanguardas com o que ele chama de real reprimido. Ou como compreendemos a autossuficiência dessas estéticas em relação às exigências de outros campos que não o artístico e o literário. Estudos brasileiros como “1930: A crítica e o modernismo”, de João Luiz Lafetá (2000) argumentam, em linhas gerais, sobre a literatura brasileira dos anos 1930 como desdobramento do projeto estético de nossos primeiros vanguardistas para o plano da ética. Ou seja, de um menor a um maior contato das potencialidades estéticas modernistas à relação entre os campos político e social.

maldito por ter sido uma espécie de cronista das atribuições da vida moderna e incorporado em sua obra temáticas desconsideradas como válidas ao objeto literário, integrado e polemizado o objeto literário junto a escritores da classe operária insurrectos à arte pura (e que nunca havia assentado suas bases nesse campo).

Flaubert dialoga e troca influências com a produção, a reprodução e a difusão de sua obra. Baudelaire, por outro lado, era na época o poeta maldito, o *nomóteta*²¹ – ou o revisionista – das leis desse campo ascendente, quem escrevia poemas desagradáveis aos olhos do campo do poder, era excluído dos salões de leitura frequentados por Flaubert e foi o arauto das condenações da nascente “arte pela arte”²². De certo modo, o *nomotetismo* de Baudelaire foi devido principalmente à recusa do poeta em integrar-se às condições financeiras mais favoráveis que regulavam e legitimavam as especificidades do campo literário.

O campo do poder imantou o literário às suas influências, aprovando e rejeitando caracteres específicos ao gosto da classe que compõe o campo e seus polos positivo e negativo. Na anedota da disparidade de popularidade entre os dois escritores, Bourdieu demonstra o poder da classe hegemônica financiadora do campo literário e indica não apenas a consolidação da profissão escritor, mas também a atuação do campo na enumeração das especificidades das matérias narrativa e poética produzidas, reproduzidas e difundidas²³. Dessa discussão provém o debate da noção de campo e posterior expansão realizado por Florencia Garramuño (2014) e outras/os autoras/es²⁴.

²¹ *Nomóteta* possui a seguinte acepção no Dicionário Priberam: “Em Atenas, membro de uma das comissões legislativas encarregadas da revisão da constituição, do exame das inovações feitas nas leis, etc”. Ou seja, Baudelaire foi uma espécie de revisor das leis vigentes e/ou contrárias ao campo literário francês. Também merece destaque a raiz da palavra, *nómos* – algo como maneira de agir, costume, hábito, opinião geral, lei, segundo o mesmo dicionário – constituir outra palavra: autonomia. Derivada da aglutinação *auto-* e *nomos*, um campo autônomo é aquele em que as regras estão organizadas e são aplicadas dentro dele tendo pouca (ou nenhuma) influência de outros.

²² Para isso, cabe verificar a seção “Baudelaire *nomóteta*”. Nela, Bourdieu (1996, p. 81) relata quando Baudelaire candidatou-se à Academia francesa com vistas a ironizar como autores consagrados do campo literário da época rechaçaram as escritas dos poetas malditos da boemia parisiense. Conforme Bourdieu, Baudelaire foi quem melhor percebeu as mudanças do campo literário devido às transformações do mundo social e econômico e encarnou a vanguarda do campo literário em seu modo mais extremo.

²³ Além da profissionalização gradual da escrita como uma atividade laboral advir da relação do campo literário com o capital financeiro (BOURDIEU, 2004, p. 103), o ofício de escritor adquire afinidades do estilo de vida e sistema de valores dos integrantes do campo do poder, afinal este último é o responsável pelo pagamento e pela difusão dos produtores culturais. Além do mais, essa influência também decorre na constituição de regras específicas ao jogo do campo literário. No entanto, devido ao trabalho artístico ser pago e não encomendado ou dirigido pelo ponto de vista do incentivador e patrocinador artístico-literário (ou de um mecenas), o campo literário começará sua autonomização partindo de um equilíbrio gradual e paulatinamente consolidador de sua autossuficiência em relação a seus campos sustentadores.

²⁴ Na narrativa histórica de identificação e rechaço da obra de Flaubert e Baudelaire também está incutido o alinhamento de um campo que ao longo do século XIX e começo do XX se especializou a ponto de autonomizar-se relativamente. No mais, a constatação de uma relativa autonomia é a que mais encontra dificuldades de apreensão, a nosso ver. Primeiramente, porque o termo se mistura muitas das vezes com a autonomia estética, que

Em conferência proferida em 1997 no *Institut National de la Recherche Agronomique* – compilada no Brasil em 2004 no livro *Os usos sociais da ciência* – Bourdieu apresenta a autonomia dos campos com uma relativa independência (BOURDIEU, 2004, p. 21 e p. 30) “[...] das pressões do mundo social global que o envolve”, pois “Quanto mais os campos científicos são autônomos, mais eles escapam às leis sociais externas”. A noção de campo também se integra a um universo social intermediário “[...] no qual estão inseridos os agentes e as instituições que os produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura ou a ciência” (BOURDIEU, 2004b, p. 20) e designa um espaço relativamente autônomo e dotado de leis próprias. No livro em questão, essa noção serviu como uma fuga ao tratamento do campo científico – em seu interior mais especializado – como uma “ciência pura” ou uma “ciência escrava” do contexto sócio-histórico. Em outras palavras, a autonomia relativa de um campo está atrelada a seu poder de refração ao político, ao social, ao histórico etc. ou ao real²⁵ como um curto-circuito (BOURDIEU, 2004b). Se um escritor realiza um ato político como escritor e não como um civil, isso demonstra como um campo literário é autonomamente constituído. Afinal, é a partir das regras do campo²⁶ que o escritor é autorizado a falar: na eficácia de sua atuação social (BOURDIEU, 2004b)²⁷.

consideramos uma especialização dentro da autonomia de um campo. Nesse quesito, a soberania do campo literário abrange posturas relativas a defesas motivadas politicamente que desembocam na autonomia do objeto estético em si. Bourdieu (2004b, p. 105) trata esse posicionamento como político por parte do produtor cultural e o nomeia “arte pela arte”. Em um segundo plano, para a teoria do sociólogo, a autonomia dos campos não deve ser entendida como um desaparelhamento entre sociedade e objeto literário, pois essa afirmação oblitera a relatividade dos campos artísticos-culturais, além de desconsiderar os campos e as propriedades adquiridos ao longo dos anos de organização, difusão, produção não subservientes a outras esferas da atividade humana e do capital financeiro.

²⁵ Isso foi convencionado como pós-autonomia a partir de um ensaio de Josefina Ludmer (2007), que apresentaremos ainda nesta seção. Em vista disso, em um campo autônomo podem ser produzidas inúmeras estéticas autônomas que podem conjugar-se ou refratar outros campos sem necessariamente perder sua identidade literária constitutiva. No interior das disputas internas dos campos e das estéticas que desafiam sua especificidade podem ser colocadas em suspeita as oscilações entre vanguardas e conservadores e suas respostas à pergunta: o que é literatura? De posse do livro *A sociedade sem relato*, de Néstor García Canclini (2016), o espinhoso conceito de “literatura” parece ser uma das grandes narrativas pulverizadas pela expansão do campo e seu intercâmbio com materiais, objetos e tecnologias diversos. A expansão, para inúmeras outras acepções, parece desentrançar uma “nova” constituição do campo literário e suas relações com o tempo presente, aparentemente partindo pelas relações do artista/escritor/divulgadores culturais com outros campos – em experimentações inespecíficas – como os responsáveis pela criação de novas acepções de uma aparente “nova literatura” ou, ao menos, de uma aparente renovação com os ares do tempo.

²⁶ A especialização e a profissionalização do escritor passam diretamente pela consolidação do campo literário e por suas especificidades. Evidentemente, se o campo é tido como expandido por Florencia Garramuño, cabe retomar os demais textos de Pierre Bourdieu em que essa noção é referida com o fim de aclarar o seu surgimento, contexto e em quais outros textos do sociólogo francês ela é referida.

²⁷ Sobre esse processo de formação e profissionalização do escritor, a pesquisadora Neila Brasil (2008, n.p.) argumenta que “[...] poderíamos arriscar dizer que a recepção crítica de um autor é um elemento fundamental para a aquisição do capital simbólico, outra noção de Bourdieu, e que a crítica tanto especializada quanto não especializada por auxiliar a construção da imagem do autor perante o público e demais agentes do campo literário, constitui-se um importante elemento de profissionalização do escritor”.

O primeiro ensaio do sociólogo francês sobre as propriedades do campo se intitula “Algumas propriedades dos campos” e foi publicado no livro *Questões de sociologia*, de 1984. Logo no primeiro parágrafo, Bourdieu discorre sobre como o campo se apresenta sincronicamente enquanto espaço de posições estruturadas que podem ser analisadas independentemente dos sujeitos ocupantes, afinal os campos concebem leis gerais e servem como mecanismos para reconhecermos suas especificidades e especializações. No entanto, a existência de fissuras existentes entre cada um deles, quando colocados em contato, não é clara, pois conhecer suas especificidades pode implicar no reconhecimento de mecanismos universais e/ou gêneros comuns a vários deles.

A noção de campo de Bourdieu se assenta em uma visão celular de posições disputadas. Em outras palavras, no interior de cada campo reside um jogo de forças opostas entre pessoas e instituições (BOURDIEU, 1983, p. 120) corresponsáveis pelo constrangimento ou alargamento de suas especificidades. É justamente nesse interior em que estão dispostos os contrapontos de forças dedicadas ao estremecimento e à ruptura do ferrolho de um campo em expansão a outros caminhos²⁸, já que

Um campo, ainda que do campo científico se trate, define-se entre outras coisas definindo paradas em jogo e aos interesses próprios de outros campos, que são irreduzíveis [...] e não são percebidos por alguém que não tenha sido construído para entrar nesse campo (BOURDIEU, 1983, p. 120).

Cada campo exige competências e crenças no funcionamento de suas regras, tanto para usufruí-las, quanto para desconstruí-las. Para quem não queira seguir as normas de funcionamento de um campo, o resultado de sua radicalidade pode ser a exclusão e/ou a imposição de certos limites para a participação nas regras de seu jogo. Talvez isso explique o porquê de tantos artistas experimentais terem sido rechaçados quando publicaram suas primeiras obras, afinal “[...] é toda a história do jogo, todo o passado do jogo, que estão presentes em cada acto do jogo” (BOURDIEU, 1983, p. 122).

O campo intelectual é relatado específica e isoladamente em entrevista concedida por Pierre Bourdieu a Karl Otto Maue em 1985 e constitui o capítulo “O campo intelectual: um mundo à parte” do livro *Coisas ditas*, de 1990. Ainda que na entrevista o sociólogo trate de um

²⁸ Nos campos artísticos há inúmeros exemplos de estéticas distintas coexistentes e esforços dos produtores culturais para a fixação e/ou a novidade do artístico ou literário. Essas contraposições constituem o que formaria um campo, ou não, e encontram inúmeros exemplos nas contendas de artistas neoclássicos/barrocos; românticos/realistas; românticos/simbolistas; parnasianos/modernistas; entre outros.

campo específico, suas constatações servem para explorarmos ainda mais a noção de campo²⁹. Uma das primeiras perguntas realizadas por Karl Otto Maue a Bourdieu foi se o campo literário e os estudos críticos dessas obras haviam negligenciado o espaço social que as continha. Como resposta, Bourdieu afirmou ao entrevistador que a noção de campo se relaciona ao mundo social de modo particular, rompendo referências vagas como contexto, fundo social ou *background*.

Bourdieu (2004a, p. 169-170) também evoca no interior do campo da produção cultural a velha noção platônica de república das letras como um mundo social particular e no qual podem ser observadas homologias entre esse campo, o político e o social no que tange às lutas internas – entre dominantes e dominados, subversão e vanguarda – presentes em todos. Portanto, a noção de campo se assenta sobre os padrões de uma determinada sociedade, ou classe social, em contato (ou detentora) com outros dois campos (o político e o social) – e acrescentaríamos também nesse jogo o campo do poder – para consolidar uma percepção sincrônica sobre um determinado campo.

Podem-se observar também lutas estratégicas no campo visando a conservação e/ou a transformação das forças que o estabeleceram (BOURDIEU, 2004a, p. 172). O entrevistador ressalta que o sociólogo francês atribuiu uma autonomia relativa ao campo literário devido à influência exercida pelo campo do poder. Bourdieu responde que essa autonomia relativa do campo literário se entrelaça ao poder exercido pelas classes dominantes do capital cultural (e simbólico, agregamos) e privilégios sobre as produções intelectual e artística. De outro modo, o sociólogo denomina os intelectuais e escritores como “[...] uma fração dominada da classe dominante” (BOURDIEU, 2004a, p. 174). Aparentemente, essa denominação se choca sutilmente à de escritores/as vanguardistas que poderiam representar o desmantelamento das ordens vigentes no campo literário. No entanto, a noção de campo de Bourdieu talvez seja mais plástica do que aparenta ser: é um termo que ultrapassa a historiografia literária sincrônica ao apontar o novo possivelmente convertido em velho, o radical em conservador e mesmo a autonomia dependente da sociedade em que o objeto literário se fez presente.

Em seguida, o entrevistador pergunta a Bourdieu como o crítico deve aproximar-se do objeto literário de modo a considerar a totalidade do campo no qual ele está contido. Bourdieu assevera um pensamento (quase metodológico) a respeito de como os estudos literários devem conservar o que seria rejeitado pela análise literária, tais como: a hermenêutica interna do texto

²⁹ A pesquisadora Elaine Aparecida Teixeira Pereira (2015, p. 340) afirma que a importância do campo intelectual em relação aos outros é ser uma espécie de homogeneizador dos demais da vida social: “O foco no campo intelectual como um dos campos da produção cultural se deve às possibilidades que as formulações de Bourdieu trazem à compreensão dos discursos dos intelectuais, do lugar de onde falam, suas formulações, escolhas e recusas”.

literário, a intertextualidade e a filosofia da biografia. Esses termos e suas ferramentas metodológicas podem trabalhar em conjunto e representar uma expressão de totalidade do campo. Uma espécie de posicionamento capaz de observar os diversos ângulos de um texto literário e expandir sua significação crítica:

A teoria do campo realmente faz com que se recuse tanto o estabelecimento de uma relação direta entre a biografia individual e a obra (ou entre a “classe social” de origem e a obra) como a análise de uma obra em particular ou mesmo a análise intertextual, isto é, o relacionamento de um conjunto de obras. Porque é **preciso fazer tudo isso ao mesmo tempo**. [...]. Em outros termos, para ler adequadamente uma obra na singularidade de sua textualidade, é preciso lê-la consciente ou inconscientemente na sua intertextualidade, isto é, **através do sistema de desvios pelo qual ela se situa no espaço das obras contemporâneas**, mas essa **leitura** diacrítica é **inseparável de uma apreensão estrutural do respectivo autor** (BOURDIEU, 2004a, p. 177, grifos nossos)

No ensaio “A gênese do conceito de campo e de habitus” contido no livro *O poder simbólico*, de 1989, Bourdieu (1989, p. 59) apresenta uma retrospectiva da noção de campo e de *habitus* no princípio do ensaio. Ou como elas foram utilizadas por ele (e por outros/as) no trabalho científico empírico. Por essa razão, elas ganharam significação em confronto com outras teorias. No mesmo texto, Bourdieu diz que não lhe importa toda a teoria produzida como um metadiscurso cuja função seja a jactância narcisista do pesquisador. Para ele, a teoria deve ser tratada como um *modus operandi* para: “[...] romper com a complacência um pouco feiricista que os ‘teóricos’ costumam ter para com ela” (BOURDIEU, 1989, p. 60). Antes de adentrar no conceito de campo, ao longo das páginas 61 a 64, Bourdieu discorre a respeito de como a designação do conceito *habitus* serviria para descrever a contramão de qualquer mecanismo ao qual a ciência social se havia ocupado. Com esse conceito, o sociólogo pretendia romper com o paradigma estruturalista que sustentava a crítica especializada da época. Assim mesmo, esse conceito tampouco lhe faria cair em uma filosofia do sujeito ou no conceito de *homo economicus* da economia clássica. Inclusive, Bourdieu comenta que, se realizada uma pesquisa bibliográfica filosófica sobre esse conceito, descobrir-se-á essa noção sempre referida como uma superação teórica de dualismos e reintrodução de disposições duradouras. Portanto, a retomada da etimologia da palavra carrega sentidos cumulativos que reativam e reafirmam a convicção na epistemologia utilizada. Não por acaso, Bourdieu satiriza a pesquisa em relação à criação de epistemologias como vassalas do egocentrismo acadêmico: “[...] tentar associar o seu nome a um neologismo ou, segundo o modelo das ciências da natureza, a um efeito, mesmo menor, fazendo assim subir a cotação no *Citation Index*” (BOURDIEU, 1989, p. 62-63).

De acordo com Bourdieu, a noção de campo surgiu como uma direção à pesquisa social que rechaçou as explicações simplistas internas e/ou externas das ciências social, cultural, religiosa e as histórias artísticas e literárias – seja pelo formalismo nascido da teorização de uma arte aos inícios do século XX em um alto grau de autonomia, seja pela redução das normas artísticas às sociais, sobretudo mediante as vozes de Georg Lukács e Lucien Goldmann que encobriram o campo de produção dessas ciências, histórias e atividades artísticas como espaço social de relações objetivas (BOURDIEU, 1989, p. 64). Para aplicar a noção de campo a uma pesquisa social cuja verve estruturalista estava tão consolidada na análise artística e no mundo social, era necessária uma ferramenta representativa da ruptura com essa percepção de mundo. Para isso, foi essencial uma viagem para além do campo intelectual e suas relações relativamente autônomas, segundo os capitais linguísticos ou culturais de um grupo ou comunidade (BOURDIEU, 1989, p. 68-69).

Bourdieu explica como as lutas internas desse campo conduziram ao isolamento do efeito poético como o que separa a poesia da prosa no início do século XX e é um exemplo de como as análises estéticas das formas mais avançadas da arte prescindem da autonomização do campo de produção e da análise histórica desses campos:

Com efeito, de depuração em depuração, as lutas que têm lugar no campo da produção poética conduziram a que se isolasse, pouco a pouco, o princípio essencial daquilo que separa a poesia da prosa: ao fazer desaparecer, por exemplo, com o verbo livre características secundárias como a rima e o ritmo, essas lutas não deixaram substituir mais que uma espécie de extracto altamente concentrado (como em Francis Ponge, por exemplo) das propriedades mais indicadas para produzir o efeito poético de desbanalização das palavras e das coisas a *ostramenie* dos formalistas russos, sem se recorrer a técnicas socialmente designadas de “poéticas”. Sempre que se institui um destes universos relativamente autônomos, campo artístico, campo científico ou esta ou aquela das suas especificações o processo histórico aí instaurado desempenha o mesmo papel de *abstractor de quinta-essência*. Donde a análise da história do campo ser, em si mesma, a única forma da análise de essência. (BOURDIEU, 1989, p. 71)

Nesse texto, o campo artístico é mencionado por Bourdieu como um campo relativamente autônomo, o que, de algum modo, se acopla à discussão de Florencia Garramuño (2014). Reavivar esse debate enfatizando a expansão incute em meditar a respeito dessa relativa autonomia ou da plasticidade dos campos. Nesse caso, parece ter havido uma expansão dos campos a outras posturas relacionais devido à autonomia relativa das estéticas que o compõem e que estão relacionadas a outros modos do fazer e do saber sociais. Este ponto de inflexão para a expansão constitui não apenas o posicionamento teórico da professora argentina, como

também o posicionamento díspar de autores/as distintos/as assentadas/os no debate sobre a expansão dos campos.

Em *Frutos estranhos*, Florencia Garramuño (2014) recorre a duas intelectuais estadunidenses para referir-se ao embrião genético dos debates sobre a expansão da noção de campo de Pierre Bourdieu. É premente apresentá-las, bem como seus referidos textos sob óticas que revelam a importância/repercussão desse debate e da noção de campo para também aclararmos onde está a nascente da discussão da intelectual argentina e como ela amplia a noção proposta pelo sociólogo francês. Nesse caso, o fundamento genético sobre o qual se estabeleceram as discussões iniciais de Garramuño está contido em artigos das professoras Rosalind Krauss e Marjorie Perloff.

A primeira aparição dos sintagmas “campo ampliado” e “campo expandido” parece ter sido o território estadunidense, mais especificamente o artigo intitulado “*Sculpture in the expanded field*”³⁰ da pesquisadora Rosalind Krauss (1979), que foi professora do departamento de história da arte e arqueologia da Universidade de Columbia, Estados Unidos, e se interessou pela arte modernista em diversas vertentes históricas e teóricas. Entre suas preocupações intelectuais, a professora abrangeu em seus estudos fenômenos tergiversados pelas belas-artes em estudos históricos sobre a fotografia, a pintura e a cultura modernistas. Essa publicação está contida no volume 8 da primavera de 1979 da revista estadunidense *October*, publicada pela editora do MIT (*Massachusetts Institute of Technology*), e da qual a própria Krauss foi editora e fundadora.

A terminologia crítica de Krauss repercutiu como a fecundação do debate da expansão do campo. Ademais, este artigo também se destaca como um dos mais utilizados quando se quer abordar as produções artísticas atuais e/ou quando realizamos uma revisão bibliográfica a respeito do tema da expansão artística. “A escultura no campo ampliado”, de Krauss (1984), foi relevante pela proposição de um debate acerca do como e do porquê de a escultura contemporânea já não poder ser considerada constitutiva apenas deste campo, pois ela avançou em direção ao compreendido como não pertencente a um campo artístico integrado ao escultórico e ao paisagístico³¹.

³⁰ A escultura no campo expandido, tradução nossa. Na tradução de Elisabeth Carbone Baez se lê: “A escultura no campo ampliado”.

³¹ O debate de intersecções, entrecruzamentos, diálogos, avanços e hibridismos de campos deveria ser considerado a ordem do dia para o/a pesquisador/a da literatura contemporânea. Ou ao menos ser límpido como a água. No entanto, compreender os jogos de forças histórica, social e política que atravessam esses questionamentos nem sempre são tão nítidos como deveriam às/aos estudantes das letras e humanidades.

A argumentação do artigo de Krauss está sintonizada com os delineamentos e as ultrapassagens dos limites da escultura, de maneira que “[...] [ess]a categoria pode tornar-se quase que infinitamente maleável”³² (KRAUSS, 1979, p. 30, *tradução nossa*) e suas análises são atestadas na inserção de fotos das seguintes obras arquitetônicas, elencadas e inseridas a seguir: *Perimeters/Pavillions/Decoys*, de Mary Miss (1977-1978); *Obsevatory*, de Robert Morris (1971); *Maze*, de Alice Aycock (1972); *Sem título* (mirrored boxes), de Robert Morris (1965); *Sem título*, de Richard Long (1969); *Sem título* (cast iron and plaster houses), de Joel Shapiro (1974-1975).

Figura 6 – Obras citadas anteriormente.



Fonte: Artigo “Literatura no campo ampliado”, de Rosalind Krauss. 1984, p. 128, 130, 131, 133 e 134.

A professora Luciene Azevedo (2016a, p. 162) resume o ponto de partida do artigo de Krauss deslocando seu estofa arquitetônico à literatura:

A ideia lançada por Krauss em seu ensaio a respeito da expansão da escultura em particular e das artes em geral está fundamentada no fato de que os produtos expandidos já não se parecem com o que durante muito tempo foi reconhecido como escultura ou como arte. No campo literário, a ideia da expansão só ganhou fôlego quando as narrativas aproximaram-se das ferramentas tecnológicas, pois a ideia de literatura expandida está associada no contexto atual à incidência cada vez maior das novas tecnologias no contexto artístico.

Se direcionarmos o olhar a essas esculturas com a expectativa de encontrarmos uma representação fortemente eivada pelos padrões de perfeição tangentes a um retorno aos valores clássicos, como tantas obras escultóricas do neoclassicismo italiano, possivelmente essa será

³² “[...] the category can be made to become almost infinitely malleable”.

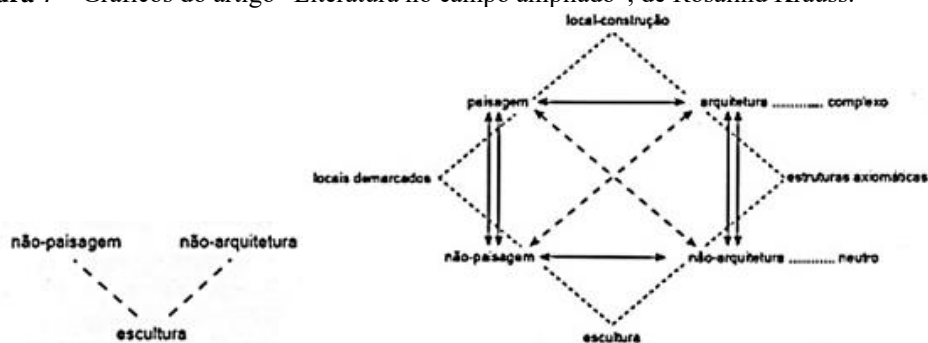
uma desilusão para o/a leitor/a. Citando caso análogo, pode ser que nos perguntemos: será que essa obra escultórica comutando significados com a paisagem e a arquitetura é mesmo uma escultura? No mesmo fragmento, a professora Luciene Azevedo confirma que essa pergunta também pode ser feita a respeito da literatura em contato com o sintagma novas tecnologias e que essa constatação pode ser retesada devido à amplitude de ferramentas disponíveis na contemporaneidade.

O contato entre a literatura e os meios audiovisuais *online*, as redes sociais, o *java* – entre outros modos de fazer literários acoplando texto, computadores, *tablets*, celulares – é considerado desde o ponto de vista da novidade dos tempos recentes. No mais, o entrelaçamento de literatura e fotografia no final do século XIX também representou, guardada as proporções entre o hibridismo entre esses meios atualmente, uma nova tecnologia. O *nouveau roman* e a relação da linguagem literária com o cinema não seria também uma expansão? E a inserção de excertos de diários e de cartas em textos literários, não foi desde antanho outra associação às tecnologias presentes em épocas mais remotas e indicou uma certa expansão do campo literário?

A indefinição ultrapassada por porosidades, limites quase infinitamente maleáveis, também é parte constitutiva do campo literário. Seja sua clausura, seja a abertura que faz muitos perguntarem-se se o que temos em mãos seja mesmo um texto literário. Por isso, a afirmação da professora Luciene Azevedo é pertinente se a fincamos no tempo presente: a permeabilidade é um fator crucial para a renovação artística, outros modos de representação e representatividade. A pergunta ao redor da argumentação da professora talvez seja: como essa porosidade se comporta em relação ao tempo presente?

Para responder a essa pergunta, vale a pena retornarmos ao texto de Krauss (1979). Se refletirmos a respeito dele, notamos que sua contenda advoga sobre a identidade da escultura na contramão da não-identidade (ou negação) do que seria paisagem e/ou não-arquitetura. Ou seja, a autora estabelece um regime de valores hierarquizados de um termo sobre o outro, não de sua horizontalidade. A escultura é o eixo matricial de sua expansão para a paisagem, não uma nova categoria modernista. Desse modo, esses termos de expressão lógica correspondem a pares negativos que focalizam a exclusão ou a inclusão ao modo de um quadrado semiótico e sua inserção, ou não, à definição dessa escultura expandida. Cabe visualizar a seguir ambos os trabalhos gráficos de Rosalind Krauss:

Figura 7 – Gráficos do artigo “Literatura no campo ampliado”, de Rosalind Krauss.



Fonte: Artigo “Literatura no campo ampliado”, de Rosalind Krauss, 1984, p. 133 e 135.

Florencia Garramuño (2014) assevera que o ensaio da estadunidense Krauss (1979) foi respeitável por certificar como as obras expandem o que poderia ser uma escultura. No entanto, Garramuño também declara que, embora os transbordamentos comentados por Krauss sejam inspiradores, o texto da estadunidense foi escrito sob arranjos estruturalistas aos quais a professora argentina não quer ser associada. A não intersecção teórica entre as intelectuais é um ponto de inflexão pertinente. Garramuño estabelece suas bases teóricas político-filosóficas sobre as de Jacques Rancière (2009). Por isso, sua argumentação parece aventar que quando a literatura se expande alia representação a representatividade. Isto é, outros modos de fazer artístico dizem respeito não apenas às injunções e conjunturas históricas de meados dos anos 60 do século XX em diante. Essas expansões são também modos de fazer artístico políticos de comunidades não hegemônicas. Assim, explica-se um dos trechos mais enigmáticos do livro de ensaios de Garramuño, que trata sobre a expansão dos textos como expansão via comunidades. Afirmar que alguma literatura (chamada ou pensada como) expandida não seja literatura é um posicionamento político, que não apenas exclui uma estética. Também exclui comunidades e seus outros modos de fazer artísticos e literários³³.

A cifra harmônica de ambas as autoras resvala na maneira pela qual a expansão de campos distintos é ampliada em relação ao convencionalizado como escultura ou literatura em materiais, gêneros, suportes, plataformas, fruições etc. geradores de novos arranjos das atividades humanas. De certo modo, diríamos que ambas as autoras perpassam veladamente a

³³ Apropriamo-nos das palavras de Garramuño (2014, p. 29) para avançarmos nessa representatividade social inerente a um campo em expansão: “[...] o efeito dessa aposta no inespecífico como a elaboração de práticas de não pertencimento como novos modos do pertencimento [...] estão propondo outros modos de organizar nossos relatos, e, por que não?, também nossas comunidades”. Ao apostar no inespecífico, o/a artista indica que sua obra não é um experimentalismo gratuito, pois está implicado em modos de fazer artístico de outras comunidades e em como suas produções são rechaçadas por não fazerem parte do considerado artístico e/ou literário. O inespecífico executa a ruptura dos paradigmas de representação artísticos das classes hegemônicas e de outras responsáveis pela valoração da obra de arte. Embora não seja explicado profundamente por Garramuño (2014, p. 27), apreendemos o porquê da referência a comunidades expandidas: o campo expansivo permite representar outras camadas sociais na arte. Ou sua representatividade. Discutir os frutos estranhos é mergulhar nas águas da política.

convencional discussão dos campos (não de sua extensão, que fique claro) de Pierre Bourdieu. Sendo assim, o que Florencia Garramuño trata ao longo de seus *Frutos extraños* (2013) como literário (diga-se de passagem, em expansão) parece oposto ao escultórico apresentado no ensaio de Rosalind Krauss (1984) e em seu cerceamento como campo autônomo, autossuficiente, posto em contraponto aos outros. Dito de outro modo: se Krauss emancipa a escultura, Garramuño amplifica a literatura.

Cumprir papel central ressaltar que embora certo aborrecimento entre as filiações teóricas das autoras seja notório, ambos os textos parecem trazer a noção de campo de Bourdieu como pré-discussão à leitura e/ou subentendido³⁴. A organização social advinda da noção de campo corresponde à expectativa de práticas de um determinado lugar e posição social ocupados por membros de uma sociedade em relação a outros. De certo modo, essa concepção resulta prolífica para a análise de aspectos internos de sua formatação. Os limites escultóricos segundo o ensaio de Krauss são mais rígidos e submersos e, por essa razão, dificilmente podem vir à superfície para serem cortados ou fecundados com outras espécies. Permanece a noção da arte pura, quase em quintessência, do alto modernismo e de sua autossuficiência, autonomia estética. Ao tratar o avanço do escultórico para a paisagem e para a arquitetura, a expansão – como proposta no texto de Krauss – é quase que emperrada com fórmulas quase matemáticas de explicação da intersecção da arte e de outros campos reprimidos na produção artística. Já o livro de Garramuño mergulha no ensaio “Literaturas pós-autônomas” de sua concidadã Josefina Ludmer (2007) – texto que comentaremos adiante – para exercer um posicionamento arraigado nas ampliações tocantes aos textos e campo literário do século XXI e suas comutações – algumas que já existiam – com o mercado, a política, a economia, entre outros campos.

Um dos compatriotas das outras duas professoras é Néstor García Canclini, que também é um comentador de Bourdieu, e em *A sociedade sem relato* afirma que um dos equívocos de pesquisa do sociólogo francês foi a crença de que os campos fossem tão enrijecidos, como dito anteriormente. Ao menos, isso parece salientado no trecho adiante e talvez tenha embasado muitos pesquisadores, entre eles Rosalind Krauss.

Leiamos o seguinte trecho escrito por ela (KRAUSS, 1984, p. 131, grifo nosso):

³⁴ Cabe retomar essa noção dando a palavra ao professor Eduardo Socha (n.d., n.p.) em uma acepção que prima pela concisão e está presente no “Pequeno glossário da teoria de Bourdieu”, publicado no site da revista *Cult*: “**campo**: noção que caracteriza a autonomia de certo domínio de concorrência e disputa interna. Serve de instrumento ao método relacional de análise das dominações e práticas específicas de um determinado espaço social. Cada espaço corresponde, assim, a um campo específico – cultural, econômico, educacional, científico, jornalístico etc –, no qual é determinada a posição social dos agentes e onde se revelam, por exemplo, as figuras de “autoridade”, detentoras de maior volume de capital”.

A categoria escultura, assim como qualquer outro tipo de convenção, tem sua própria lógica interna, seu conjunto de regras, as quais, ainda que possam ser aplicadas a uma variedade de situações, **não estão em si próprias abertas a uma modificação extensa.**

A assertiva da estadunidense é mais pacífica do que as de Garramuño sobre as convenções, lógicas internas, conjuntos de regras aplicadas a respeito da literatura e o que ela é. O período grifado final da assertiva revela o posicionamento da escultura compondo um campo enclausurado de atividades específicas. Por sua vez, no livro de Garramuño há modulações e dilatações sobre a literatura e as outras artes relacionadas ao enredamento no inespecífico e a não desfiguração de nenhum desses campos. Portanto, podemos depreender no pensamento de Krauss uma aplicabilidade rígida e paradoxal de expansão da escultura: localizada entre a compreensão de sua maleabilidade infinita e uma preocupação dirigida ao esgarçamento das lógicas internas devido a um possível colapso desse meio artístico. Nesse paradoxo reside a mitigação da assunção de uma expansão não só do campo escultórico, como também de outros. Quer dizer, a repercussão do texto de Krauss como voz legitimadora de discursos sobre os campos artísticos pôde ter obtido o reverso da intenção de compreensão do fenômeno de conciliações incomuns, ou inespecíficas, da escultura. Obviamente, isso não invalida a carreira da pesquisadora e sua importância para sua área de estudos. No entanto, pode haver decrescido o debate em torno das necessidades sócio-políticas subjacentes à expansão dos campos das atividades humanas.

A biografia de Krauss e de Garramuño ganha os contornos de suas posturas intelectuais ao recordarmos a posição docente das pesquisadoras. Recapitulando, a primeira delas foi uma professora norte-americana da *Columbia University*, dedicada a um amplo leque de pesquisa fotográfica, escultórica e poética, sobretudo o relativo a artistas do modernismo europeu. A segunda é uma professora da *Universidad de San Andrés*, da Argentina, credenciada em um programa de pós-graduação em cultura brasileira. A primeira se embasou sobretudo no estruturalismo e na sincronia intemporal. A segunda, em Jacques Rancière. O local de nascimento e a posição de cada uma no globo revelam aspectos concernentes a seus posicionamentos divergentes. Garramuño (2014) apresenta a inespecificidade desde um ponto de vista filosófico majoritariamente político. Posicionada à margem do capitalismo globalizado, as lutas e os protestos por representatividade de comunidades expandidas no fazer artístico ganham espaço no livro ensaístico dessa professora argentina.

Os rolos compressores que haviam esmagado as sociedades ocidentais e imposto limites dicotômicos desde os anos 60 do século XX são postos em xeque na desconstrução de binarismos aterradores, entre eles o literário e o não literário. Nessa toada,

[...] a ideia de um campo expansivo – com suas conotações de implosões internas e de constante reformulação e ampliação – talvez seja mais apropriada para refletir sobre uma mutação daquilo que define o literário na literatura contemporânea, que em sua instabilidade e ebulição atenta contra a própria noção de campo como espaço estático e fechado. (GARRAMUÑO, 2014, p. 34)

Para Garramuño, a clausura do campo literário parece menos extremista. A negociação da mutação do campo literário é motivada por desestabilizações propiciadas pelo contato com outros meios artísticos, campos, suportes etc. A fagocitose do campo literário concerne ao tempo presente e à problematização da ânsia etiquetadora de apontar o que é, ou não, literário. O livro de Garramuño (2014) parece desafiar as desestabilizações do campo artístico como diretamente proporcionais às da história, da sociedade, da política e da economia no engate ou na troca de correspondência entre o artístico e o aparente extra-artístico, dos quais emergem intercâmbios de significados entre essas desestruturações³⁵. Garramuño (2014, p. 33) cruza a escultura com uma discussão de Krauss sobre a “[...] literatura contemporânea que enfatiza o transbordamento de alguns dos limites mais conspícuos que haviam definido o literário com relativa comodidade, pelo menos até os anos 1960”. Nesse ponto, encontramos uma contradição velada no texto de Rosalind Krauss. No ensaio da pesquisadora estadunidense os moldes nos quais a escultura e a pintura estavam encaixadas se desvanecem, “[...] a ponto de incluir quase tudo” (KRAUSS, 1984, p. 129) como enfatizados e que estão em desacordo com o trecho,

[...] Portanto, o campo estabelece tanto um conjunto ampliado, porém **finito**, de posições relacionadas para determinado artista ocupar e explorar, como uma organização de trabalho que não é ditada pelas condições de determinado meio de expressão. (KRAUSS, 1984, p. 136, grifo nosso)

A adjetivação do sintagma “conjunto ampliado” atesta limites nunca transponíveis pelo vocábulo “finito” e revela que a plasticidade comentada por Krauss não é das maiores, mais transponíveis, e/ou seu posicionamento teórico advoga um número limitado de mudanças para cada campo e não a inclusão de quase tudo³⁶.

³⁵ Nesse sentido, chamaremos nesta tese a exterioridade em contato com o artístico desestabilizado de leitura expandida. Ou uma leitura que fura a carapaça do texto literário e vai buscar em fotografias, jornais, texto etnográfico, redes sociais etc. o transbordamento do campo literário em direção a outros. Inspirados pelo capítulo “A literatura fora de si”, dos *Frutos estranhos* de Garramuño, a leitura expandida pode ser uma noção interessante para dar alguns passos hermenêuticos em textos que são e não são, são e não são *ad eternum* literários. Inclusive, essa perspectiva aglutinadora está circunscrita teoricamente nas literaturas pós-autônomas, de Josefina Ludmer, e nas balizas historiográficas e ensaísticas dessa autora.

³⁶ Essa segunda possibilidade é perceptível no cotidiano: quando alguém se defronta com objetos artísticos muito plasticizados se pergunta se aquilo é mesmo literatura, pintura, escultura, arquitetura, fotografia etc. Devido ao aparentemente excêntrico ao extremo, talvez esse alguém afirme: tudo (experimentação, expansão, a elasticidade de um campo artístico qualquer) tem limite!

A segunda aparição do campo expandido também advém do território estadunidense. Corresponde, nesse caso, ao ensaio intitulado “*Literature in the expanded field*”³⁷. O texto mencionado foi escrito por outra pesquisadora estadunidense, a professora Marjorie Perloff (1995), e foi outro da revisão bibliográfica realizada por Florencia Garramuño sobre o tema da expansão do campo. Essa pesquisadora norte-americana é professora emérita pela Universidade *Stanford*, onde lecionou de 1986 a 1990. Sua especialidade acadêmica foi/tem sido os estudos literários comparados das poéticas e poesias em língua inglesa dos séculos XX e XXI, os estudos intermediáticos, as artes visuais e os textos poéticos desprendidos das páginas de livros³⁸. Em linhas gerais, sua postura hermenêutica diante do texto literário sempre esteve voltada ao comparatismo de textos verbais e visuais de nações distintas. A publicação a qual nos referimos está contida em um livro de 1995 intitulado *Comparative literature in the age of the multiculturalism*³⁹, editado por Charles Bernheimer e publicado pela editora da Universidade John Hopkins (*The John Hopkins University Press*).

No artigo “*Comparative literature in United States*”⁴⁰, a crítica Manuela Mourão apresenta como o livro recém mencionado repercutiu nos Estados Unidos, incluindo o texto de Perloff, seus demais artigos e as contribuições teóricas para os estudos literários comparados. Segundo a escritora desse artigo de revisão crítica,

Todos e outros ensaios da *Literatura Comparada na Era do Multiculturalismo* refletem uma compreensão geral sobre o fato de a literatura ser o centro do nosso campo [Literatura Comparada]. O desacordo – e a inquietação – não é tanto sobre isso; digamos que ele se trata de como a expansão do campo da literatura comparada poderia eventualmente guiar-se para a marginalização da literatura e em como atingir esta “contextualização expandida e pluralizada dos estudos literários” (Bernheimer 11). (MOURÃO, 2000, p. 5, Tradução nossa)⁴¹

Neste ensaio, a expansão do campo das literaturas nacionais a temas não eurocêntricos, não patriarcais e não elitistas subjaz na argumentação de Marjorie Perloff e o torna quase um manifesto a respeito desses avanços em direção a culturas marginalizadas. O deslocamento da

³⁷ Literatura no campo expandido, tradução nossa.

³⁸ Sugerimos uma mesa redonda realizada pelo Sesc Pompeia, SP, em julho de 2016 na qual Marjorie Perloff, Gonzalo Aguilar e Augusto de Campos debatem e auxiliam na compreensão da pesquisa da professora mencionada. Eis o link de acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=xTgrGnBnOik&t=49s>

³⁹ Literatura comparada na era do multiculturalismo, tradução nossa.

⁴⁰ Literatura comparada nos Estados Unidos, tradução nossa.

⁴¹ “*In all, these and other essays in Comparative Literature in the Age of Multiculturalism reflect a general understanding of the fact that literature is at the center of our field. The disagreement -- and the anxiety -- is not so much about that; rather, it is about whether the expansion of the field of comparative literature would eventually lead to a marginalization of literature, and about how to achieve this "pluralized and expanded contextualization of literary study"* (Bernheimer 11).

centralidade dos estudos literários para a margem como constitutiva dessas pesquisas é devido às injunções sócio-históricas de finais do século XX e de nosso atual século XXI. Trata-se, portanto, de uma expansão do tratamento de axiomas dos estudos literários comparados, como parece demonstrar a autora ao citar ao princípio de seu texto um fragmento do livro *Theory of literature*, publicado por René Wellek em 1956, e os dizeres provocativos: “O grande argumento para a literatura ‘comparada’ ou ‘geral’ ou simplesmente ‘literatura’ é a óbvia falsidade de uma literatura nacional auto-enclausurada” (PERLOFF, 1995, p. 175, tradução nossa)⁴². Esses dizeres embasam a oscilação necessária para a compreensão da tendência de valores e vetores fincados na leitura literária de cursos universitários do país em questão. Nós brasileiros também não fugimos desta formatação historiográfico-literária se considerarmos o multiculturalismo e o mercado global aos quais as sociedades de diversos cantos do globo foram submetidas. A centralidade dos estudos literários, comparados ou não, em um país como origem exegética e/ou central invisibilizou a produção artística, outros modos de fazer artístico, certos grupos e comunidades sociais inteiras, sobretudo os minoritários. A argumentação de Perloff conduz à reflexão de vetores centrais para os estudos literários comparados e seu redirecionamento para a contramão do conceito de nação para estudos não restritivos, sobretudo não eurocêntricos.

Marjorie Perloff (1995, p. 176) destaca que a “velha” literatura comparada foi envolvida durante anos em uma cortina de fumaça causadora de um efeito de estudos aparentemente internacionais. Na verdade, esse engodo sustentava uma visão literária predominantemente eurocêntrica, segundo relatório de Charles Bernheimer. A pesquisadora também afirma que o estudo e a descrição do objeto literário é mais importante do que uma visão descentralizadora e/ou dessacralizadora e/ou desconstrutora do termo literatura não como o foco dos estudos comparados, mas como uma produção ampla e aglutinadora de uma rede complexa de práticas discursivas da produção cultural. Garramuño observa o posicionamento de Perloff de maneira crítica e percebe na argumentação da estadunidense uma preocupação direcionada à imanência do objeto literário. De outro modo, a estudiosa argentina parece enxergar no posicionamento de Perloff um “retorno às avessas”, como se a expansão do campo da literatura comparada pudesse e devesse voltar-se ao estudo imanente do literário comparado para só depois de consolidado, focalizar os outros aspectos culturais nele intrincados.

O impasse apresentado pela intelectual estadunidense reside nessas práticas discursivas: na dificuldade de um/a pesquisador/a comparar textos literários sem impor sua cultura, visão

⁴² “The great argument for ‘comparative’ or ‘general’ literature or just ‘literature’ is the obvious falsity of the ideal of a self-enclosed national literature”.

de mundo, ideologias etc. Como consequência disso, a demarcação analítica dos textos literários é posicionada sobre as grelhas de como dos estudos culturais pode decorrer uma hermenêutica literária a partir do ponto de vista de uma cultura específica. Afinal, por questões práticas, nenhum/a pesquisador/a – ainda quem possua conhecimento de um número considerável de línguas, culturas e literaturas – consegue entranhar-se incisiva e profundamente no conhecimento de todas as culturas. A pesquisadora também afirma que ao utilizarmos os referenciais teóricos dos estudos culturais para os estudos comparados de literatura, corremos o risco de transformar os textos literários em teoria cultural (PERLOFF, 1995, p. 180). Ou seja, a pesquisadora questiona se as especificidades terminológicas, epistemológicas e metodológicas dos estudos literários comparados podem ser suplantadas pelas dos estudos culturais. Como se houvesse uma sugestão sobre a necessidade de o/a pesquisador/a dar passos com parcimônia para a descentralização da tradição europeia que impera nos estudos literários.

No final do ensaio, a professora demonstra seu ponto de vista ao afirmar que a: “Flexibilidade, não a punição, devem constituir o coração da nossa disciplina”⁴³ (PERLOFF, 1995, p. 185, tradução nossa), pois os “[...] paradigmas literários são enormemente variados”⁴⁴ (PERLOFF, 1995, p. 185, tradução nossa). Segundo a autora, embora alguns profissionais queiram substituir os estudos literários pelos culturais, isso não acontecerá porque a demanda pelo literário provém das minorias e do desejo de ampliação do campo de estudos literários para abarcar a produção de seus antepassados, da geração contemporânea e da vindoura.

O apagamento, ou a invisibilidade, das fronteiras artísticas requer justificativas culturais, históricas e teóricas a partir dos anos 1960, como dissemos. Investigar esses porquês deve ser parecido com a invasão de injunções políticas encadeadas por acontecimentos que macularam a “pureza” da arte, incluindo textos literários, além de outros campos que não se permitiam (ou negavam) trocar influências uns com os outros. Este debate é conduzido habilmente pela pesquisadora Natalie Araújo Lima (2014, p. 129-130), que argumenta sobre a expansão do campo literário concisa e singelamente:

Trata-se de um fenômeno tanto teórico quanto cultural e artístico. Em todo caso, pensemos nas neovanguardas brasileiras como o concretismo, o neoconcretismo e o tropicalismo; na pop art, na arte conceitual e nos happenings; na ascensão, no âmbito da teoria francesa, do que ficou conhecido como pós-estruturalismo, e a partir de então, na batalha promovida contra o saber disciplinar; no sucesso dos estudos culturais em e para além do eixo Estados Unidos-Grã-Bretanha; no alcance da cultura de massa e na conseqüente e paulatina desierarquização entre alta e baixa cultura. Todos

⁴³ “*Flexibility, not punishment, must be at the heart of our discipline*”.

⁴⁴ “[...] *literary paradigms are enormously various*”.

esses “fenômenos” artísticos, teóricos e culturais, chamemo-los assim, ainda que conservem muitas diferenças entre si, apresentam uma característica comum: o rompimento progressivo com a necessidade moderna de especializar, de dar contornos precisos, de, enfim, garantir limites fixos para campos de fazer e campos de saber⁴⁵.

Grosso modo, as fissuras dos campos artísticos do novecentos os expandiu a outros espaços sociais e políticos. A autonomia dos campos já não serve para pensar a produção literária de finais do século XX e XXI em meio às transformações globais vivenciadas pela humanidade devido à dissolução progressiva da autossuficiência literária impactada por profundas alterações de seus regimes de sentido e realidade. Esse debate é refletido de maneira concisa, quase em forma de rascunho – ou diríamos de um texto científico em êxodo para o literário – pela crítica argentina Josefina Ludmer (2007).

O debate de uma literatura em diáspora de sua autonomia é elucidado por Florencia Garramuño como um dos baluartes de seu livro, cujo ensaio da professora mencionada no parágrafo anterior se intitula “Literaturas pós-autônomas”, circulou pela internet nos finais de 2006 (segundo nota de rodapé do texto e possivelmente nas redes sociais); foi publicado primeiramente no Brasil em 2007 na revista *Ciberletras* em língua portuguesa; posteriormente traduzido em maio de 2009 para a língua materna da escritora e publicado na revista brasileira *Z-Cultural* em março de 2009; e em novembro do mesmo ano, na revista argentina *Propuesta educativa* em ambas as publicações sob o título “Literaturas post-autônomas 2.0”⁴⁶. Nesse ensaio, a professora Josefina Ludmer (2007; 2009a; 2009b) teoriza – não apenas ensaística, mas também expansivamente – a maneira pela qual os objetos literários do tempo presente requerem uma perspectiva, um tratamento, uma metodologia, uma abordagem etc. diferenciados por estarem imbuídos de novos regimes de sentidos e de realidade. Esses novos regimes advêm de relações entrecampos e de limiares aproximados. Ludmer (2007) demonstra como a literatura latino-americana do século XXI é perpassada por uma nova lógica referente a textos literários em contato com outros campos (destacando-se a mescla entre literatura e historiografia).

Recuperando o problema teórico provocado pelas fissuras dos campos artísticos – conforme apresentado aprioristicamente por Rosalind Krauss nos anos 1970 – e o aliando à

⁴⁵ As rupturas de contornos precisos também poderiam ser consideradas desde os pontos de vista sociais e políticos. Primeiramente, os regimes militares da América Latina parecem ter implicado a produção de obras artísticas que amalgamaram o real na busca do paradeiro de desaparecidas/os opositoras/es de governos repressores em ficções conjugadas a esses acontecimentos. Na sequência, o aparecimento da web 2.0 e suas inúmeras comunidades e serviços parecem ter propiciado uma participação mais efetiva dos usuários como personagens virtuais.

⁴⁶ A dissertação de mestrado “Três romances contemporâneos à luz do conceito de pós-autonomia literária de Josefina Ludmer. As cidades de César Aira, Ricardo Piglia e Mario Levrero”, de Christine Sabine Kath (2018), defendida na Universidade de Lisboa, clareia os questionamentos do referido ensaio de Josefina Ludmer. Cf. a introdução (p. 2-8); e o capítulo iii (Reflexão final – entre autonomia e pós-autonomia literárias” (p. 136-153).

crítica Josefina Ludmer, a recuperação dessa discussão da professora estadunidense é proveitosa pela definição do que a pesquisadora argentina nomeou como uma “literatura pós-autônoma” na América Latina. Para a pesquisadora argentina, essa literatura não permite uma leitura estritamente literária, pois está fora e dentro de seu campo autônomo de atuação. A literatura pós-autônoma debatida por Josefina Ludmer ultrapassa as fronteiras do literário e expande o que é ou não literário, o que faz parte ou não do literário. A importância de seu ensaio reside justamente em asseverar academicamente a importância de uma postura teórica expansiva do texto literário, reaproveitada por Garramuño, e auxilia na maleabilizar a hermenêutica das análises literárias. As negatividades do texto literário enfatizadas por Ludmer – ou o oposto do que ele seja e/ou faça parte dele – confirmam que não, por isso, eles perdem sua identidade literária.

Nos elementos inespecíficos debatidos por Garramuño, o foco da argumentação de Ludmer não entra em contradição ao demonstrar que os limites literários são finitos e, por esse motivo, reconfiguram o campo. Ela igualmente não apresenta uma leitura ensimesmada do texto literário, de seu grafocentrismo e esteticismo estabelecidos ao longo dos séculos como rígidos e coesos desde a perspectiva do campo do poder. No ensaio de Ludmer, a pergunta de tempos atrás “Quem e como autorizar alguém a ser poeta/isa?” parece suplantada por “O poeta não é aquele que me faz ler as ambivalências literário/não literário e realidade/ficção como confundidas?”.

As literaturas pós-autônomas não reivindicam um espaço de atuação próprio ou uma fixidez na realidade ou na ficção. Sua reivindicação está mais voltada à fabricação de um presente (LUDMER, 2007). Seus textos vão em outra direção nessa época transnacional de circulações e produções variadas de textos. Não por acaso, o caráter econômico constitui o primeiro postulado da autora argentina, da arte mesclada com o mercado e do mercado com a arte: “Todo o cultural é econômico, todo o econômico é cultural” (LUDMER, 2007, p. 2). Na argumentação de Ludmer, inscrevemos as transformações do campo literário como encerradas se as relacionarmos com a autonomia estética propalada por Kant e pela modernidade

E com essas classificações “formais” parecem terminar os enfrentamentos entre escritores e correntes; é o fim das lutas pelo poder no interior da literatura. O fim do “campo” de Bourdieu, que supõe a autonomia da esfera (ou o pensamento das esferas). Porque se borram, formalmente e “na realidade”, as identidades literárias, que também eram identidades políticas. E então se pode ver claramente que essas formas, classificações, identidades, divisões e guerras só podiam funcionar em uma literatura concebida como esfera autônoma ou como campo. Porque o que dramatizavam era a luta pelo poder literário e pela definição do poder da literatura. (LUDMER, 2007, p. 3)

O fim das classificações literárias, das guerras e das divisões tradicionais (como literatura pura ou social) é anunciado no novo estágio da autonomia na literatura latino-americana do século XXI. Isso é constatado pela autora ao apresentar o encerramento dos campos do saber e do fazer de Bourdieu como dissipados por seu contato com a exterioridade, a realidade e a ausência de jogos de poder definidores do literário. No mais, outra questão enlaçada no texto de Ludmer e na discussão de Bourdieu que permanece no ar após a leitura dos textos de ambos é: só se expande o que se autonomizou?

O contato entre campos é vigoroso para a aproximação da/o crítica/o literária/o de debates não apenas sobre as estruturas do texto literário ou de uma erudição, politicamente falando, estéril. Para tal fim, o tom do ensaio de Josefina Ludmer trata essa literatura como um testemunho heterodoxo politicamente marcado por ultrapassagens para outros campos nos quais ela, literatura, entrou em contato e foram os responsáveis por abarrotá-la de relatos não sobre o passado, mas sobre o momento presente⁴⁷. Por isso,

Não se pode lê-las como literatura porque aplicam “à literatura” uma drástica operação de esvaziamento: o sentido (ou o autor, ou a escritura) resta sem densidade, sem paradoxo, sem indecidibilidade, “sem metáfora”, e é ocupado totalmente pela ambivalência: são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade. (LUDMER, 2007, p. 1)

Literatura, autoria, texto, obra, estilo, escritura e sentido são dissipados na contraparte mercadológica do campo literário pelas empresas transnacionais e pelo desvanecimento das noções de pertencimento e território. O texto de Ludmer parece colocar a pedra final sobre a autonomia do campo literário. Essa literatura é e não é ficção e realidade e não é só um registro realista do que passou, como também é a aglutinação desse registro dando passos em direção a abstrações. São textos literários que podem, ou não, exibir marcas de pertencimento ao literário e à autorreferencialidade concomitantemente, ou não. Este caráter interseccionado de realidade e ficção constitui o segundo postulado da autora argentina: “A realidade é ficção e a ficção é realidade” (LUDMER, 2007, p. 2).

Um livro atual que ressalta este postulado é o de literatura-performance de Ricardo Lísias sobre Sérgio Moro “*Sem título: uma performance para Sérgio Moro*”, de 2015. Esse “romance” não é apenas a ficcionalização do personagem-histórico e ex-ministro da justiça. Antes disso, é um debate público das atitudes controversas do juiz e sua índole performatizadas

⁴⁷ Se a literatura for posta lado a lado com o testemunho, a autobiografia, a crônica, a reportagem, o diário íntimo e a etnografia, impingidos pela leitura do texto de Josefina Ludmer, não só a ficção presente na literatura é posta em suspeita. Isso também ocorre com todos os gêneros citados na relação estabelecida com o real e/ou com a verossimilhança.

perante a sociedade brasileira sob a forma de serviços jurídicos prestados, no mínimo, suspeitos. Uma honestidade verossímil em êxodo para seu desmascaramento, pelo menos, na “ficção”. Ou seja, Ludmer (e Ricardo Lísias) expande a noção de campo literário ao colocá-la sob suspeita como responsável pela fabricação de um presente⁴⁸ entrelaçado à realidade cotidiana e distinto da ficção.

Ao avaliarmos a perfuração das margens dos campos artísticos aludida por Ludmer, ou outras/os pesquisadoras/es, pode ser que tenhamos em mente o fato de que sempre houve afrouxamento na literatura, em outras artes e interferências. No entanto, não se pode restringir essa discussão ao senso comum “Isso sempre existiu” ou ao discurso dos adeptos das artes marciais que proclama “A literatura agora é vale-tudo!”. O que é posto em jogo pelas literaturas pós-autônomas é a percepção de como os meios de comunicação e a atual tecnologia as têm redefinido, bem como o papel social e da leitura através dos diversos meios imagéticos, como a fotografia, a televisão, a publicidade, a internet, o cinema, as redes sociais etc. (LIMA, 2014). Se conforme Bourdieu a asseveração do campo literário estreitava-se com o do poder para consolidar-se, o acento dado por Ludmer em seu ensaio transfere múltiplas outras manifestações ao campo literário que alargam a forma do consumo literário como não restritas aos salões de leitura da burguesia francesa, aos mecenas, ao jornal impresso, à televisão etc.⁴⁹

O chamado pós-autônomo por Ludmer talvez seja (com o perdão do neologismo) uma *transnomia*. Ou um “para além do *nomos*”, ou favorecimentos da arte e dos princípios heterônomos que a circundam em um campo de atuação artística, econômica e política restritivas. Assim também o pós-autônomo está para além da defesa dos meios radicais de expressão estética como sinal de eleição ou compromisso cego com as experimentações estéticas. Nesse último caso, essa percepção parece enredar fracasso e sucesso e pouco se atentar à sua síntese. Pode ser esteticamente planejado, mas está além, visita os campos político, social, econômico e retorna ao literário. A literatura pós-autônoma de Josefina Ludmer ultrapassa o definido como literário e se localiza em uma posição fronteiriça em vias de expandir-se, em posição diaspórica, em êxodo, em um prestes a converter-se em outra coisa. Isto é, o esboço de um retrato fronteiriço dos textos literários deste século XXI de Ludmer se

⁴⁸ Interpretamos aqui esse “presente” como “tempo presente”, período histórico do início do século XXI.

⁴⁹ Em nossa opinião, o ensaio de Ludmer é amplo em suas elucubrações e deve, por isso, ser igualmente expandido. Como a autora cita a literatura estudada como a contida no suporte livro, pensamos que o cerceamento desse suporte pode ser expandido para qualquer outro que contenha algo que se diga literário. O enquadramento de um suporte específico para o literário reduz a potencialidade do ensaio da pesquisadora. Desenquadrá-lo aumentaria exponencialmente o discurso sobre a literatura não existir somente no formato livro. Sendo assim, um paradoxo do ensaio comentado e do livro de Garramuño parece ser o de não dizer respeito a textos que aparentam ser literatura, embora, em nosso entendimento, poderiam ser.

destaca em uma posição limítrofe entre a ficção e a realidade. A noção de textos em vias de serem atravessados pela fronteira do literário e do fictício, da história e da realidade, evidencia uma tensão latente pendendo o texto à diáspora, êxodo, a outros meios/campos/dimensão humanos que não fazem parte, propriamente, da mesma inércia de outros textos literários que consideramos ensimesmados em suas ficções e convenções de leitura⁵⁰. Ora, a literatura pós-autônoma chama a atenção para uma construção limítrofe e questionadora dos limites da ficção. Não por acaso, essa literatura extravasa os limites das linhas e das páginas dos livros. Os suportes e os meios que a contêm, muitas vezes, são manifestações mais claras da transcendência material literária que com certo desdém parece questionar-nos: onde está o que você, leitor/a, acredita ser a literatura? Tampouco parece gratuito o fato de que tenhamos crescido lendo livros e assistido filmes que começavam com dizeres como: “Os personagens deste livro/filme são fictícios. Qualquer semelhança com pessoas reais é mera coincidência”. Ou a semelhança de pessoas reais com a ficção é que é mera coincidência?⁵¹

Outra autora dedicada à expansão do campo literário foi Flora Sussekind, não mencionada no livro de Garramuño, embora central para a discussão sobre as inespecificidades literárias no território brasileiro. Natalie Araújo Lima (2014) possui um artigo revisionista em relação ao tratamento da expansão do campo literário brasileiro com base na crítica brasileira mencionada; intitulado “A crítica literária e o campo expandido: uma proposta interventora para o cenário brasileiro a partir de Flora Sussekind” e publicado na revista *Antares* entre julho e dezembro de 2014. De acordo com a pesquisadora que assina o artigo, na palestra “Limites

⁵⁰ Também vale mencionar que alguns textos merecem ser vistos desde o ponto de vista pós-autônomo como uma postura de entre-lugar para assim propiciar novas análises de textos consagrados e já estudados quase ao extremo pela crítica especializada.

⁵¹ Para nós, um livro crítico – dos mais dedicados e embrenhados nessas construções narrativas e críticas diaspóricas (como êxodos críticos para além do campo literário) – é *Mito y archivo*, de González Echevarría (2000). Nesse livro, discussões sobre a literatura latino-americana do grande *boom* do século XX são articuladas nas manifestações irregulares da realidade histórica de nosso continente, seja por meio de documentação histórica comprobatória, seja por meio de uma escrita etnográfica aproximada da ficção e/ou apropriada dela. O livro apregoa como o pensamento crítico pode engendrar uma perspectiva arquivista rasurada ao analisar textos literários deambulantes a partir do tênue cerceamento de ficções escritas entre a imaginação escritora e a história, a antropologia e a etnografia. Revisitar romances como, por exemplo, *Los ríos profundos*, de José María Arguedas, desde seus aspectos etnográficos no limiar dos literários modifica a leitura e recepção do livro. Em linhas críticas similares, um ensaio seminal para os estudos de literatura hispano-americana é “Unidade, pluralidade, totalidade”, de Antonio Cornejo Polar (2000). Sua argumentação gira em torno às questões fundamentais em que os estudos da América Latina se alicerçaram ao privilegiar a ideia de unidade em meio à pluralidade da vivência e experiência humanas do continente e à criação de um imaginário totalitário. Algumas produções, obviamente, se perderam ou se rechaçam como objeto literário devido a um ideário literário eurocêntrico, um guarda-chuva furado e de curto alcance, diga-se de passagem, e foram postos abaixo dele o que se considerava como objeto, ou não, de interesse da crítica. Em alguma medida, o ensaio de Cornejo Polar advoga justamente sobre o campo literário e sua constituição na América Latina. Em outra, é um discurso sobre a necessidade da expansão desse campo para outros projetos estéticos em favor de uma crítica literária que, igualmente, se expande eticamente.

incertos” proferida na PUC do Rio em abril do mesmo ano, Sussekind⁵² propôs que a crítica literária provoque um curto-circuito em suas configurações anacrônicas para se deslocar de seu saber anacrônico segmentado e se relacionar com outras criações artísticas (LIMA, 2014).

A professora brasileira estava a par dos rumos da crítica literária em outros países do globo e, para ela, a literatura ensimesmada – assim como outros campos do conhecimento humano – aparentemente tem seus dias contados. Já o organismo de produção e representação humana parece estar em contato infundável com outros. A célula literária não é vista como uma membrana tão rígida a ponto de ser sustentada separadamente das demais e de suas influências. Uma autora crítica estrangeira que englobou essa mudança de padrões em sua carreira foi a holandesa Mieke Bal (2002, p. 18-19). No começo de sua carreira, essa pesquisadora expandiu sutilmente as categorias genettianas de análise narrativa. Ao longo da carreira, Bal pareceu afirmar ter lhe faltado algo a mais em todas essas categorias para poder analisar a literatura em comunhão com outras artes:

Há muito tempo me interesso pelo potencial metodológico dos conceitos. Tamanho foi o interesse pelos conceitos como ferramentas de análise (sobretudo a análise literária) que ele determinou a minha escolha intuitiva da *narrativa* como minha primeira área de especialização. Naquele momento, era “simplesmente” uma estudiosa de literatura, lotada no departamento de Francês e em pouco tempo no de Literatura Comparada. Apenas cheguei nesse ponto, fui transferida aos Estudos Bíblicos e posteriormente à História da Arte. Mas, na realidade, **nunca pertenci totalmente a nenhuma dessas disciplinas**. Durante todo esse tempo, mantive um pé nos estudos sobre a mulher e outro em um campo chamado ‘narratologia’, que não tinha espaço na academia. Desde o começo, considerei que **a teoria da narrativa era um campo importante precisamente porque não se limitava a uma única disciplina acadêmica**. A narrativa é um modo, não um gênero. Ela está viva e ativa como força cultural e não como apenas um tipo de literatura.⁵³ (*Grifos da autora; grifos nossos*)

Essa discussão se coaduna ao ensaio de Flora Sussekind “Objetos verbais não identificados” (2013). Identificar uma produção verbal (e/ou imagética e/ou sonora e/ou digital) como literária é uma questão espinhosa e perceptível nas inúmeras acepções do vocábulo. Esse

⁵² Flora Sússekind é crítica literária, pesquisadora da Fundação Casa de Rui Barbosa e professora de Teoria do Teatro na UniRio.

⁵³ *Hace mucho tiempo que me interesa el potencial metodológico de los conceptos. Tanto, que fue este interés por los conceptos como herramientas de análisis (en un principio sobre todo análisis literario) lo que determinó mi elección intuitiva de la narrativa como mi primera área de especialización. En aquel momento era “simplesmente” una estudiosa de literatura, basada en el departamento de francés y poco después en el de Literatura Comparada. Apenas llegué a ese punto, me trasladé a los Estudios Bíblicos y posteriormente a la Historia del Arte. Pero en realidad nunca he pertenecido del todo a ninguna de esas disciplinas. Durante todo ese tiempo, mantuve un pie en los estudios sobre la mujer, y otro en un campo llamado “narratología” que no tenía cabida dentro de la academia. Desde un principio, consideré que la teoría de la narrativa era un campo de estudio importante precisamente porque no se limitaba a una única disciplina académica. La narrativa es un modo, no un género. Está viva y activa como fuerza cultural y no sólo como un tipo de literatura.*

conceito literário/literatura se complexifica no reconhecimento de nichos de produção/crítica artística ao reconhecer e ao distinguir a expansão do campo literário. O entrelaçamento de campos e outros meios é percebido como um movimento infértil de objetos e significados, não como uma luta pela forma de expressão artística de lugar(es) social(is) não hegemônico(s). Portanto, como falar de pureza artística quando estamos diante da arte de outros meios sociais que a produzem? Para isso, a percepção de obras literárias que não têm fixidez é argumentada por Flora Sussekind (2013, n.p.) com a indicação de que elas pertencem a:

Autores que trabalham com ‘formas corais’, em obras onde se cruzam falas, ruídos e gêneros, conectam-se a uma linhagem instabilizadora da literatura brasileira e à produção recente de cinema, teatro e artes plásticas. Assim, contrapõem-se a movimentos atuais de reafirmação de poéticas tradicionais e de reforço ao que pesa no mercado.

A professora Flora Sussekind também argumenta que o mercado e a crítica privilegiam a estabilidade ou a predominância de um *status quo* literário/artístico apresentado pelo campo de poder. Segundo a autora, a contrapelo do poder esmagador exercido sobre as diferentes produções artísticas brasileiras contemporâneas, podem ser encontradas múltiplas e inúmeras experiências relativas a vozes e registros diversos do padronizado estética e mercadologicamente. No mais, essas expressões artísticas estão dispostas, na maioria das vezes, para além da escrita verbal, possuem um repertório amplo de imagem e áudio interconectados e causam a sensação de serem objetos verbais ainda não identificados pela crítica e pelo público.

Na perspectiva da pesquisadora, a literatura pode merecer a consideração de ser um objeto denominado como tal por um produtor cultural e não por outros. Em outras palavras, o debate em torno de sua especificidade (se é ou não integrante do campo literário) é eminentemente político. Argumentar sobre padrões da fatura estética pode alçar alguns indivíduos e suas obras à visibilidade e outros à sua contraparte. Essa quase confusão se faz presente no debate realizado pelo professor Antonio Candido (2011) em seu ensaio “O direito à literatura”. Se no texto referido o acesso às diversas fruições estéticas é uma questão central, no texto de Flora Sussekind o acento é dado à produção estética e a necessidade de maleabilidade do ponto de vista crítico viabilizar a compreensão e a legitimação de outros modos do fazer literário.

Essa abertura é necessária para uma predominância democrática de acesso e participação na fruição estética e na manifestação artística. Ao longo da leitura do texto (ou palestra) da pesquisadora brasileira, notamos a expansão pensada como, provavelmente, insuficiente em relação aos entrecruzamentos e hibridismos debatidos por Garramuño. Natalie

Araújo Lima (2014, p. 128) comenta esse texto de Sussekind ao apresentar a constituição dos objetos verbais não identificados:

[...] (pensemos em *Nove noites*, de Bernardo Carvalho, e seu investimento no discurso antropológico; na maneira com que Luiz Ruffato retira falas do cotidiano e as reproduz não como mimese, mas como *readymade*, em *Eles eram muitos cavalos*; na autoficção *O filho eterno*, em que Cristóvão Tezza tece uma narrativa oficialmente classificada de romance, mas repleta de dados autobiográficos.

Os livros apresentados pela pesquisadora se baseiam, sim, na expansão do campo. No entanto, não trazem à tona objetos literários que acidulam ainda mais a fronteira do literário com os outros. Esse é um questionamento próximo ao de Josefina Ludmer e sua persistência por uma literatura posicionada em limites e produzida em livros. Para o trato desses objetos, a professora Flora Sussekind traz à tona a expressão “Objetos verbais não identificados” – pertencente a Christophe Hanna – para se referir a uma lógica coral de experimentos literários de classificação espinhosa. A constituição dessas obras brasileiras⁵⁴ por vozes múltiplas no texto literário e em outras formas artísticas é elucidativa e pertinente, embora insuficiente. O embrião do pensamento dos objetos verbais não identificados, de Flora Sussekind (1999, p. 4, grifo nosso), parece contido em um prefácio escrito por ela, intitulado “*Memento mori*” e publicado em maio de 1996 no livro *O sétimo dia*, de Valêncio Xavier:

[...] característico a Valêncio Xavier, fica difícil pensar em conforto ou calor, ou mesmo em ‘romance’, diante de seus ‘raccontos’ e novelas. Pois, em meio a tantas mortes, sugere-se uma espécie de **dissecção**, não só dos modos de figuração de personagens e narradores, mas **da própria forma romanesca, e do seu meio habitual de veiculação**, o livro.

As vozes desses corais parecem arrítmicas em relação às notas tocadas nas obras e essa desafinação parece proposital. Elucidar como essas vozes distintas estão integradas na produção literária livresca parece denotar matizes referentes a uma crítica literária estruturalista dicotômica que associa o livro ao literário e outros suportes ao não literário. Ou seja, desafinar ainda pode ser a harmonia dessa dissonância. Ou uma literatura que está fora do cerco do livro e em expansão para outros suportes ainda pode ser literatura. A intelectual chilena Nelly Richard (2004), em prólogo dedicado ao livro *El arte fuera de sí*, do professor paraguaio Ticio Escobar, posiciona as escritas e artes que se extravasam na consolidação do mercado global e nas formatações de línguas e gramáticas de consumo distintas. Em outras palavras, a

⁵⁴ Entre as obras elencadas, a pesquisadora cita as seguintes: *Reprodução*, de Bernardo Carvalho; *Natimorto*, de Lourenço Mutarelli; *O*, de Nuno Ramos; sobretudo, *Delírio de Damasco*, de Veronica Stigger, mas também *Os anões* e *Opisanie swiata*.

mundialização mercadológica arrefeceu, segundo a autora, categorias próprias e constitutivas das nações tais como a identidade, a cartografia do poder e/ou a divergência centro/periferia. Relacionado às complexidades do avanço socioeconômico, Nelly Richard explica que as hibridizações decorreram no plano social e foram influentes no campo artístico ao exporem suas porosidades. Se pensarmos nesses hibridismos separados dos campos artísticos e em suas organizações como feixes de luz incidindo nas membranas dos campos, notamos que, por serem híbridos, não alcançarão um ponto comum a todos, homogêneo, mas se refratam e constituem objetos também híbridos. Por esse motivo, a autora indica que:

Este livro de Ticio Escobar faz vibrar intensamente as poéticas em um transe estético (a arte “fora de si”) emperrado nas entorses e fraturas da representação. Ele se empenha brilhantemente a isso realçando as sombras da não reconciliação que têm como obrigação turvar a visão demasiadamente translúcida de um neoliberalismo que recusa a espessura indagativa das dobras e das curvas para abordar apenas a obviedade complacente das superfícies lisas (RICHARD, 2004, p. 4, tradução nossa)⁵⁵.

Dar conta do aparecimento dessas vozes em coro – em lugar de uma preferência pelo uníssono vindo de um lugar sociopolítico em específico e suas estéticas – não diz respeito apenas aos estudos delas ou ao porquê de elas aparecerem, como também oferece a possibilidade da pintura de novos quadros sobre a paisagem literária do tempo presente. De acordo com a pesquisadora Natalie Araújo Lima (2014, p. 138), a crítica literária se consolidou como um campo disputado e sacralizou algumas práticas de difícil libertação. Para ela, a crítica agoniza devido às disputas internas, algo com o qual pouco concordamos. A aflição é percebida pela autora ao referir-se às estratégias utilizadas pela crítica literária especializada para desconstruir os paradigmas do beletrismo. No texto da pesquisadora, não percebemos um firmamento das relações dos textos literários com outros meios – como audiovisuais e tecnológicos – responsáveis por expandi-los. A professora mencionada se ocupa lateralmente da maneira pela qual a crítica se comporta diante desse objeto não identificado. Não obstante, ela não adentra profundamente na necessidade de a crítica comportar-se/compreender o inespecífico como intrínseco às suas atividades.

Néstor García Canclini (2016, p. 23) aponta que a história da arte contemporânea é uma combinação de condutas com a finalidade de afiançar a independência de um campo próprio na

⁵⁵ *Este libro de Ticio Escobar hace vibrar intensivamente las poéticas de un transe estético (el arte “fuera de sí”) que se aloja en las torceduras y quebraduras de la representación. Se aplica brillantemente en realzar las sombras de irreconciliación que tienen por cometido enturbiar la visión demasiado translúcida de un neoliberalismo que rechaza el espesor indagativo de los pliegues y los recovecos para sólo tramitar la obviedad complaciente de las lisas superficies (p. 4).*

derrocada dos limites que o separam e é causada pelos efeitos de uma globalização de nomadismos de um mundo, ou de artes, sem fronteiras (CANCLINI, 2016). Os deslocamentos das práticas artísticas a outros meios as interconectam nos meios de comunicação, aos espaços urbanos, às redes digitais e às formas de participação social nas quais a estética de cada campo parece borrada. No tempo presente, é como se a arte debatida por outros autores perdesse sua autonomia para o mercado global. Sua principal consequência parece ser a ausência de um relato sustentador, único, das sociedades ocidentais. Entre esses relatos pulverizados, não se representa mais um país nos campos artístico e literário, pois eles são atravessados por inúmeras acepções que os ressignificam.

Se afirmamos que o campo literário do tempo presente pode e continua sendo autônomo, talvez ele não possua atualmente a mesma autossuficiência de momentos prévios. Isto é, recentemente, o campo literário requer outras táticas para determinadas posições da atividade artística, criadores e público. Em outras palavras, o sentido da obra parece negociado em mais instâncias do que outrora. Como não há mais uma posição única descritora dessas inúmeras tensões, a literatura pós-autônoma – de acordo com Canclini (2016) – talvez deva ser percebida como um umbral no qual diferentes posições estão mescladas. Assim, a postura crítica dele em relação à literatura pós-autônoma (que está implicada na noção de literatura expandida) parece incidir em uma visão ampliada da de Josefina Ludmer, pois não incorre apenas em considerar a arte em diáspora, mas também a relaciona mais estreitamente com o meio social e suas peculiaridades. Em outros termos, Canclini posiciona as análises literárias e artísticas pós-autônomas nos jogos do mercado. Se isso não for considerado para a interpretação de obras do tempo presente, pode ser que comprometamos os estudos dos objetos artísticos nos reajustes financeiros da economia e como eles descentralizam os objetos da imanência para a iminência de acontecimentos sócio-políticos.

A desconstrução dos paradigmas dessa crítica anacrônica e epistemologicamente autocentrada (de arte pela arte, do texto pelo texto) pode contribuir para a compreensão de manifestações artísticas expandidas. Por ser uma epistemologia crítica expandida e proporcionar uma avaliação terminológica, também expansiva, da produção literária além do *establishment* da classe alta (e não apenas a) brasileira. O sentido da estética, portanto, não parece apenas o sentido de bem cultural, pois também está associado a uma lógica de bem político. O patrimônio estético desempenha no tempo presente dimensões e posturas variadas

em meio à mundialização que podem ser representativas e representações de como a arte se organiza onde o dissenso é possível (e não o consenso)⁵⁶.

Os artistas são os responsáveis pela simbolização e reimaginação dos desacordos políticos da sociedade. Talvez seja este o momento de percepção da expansão dos campos e de suas inespecificidades como desacordos pululando nas sociedades ocidentais. Inclusive, talvez seja o momento de entender como inúmeras comunidades demonstram seus dissensos às grandes narrativas de nossas sociedades por vias artísticas expansivas⁵⁷. A literatura como um campo estanque em si, seus códigos, preceitos e dogmas, atinge não apenas os acadêmicos, como também as/os escritoras/es e criações artísticas. A esse respeito o Nobel de literatura congratulado ao cantor e compositor Bob Dylan chamou a atenção. Para o renomado artista, ter conquistado reconhecimento literário notório com suas canções pareceria corresponder a um aceno tímido, porém importante para uma produção literária perceptível em outros campos. No entanto, o artista parece ter rechaçado o merecimento do prêmio recebido, pois Dylan foi, de acordo com ele mesmo, um compositor de canções, não um poeta ou escritor:

Se um dia alguém me dissesse que eu tinha a mais remota chance de ganhar o Prêmio Nobel, eu seria obrigado a pensar que teria mais ou menos a mesma chance de pisar na lua [...]. Comecei a pensar em William Shakespeare, a grande figura literária. Imagino que ele se considerasse um dramaturgo. A ideia de que estivesse escrevendo literatura não podia ter lhe passado pela cabeça. Suas palavras eram escritas para o palco. Destinadas a ser pronunciadas, e não lidas. [...] mas havia também questões mais prosaicas que ele devia considerar e resolver. “O financiamento está encaminhado?” “Vai haver poltronas boas para todos os mecenas?” “Onde é que eu vou arranjar uma caveira humana?” **Eu seria capaz de apostar que a questão mais afastada da mente de Shakespeare era “Isso é literatura?”**. [...] **Nem uma única vez eu tive tempo de me perguntar, “Será que as minhas canções são literatura?”** (DYLAN, 2016, grifo nosso).

⁵⁶ Néstor García Canclini (2016, p. 246) trata essa questão através da filosofia de Jacques Rancière e de sua famosa discussão sobre a falta de um acordo constitutivo do ponto de apoio da política e da democracia.

⁵⁷ Tzvetan Todorov (2009, p. 23) afirma que não há nada mais natural do que a ampliação da literatura e do próprio mundo, pois isso é a vocação humana. No entanto, o que é demasiadamente contraditório é o fato de que essa constatação haja sido proferida por um intelectual mais acercado à manutenção do *status quo* da literatura a despeito de seus avanços a outros meios e suportes. Em outras palavras, os argumentos apresentados pelo teórico búlgaro parecem associados mais à destruição do considerado literário (o que no ponto de vista de Umberto Eco (1987) se associaria à noção de leitores e críticos apocalípticos) do que propriamente à aceitação dessa vocação. Concluindo: para os membros de classes legitimadoras dos termos arte e literatura parecem ser possíveis percepções do surgimento de novas estratégias compositivas. No entanto, aceitá-las pode representar o abalo do posicionamento de seu *status*. Canclini (2016), por sua parte, trata os campos do conhecimento e artísticos colateralmente à contraditoriedade do recém-falecido crítico literário búlgaro. Se considerássemos a ampliação como vocação da atividade humana como enunciado por Canclini, a estabilidade dos campos para o sociólogo argentino seria abalada por suas atividades fagocitárias. Isto é, considerando os campos como células que recebem interferências de outros, os compõem, geram novas genéticas artísticas e produções humanas. Assim, ampliam o horizonte das formas de fazer e ver artísticos do homem e mulher contemporâneos.

Ser ou não literatura é uma questão milenar. Acadêmica, ideológica, política, econômica, social. Considerado ou não escritor literário, Dylan poderia ter reclamado à academia sueca a valorização da expansão do campo literário – ou, pelo menos, reconhecer essa expansão⁵⁸.

Neste subcapítulo, apresentamos uma historiografia da autonomia e da expansão do campo literário segundo vozes apresentadas por Florencia Garramuño em seus *Frutos estranhos*, de 2014. Não escrevemos este texto refletindo detidamente sobre a cronologia dos textos, pois os acontecimentos históricos são muitas das vezes incoerentes e sem coesão. Após a leitura de como as inespecificidades dos objetos artísticos foram vistas por diferentes profissionais, pode ser que reste uma dúvida: quando e como determinaremos o termo literatura (ou literário) de modo mais amplo?

A resposta talvez esteja atrelada à quando alcançarmos a democracia estético-política e houver condições de participação e intervenção social plenas por meio de objetos artísticos. Melhor dizendo, a obliteração de certas práticas artísticas e a não expansão de um campo para modos outros do artístico e do literário estão imbuídas de questões políticas, do cerceamento ou da liberdade de expressão de algumas comunidades e culturas não hegemônicas. Nesse caso, estética e política são termos homólogos.

A história e seus acontecimentos são desengonçados e podem ser escritos como os textos literários analisados nesta tese. Se houver desconforto ao ler este capítulo talvez valha a pena desconstruirmos mutuamente nosso conceito de história cronológica, que tanto serviu para avaliar e escrever a história dos poderosos. Enredemo-nos nos fatos coesamente, não cronologicamente. Quem sabe assim escreveremos a história dos vencidos...

⁵⁸ Outra dessas expansões, similar à supracitada em representatividade, foi a inserção do álbum *Sobrevivendo ao inferno*, do grupo de rap Racionais MC's (1994), na lista de livros obrigatórios dos vestibulares da USP e da Unicamp em 2019.

2.2 Literatura e fotografia: frutos maduros?

A história da inespecificidade literatura-fotografia possui pontos merecedores de lembrança. Por esse motivo, cabe mostrar os caminhos traçados e os passos dados por artistas que se embrenharam nessa inespecificidade e criaram algumas especificidades.

O começo do diálogo entre literatura e fotografia parece apontar para um romance. Ana Martins Marques (2013, p. 13) explicita isso ao mencionar a primeira (e, aparente, frisemos) aparição da fotografia em um livro narrativo de ficção. *Bruges-la-morte* (*Éditions du boucher*, 2005), de 1892, foi escrito pelo simbolista belga Georges Rodenbach, e nele há fotos da cidade de Bruges e de alguns de seus monumentos históricos. Apesar de o romance ser simbolista e possuir uma estética particular historiografada ao longo dos séculos, as fotografias do livro se aproximam das práticas estéticas da arte fotográfica do término do século XIX⁵⁹.

Nesse romance de Georges Rodenbach, a linha de força representativa é o cenário, ou a paisagem, assim como uma das formatações da fotografia da época. Essa temática representacional se acopla à sua predominância na fotografia do fim do século XIX e corresponde a uma reprodução ampla e vasta do território europeu, com o intento de abarcar todo o real possível de ser enquadrado. Para o pesquisador Joan Fontcuberta (2012, p. 64-65):

O princípio da realidade referente à fotografia tradicional obedecia justamente às características dessa gênese tecnológica, segundo a qual a imagem nascia da projeção global em toda a superfície, sem permitir intervenções pontuais e de forma mecânica, portanto aparentemente automática. O procedimento parecia garantir assim a consecução de análogos confiáveis do mundo real, reflexos minimamente codificados, crença que sustentou os imperativos documentais da fotografia formalizados ao redor da noção de rastro que tanto êxito teve nas formulações teóricas da fotografia. Quando essa sensação de automatismo desaparece do processo técnico, o referente se desadere da imagem e o realismo fotográfico se desvanece. Talvez o realismo como estilo, como a representação ilusória da semelhança, permaneça. Mas o realismo como compromisso com a realidade e como carisma vigoroso da velha aliança entre tecnologia e verdade desaparece. Uma fotografia sem esse tipo de

⁵⁹ Há séculos os livros contêm imagens em detrimento de, em mesmo grau ou mais importante, que o conteúdo verbal. O primeiro texto ilustrado da história foi o apocalipse de São João escrito aproximadamente em 1470 (FONTCUBERTA, 2012, p. 56). Outro texto antigo com imagens foi a bíblia de São Luís, encomendada pela rainha francesa Branca de Castela. Esse livro continha inúmeras imagens e seu objetivo era o ensino da leitura e da educação cristã do infante Luís IX. Ou seja, as imagens dos livros também possuíam uma finalidade didático-pedagógica. Entre esses textos didáticos, a bíblia *Pauperum* de meados do século XV foi idealizada para os membros do clero pouco abastados poderem difundir o Evangelho e explanarem as histórias católicas, sobretudo, através de imagens. No século XIX, a utilização de fotografias em narrativas foi aliada a um significado didático-pedagógico que parece ter prosseguido (e, para alguns autores, isso também merece uma verificação bibliográfica) na tradição consolidada pelo gênero periférico chamado fotonovela. A primeira fotonovela é italiana, de 1947, foi escrita por Stefano Reda e publicada na revista *Il mio sogno*. O gênero fotonovela (*photoromanzo* em italiano) também parece atribuído a Luciano Pedrocchi, Damiano Damiani e Franco Cancellieri, que o oficializaram na capa do primeiro número da revista *Bolero Film*, duas semanas após a publicação de *Il Mio Sogno*.

realismo se torna então uma fotografia desconcertada, o produto de um meio que esgotou seu mandato histórico. A fotografia não chega a desaparecer como modelo do visual nem como cultura: simplesmente sofre um processo de “desindexilização”. A representação fotográfica se liberta da memória, o objeto se ausenta, o índice se evapora. A questão da representação da realidade dá lugar à construção de sentido.

A fotografia do fim do século XIX incorporou a obsessão realista da época e mergulhou na cultura tecnocientífica positivista de transferência das pinturas paisagísticas para as páginas iluminadas da recém-criada tecnologia que inscrevia a realidade “analogamente”⁶⁰. De acordo com a pesquisadora Leda Tenório da Motta (2016, p. 127-128), essa obsessão é advinda das estéticas naturalista e realista que preconizavam a ruptura da arte e da literatura dos grilhões da imaginação e a deslocaram para uma representação artística concreta, objetiva e pragmática. Fica claro nas palavras da intelectual o porquê de: “[...] toda essa descida em direção à terra [...] consolida[r]-se com a pintura da luz, desde 1863” (MOTTA, 2016, p. 127-128), como se o ateliê renascentista ou a imaginação romântica houvessem sido transplantados ao ar livre visando experimentações em torno da representação do real vigente por parte de especialistas artísticos. Seguindo a argumentação da mesma autora, apre(e)ndemos que essa similaridade se comporta no romance naturalista finissecular – sendo que a fotografia e seu valor pragmático são, ademais, defendidas por Émile Zola – uma nova visualidade ou uma representação mais próxima do real – no como de o gênero literário mencionado (bem como a pintura da época) foi engendrado por ele e outros escritores do grupo de Médan (entre eles, além de Zola, também se destacava Guy de Maupassant) obcecado pelo “real” inscrito imagética e verbalmente a ponto de arquitetar projetos romanescos correspondentes a uma espécie de prótese ótica (MOTTA, 2016, p. 141-142).

Nesse período a fotografia se associou à verdade, ou à realidade, e, portanto, poderíamos afirmar que isso conferiu a ela um poderoso valor documental e arquivístico. Em outras palavras, as fotografias do romance de Georges Rodenbach apresentam a cidade de Bruges e seus espaços, embora o processo de transubstanciação do arquivo fotográfico ao texto literário provoque a abertura de brechas responsáveis por tornar Bruges uma outra cidade, ou uma cidade fictícia, no deslocamento de algumas fotos de um acervo, e do qual não possuímos referências claras, para um texto literário ficcional. Por essa razão, diríamos que essa transposição de um

⁶⁰ De acordo com Daniel Moutinho Souza (2019b, p. 100), a pesquisadora Flora Sousa Pidner em sua tese de doutorado “*Geo-foto-grafia das paisagens: narrativas espaciais nas imagens de Sebastião Salgado*” também confirma a relação mimética entre fotografia, positivismo e realismo e o conseqüente sentido de “espelho do real” veiculado ao longo dos séculos XIX e XX a esse campo artístico em que decorrem tantos problemas epistemológicos e de senso comum entre a fotografia e seu referente.

acervo para um texto literário evapora a representação realista (e brutal ao associar-se às fotografias) para a construção de sentidos em fotografias literatizadas.

O espaço representado no romance de Rodenbach se liga ao que se tem por realidade, é travestido de uma ficção e assenta um caminho posteriormente retrabalhado por outros/as escritores/as ao longo dos séculos que se ocuparam do hibridismo entre fotografia, literatura e seus aspectos. Figuras importantes do revisionismo crítico da fotografia – como o já citado Joan Fontcuberta (2012) e André Rouillé (2009) – insistem nela como a melhor ferramenta para representar o século XIX e a obsessão pela observação empírica. Já Adolfo Montejo Navas (2017) a considera central para explicar o revisionismo dessas representações artísticas do início do século XX.

A ficcionalização do espaço – derivada da exploração do significado da fotografia no deslocamento a outros suportes, meios, gêneros etc. – está atrelada ao protagonista do romance, Hugues Vianne, e a um espectro de mulher que ele/o persegue ao longo da cidade de Bruges: um fantasma, ou um simulacro, de sua ex-esposa recém-falecida. Em outras palavras, esses personagens fantasmagóricos ou sombras representam, ou não, personagens fictícios e históricos presentes nesse romance de 1892. A princípio, afirmamos que o livro corresponde a duas temáticas recorrentes nos textos inespecíficos do século XXI (ou híbridos como são os de séculos anteriores): i. a representação paisagística, sobretudo, a urbana; e ii. a presença simulada de personagens que correspondem, ou não, a personalidades históricas. Sobre o primeiro desses pontos, a foto da catedral de Bruges ilustra essa temática paisagística com eficácia:

Figura 8 – Bruges-la-Morte.



Fonte: página 22 de *Bruges-la-Morte*, 1892, de Georges Rodenbach.

Para o crítico italiano Giuseppe Carrara (2019) textos como os de Rodenbach – que ele chama de dispositivos foto-literários⁶¹ – têm sua origem relatada cinquenta anos antes da publicação do escritor belga. Esse crítico italiano assevera a existência de uma diacronia anterior à escrita de Georges Rodenbach como base crítica da constituição de hibridismos literários, bem como a exploração realizada por artistas de anos posteriores. No que concerne ao estudo de Carrara, ele se refere a três autores e/ou fotógrafos constituidores prévios da intersecção entre literatura e fotografia. São eles: Bayard e a fotografia *Autoportrait en noyé* (Autorretrato em afogamento, tradução nossa), de 1840; *The pencil of nature*, de William Henry Fox-Talbot, de 1844; e *Street life in London*, escrito a quatro mãos por John Thomson e Adolphe Smith e publicado em 1877. De alguma forma, com as lentes dos estudos literário-fotográficos atuais, percebemos que esses textos e fotografias já possuíam o gérmen do autorretrato performatizado e ficcionalizado, no caso de Bayard, e da representação fictícia – que se quer ironicamente exata – de cidades nos outros dois textos.

Usualmente, lembramo-nos de outros dispositivos foto-literários como o romance *Nadja* (Gallimard, 1964; Cosac Naify, 2007), de André Bréton, e publicado em 1928. O argumento desse livro gira em torno dos personagens “Bréton”, da elegante Elena Delcourt – que se nomeia “Nadja” – e de fotografias de monumentos e personagens-históricos de Paris explorados por um escritor surrealista. Para simplificar, digamos que as fotografias do livro de Bréton constituíram uma “sobre realidade”, ou uma realidade além, como apregoavam as vanguardas do início do século XX.

Para a crítica e fotógrafa estadunidense Susan Sontag (2006, p. 79-81), a recorrência das fotografias nas prosas surrealistas deve ser feita mediante o argumento de que a fotografia foi a arte mais representativa dessa estética por haver apagado a distância entre arte e vida. Nas palavras da pesquisadora estadunidense, a destreza desse apagamento na fotografia foi notada com atividades demonstradoras da ineficácia da manipulação ou dramatização do real, pois a fotografia é por excelência uma duplicação do real. Além disso, um segundo nível desse real – mais dramatizado – era assim apregoado pelos estetas surrealistas.

⁶¹ Remetemo-nos à terminologia “dispositivo foto-literário” – ou hibridismo – para nos referirmos a textos literários com fotografias de séculos anteriores. Ou seja, utilizamos essas denominações para não entrarmos em conflitos teóricos a respeito de textos literário-fotográficos chamados inespecíficos. Este último conceito – inespecificidade – está, a nosso ver, diretamente atrelado à cultura contemporânea, conforme apresentamos na seção anterior deste capítulo. Desse modo, não enveredaremos em uma discussão que equaliza dispositivos foto-literários e inespecificidade, pois esses termos se referem a períodos sócio-históricos distintos e suas particularidades.

Escritores como Bréton compreenderam com inúmeras investigações teóricas e experimentos artísticos que a face oposta da obsessão do ser humano ansioso pelo encontro com a representação mais fidedigna da realidade: transpor fotografias para outros meios artísticos, entre eles o literário, pode corresponder a uma realidade extra, onírica. Ainda que Bréton tenha colocado fotografias de artistas renomados da Paris do início do século XX, monumentos, ruas e diversos locais de Paris no romance *Nadja*, essas porções do real envolvem o leitor em uma instância alijada da realidade nua e crua. Próximo ao final da narrativa, Bréton (narrador) reflete sobre a diferença da função descritiva das fotografias do livro e entra em contradição com o prefácio (*avant-dire*). Nesta seção anterior à narrativa do romance, descobrimos que algumas fotos foram trocadas por outras. Como a intenção dessa obra não é apenas atestar a existência factual de pessoas, lugares e objetos, Bréton as substituiu e ofereceu uma grande volta no parafuso argumentativo. Afinal, a fotografia parecia corresponder a um documento de algo que existiu, embora sua pretensão inicial fosse demonstrar uma realidade além por meio da fotografia inserida no texto literário. Essa seria a estratégia utilizada por Bréton para a escrita de um romance antiliterário, calcado na realidade por meio do uso da fotografia. Para Ana Martins Marques (2013), a insatisfação do próprio autor em relação às fotografias anteriores é evidente, pois ele não abriu mão de longas descrições para explicar cada uma delas ou trocá-las em edições posteriores com a finalidade de encurtar a diferença entre escrita, fotografia e vida.

Descobrimos pela voz do autor que as fotografias não representavam o efeito pretendido pelo autor para que o/a leitor/a pudesse adentrar de maneira potente (ou, leia-se, veridictória) no universo onírico parisiense como parece sugerir a grande quantidade de fotografias de portas contidas neste “romance”. Além do mais, a pretensão de economia narrativa tampouco se verificaria com a inserção de fotografias ao longo do livro. Sendo assim, não parece casual que para Susan Sontag (2006, p. 81) ambos, fotografia e surrealismo, representem uma realidade mais dramática do que a da visão natural. Em outras palavras, e seguindo a postura teórica de André Rouillé (2009, p. 7), os surrealistas e os dadaístas aos poucos compreenderam que “[...] a fotografia cria o real”, como consta na nota da edição brasileira de seu livro “*A fotografia: entre documento e arte contemporânea*”.

Portanto, o real não é o responsável pela criação da fotografia. Essa mudança singular dos fatores altera o produto de como as fotografias podem ser visualizadas em textos literários. Tanto a utilização de lugares e pessoas – no caso a personagem buscada pelo personagem Bréton nas ruas parisienses – quanto a sua ficcionalização substitui o texto literário como legenda ou descrição dedicada à centralização dessa inespecificidade. Para o crítico Beaujour

(1967 *apud* MARQUES, 2013), a inserção dessas fotografias em narrativas serviria como um anteparo para a execução de um romance antiliterário no qual a inventividade está cercada de autenticidade e veracidade.

Ao olharmos uma fotografia fica evidente (ou deveria) que, embora ela pareça a arte mais verossímil de todas, sua representação do real é contraditória por também constituir-se como ficcional. Ferir a vida com o botão da máquina fotográfica é a tentativa de apropriação de uma realidade partindo do conhecido e/ou do palpável. Outro aspecto ao qual pouco nos atemos concerne ao fotógrafo: diferentemente da pintura, costumamos enxergar as fotografias como isentas de intenções de quem as representa. Por exemplo, devemos nos lembrar que os (autor)retratos fotográficos também dependem do ponto de vista do fotógrafo para conferir importância ao retratado (SONTAG, 2006).

Se nos recordamos dos exemplos de dispositivos literários-fotográficos mencionados por Giuseppe Carrara (2019), percebermos que o princípio deste diálogo foi fortemente eivado por uma representação realista obsessiva, assim como também – e enquanto hibridismo – já apontava para o gérmen de uma discussão a respeito da expansão de diversas comunidades representadas nos meios artísticos. Esta última, inclusive, é a mais pertinente das características para debatermos o crescimento de diversos ramos desses dispositivos foto-literários para suas versões contemporâneas inespecíficas, suas agruras, delícias e a particularidade deste período sócio-histórico⁶².

Entre os textos elencados nessa pesquisa, o que mais se aproxima e auxilia na constatação das categorias pertinentes ao estudo desses dispositivos foto-literários é a tese “*Paisagem com figuras: fotografia na literatura contemporânea (W.G. Sebald, Bernardo Carvalho, Alan Pauls, Orhan Pamuk)*”, de Ana Martins Marques (2013). Nessa tese, a autora apresenta um caminho metodológico profícuo ao dividir as fotografias das obras *Os anéis de Saturno*, *Os emigrantes* e *Austerlitz*, de Winfried Georg Sebald na representação de objetos, lugares, animais e pessoas. Para isso, segundo a pesquisadora, foi necessário um esboço de categorização das fotografias dessas obras e

[...] **A divisão tem a vantagem de ser simples, embora sem dúvida apresente um grau elevado de indefinição** (as fotografias de pessoas, animais e coisas são inevitavelmente tiradas em um lugar; as fotografias de pessoas e de lugares não raro incluem coisas. Os mapas, tão recorrentes nos livros de Sebald, devem ser considerados objetos ou, sendo representações de lugares, devem ser incluídos nessa categoria? As grandes toras de madeira da

⁶² O debate proposto nesta tese se refere a este diálogo inespecífico provocar a abertura de algumas frestas na literatura brasileira que não parecem apenas uma moda passageira (algo também imprevisível de julgar), pois é *a priori* (ou parece) uma marca da presença massiva dos autores como personagens dos livros em suas fotografias.

salina, mostradas no final de Austerlitz, por exemplo, seriam classificadas com mais exatidão como coisas ou como um lugar?). **Acreditamos, porém, que a categorização permite apresentar brevemente algumas questões gerais sobre as imagens na obra de Sebald**, que posteriormente serão exploradas na análise da presença de fotografias em dois livros específicos: Os emigrantes e Austerlitz. (MARQUES, 2013, p. 85, grifo nosso)

Na tese da também poeta Ana Martins Marques, essa divisão – ainda que contenha certa indefinição – possui a vantagem da simplicidade metodológica a respeito de análises da obra de Sebald. Igualmente, ao longo da escrita e da pesquisa bibliográfica, notamos um grau elevado de indefinição/classificação do comportamento fotográfico em livros narrativos. Por isso, ainda que as categorizações da autora não resolvam todas as modulações temáticas possíveis de uma representação fotográfico-literária, elas auxiliam na compreensão de algum(ns) dos porquês de a utilização dessas categorias estarem presentes nas obras de artistas brasileiras/os de períodos sócio-históricos distintos.

Os livros brasileiros de nosso *corpus* possuem fotos de pessoas e essa categorização ajuda a debater a respeito dos personagens contidos na imagem e/ou no texto literário. Por isso, também podemos afirmar que tampouco escrevemos uma versão restrita da tese de Ana Martins Marques (2013). Demo-nos conta, sim, ao longo de nossa pesquisa de como as categorias criadas pela autora sobre a obra do escritor alemão, W.G. Sebald, podem ser essenciais para a análise de textos inespecíficos literário-fotográficos (em outros séculos chamados de dispositivos foto-literários).

Os textos inespecíficos (literário-fotográficos) do *corpus* possuem uma peculiaridade em relação aos demais relativos à categoria de pessoas: sua distinção advém da inserção dos autores como personagens de narrativas através de fotos pessoais e/ou procedimentos autoficcionais⁶³ convertendo a ficção em realidade e vice-versa. Por isso, cabem alguns exemplos de textos literários nacionais e estrangeiros que lidaram com esse entrelaçamento fotográfico para demonstrarmos, pela convergência ou pela divergência, a filiação em que o

⁶³ Nesta tese entendemos os procedimentos autoficcionais, performance ou simulacro do autor como termos aproximados. Para tal, seguiremos uma hipótese enunciada por Diana Klinger em seu livro “*Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*” (2012, p. 49, grifos da autora): “[...] considero que o texto autoficcional implica uma *dramatização de si* que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, pessoa (ator) e personagem. [...] Quer dizer, trata-se de considerar a autoficção como uma forma de *performance*”. Algumas páginas adiante, a mesma professora finaliza o primeiro capítulo de seu supracitado livro de modo que também explica como compreendemos os termos levantados previamente: “Resumindo, consideramos a autoficção como uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a *ficção de si* tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe ‘ao vivo’ no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação” (KLINGER, 2012, p. 57).

corpus desta tese está inserido⁶⁴. Ou seja, os exemplos apresentados levantam hipóteses sobre as especificidades de alguns textos literários contemporâneos com fotografias. Cabe salientar que esse levantamento bibliográfico não constitui uma cronologia, mas na superfície se trata de uma cartografia devota à reunião de textos de países diversos.

Essa cartografia está amparada sobre os subterrâneos do princípio de Gilles Deleuze, Félix Guattari (1995) e de seu quase método rizomático. Este princípio não possui gênese ou profundidade, antes disso reproduz-se infinitamente (DELEUZE; GUATTARI, 1995). Essa espécie de método descentraliza superfícies tipicamente dicotomizadas. Em relação ao espaço, ou à cartografia, o rizoma corresponderia ao dismantelamento de pesquisas embasadas nas dicotomias lá-cá, nacional-estrangeiro, interno-externo. As raízes profundas desses textos pouco apoiam essas dicotomias, pois sua multiplicidade corresponde a sequências infinitamente decomponíveis. Elencar textos e estéticas similares toca o infinito. Conectá-los em um mapa como terras camufladas é tentar descrever minimamente as linhas de fuga do rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 1995) e servirá como mapa, talvez incompleto, de como os dispositivos foto-literários de outros tempos se conectam tematicamente à inespecificidade contemporânea literatura-fotografia, “[...] conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 14). Uma leitura poética a respeito desse conceito é perceptível no poema “pé ante pé” de Kátia Maciel (2019, p. 15):

uma árvore pode ser três
 uma sobe
 outra desce
 e a terceira
 caminha
 entre as outras

A conexão eternamente inconclusa de uma árvore, ou rizoma, em relação à sua composição é o ponto nevrálgico das infinitas maneiras de comunicação dela consigo mesma e com outras árvores. Melhor dizendo, o visto e o não visto, o interno e o externo, o próprio e o alheio, o ego e o outro – entre outras dicotomias – conjugam-se à reprodução variada de distintos modos de entrelaçamento do texto considerado “arbóreo”, ou rizomático, com outros.

⁶⁴ Esses exemplos servem como parâmetro para uma busca diacrônica por outros textos inespecíficos e/ou dispositivos foto-literários e é o primeiro passo dado para a constituição de nossa metodologia de pesquisa, disposta no capítulo 2. Diríamos, inclusive, que por sua disposição estar fora de uma sequência cronológica e seguindo antes de tudo os exemplos relativos a países distintos, poderíamos considerar este passo primeiro como uma cartografia literária. Para a sequência, o passo dado baseou-se na percepção das temáticas fotográficas de cada um dos textos citados. Desse modo, podemos avançar para o estudo individual do objeto pesquisado em relação aos prévios e à temática fotográfica na qual está inserido.

Desse modo, o leitor desta tese se dará conta de como as categorias fotográficas referidas por Ana Martins Marques (2013) sobre as obras de Winfried Georg Sebald permanecem e se (res)significam nas obras de outros autores.

Entre as especificidades de textos narrativos compostos por fotografias, cabe recordar alguns. Na Alemanha, *Austerlitz* (de 2001, publicado pela Companhia das Letras em 2008), do próprio Sebald, se destaca como obra-prima do século XXI. Ao chegar ao zoológico da Antuérpia, na Bélgica, o professor Jacques Austerlitz vagueia pela Europa na companhia do amigo anônimo – narrador do romance – e coleta material para uma pesquisa realizada na *Liverpool Street*. Durante sua caminhada, o protagonista é tomado de assalto pela visão retrospectiva de outra língua, vida, inquietudes pessoais e morais. Entre as fotografias do romance se destacam as de objetos, como cartões-postais, as arquitetônicas e as de animais. Diríamos que a fotografia na obra de Sebald é muito mais do que uma mera ilustração, joguete do real. Em muitos casos, seu texto romanesco parece legendar as fotografias. Isto é, a estética sebaldiana parece acompanhar as tendências Flusserianas (*apud* PATO, 2012) de uma escrita pela imagem, não pelo alfabeto.

Figura 9 – Austerlitz.



Fonte: página 180 do livro *Austerlitz*, de Winfried Georg Sebald (2008).

Na Inglaterra, o caminho dos dispositivos foto-literários é naturalmente recordado em um de seus romances centrais: “*Orlando: uma biografia*”, de Virginia Woolf (2015), publicado originalmente em 1928⁶⁵. Nesse caso, as fotografias da/o protagonista Orlando são, na verdade, uma transmutação das fotografias da ex-amante de Woolf, Vita Sackville-West, e da prima da

⁶⁵ Consta no site da editora Autêntica que o livro possui: “[...] reproduções de pintura a óleo e fotografias inéditas no Brasil, a tradução de Tomaz Tadeu faz jus à publicação original de 1928” (grifos do site).

autora em um personagem de ficção. Talvez uma das mais lídimas demonstrações de amor tenha sido transformar a amada no personagem de ficção de um romance semelhante ao arremedo de uma biografia. A sobrevivência da/o personagem Orlando ao longo dos séculos, além de demonstrar as temáticas comuns na obra de Virginia e a incongruência entre os tempos do relógio e o da subjetividade, resvala também nas incongruências da identidade sexual de Orlando, que pode ser mencionado como personagem fictício e/ou como Vita Sackville-West e/ou como a prima da escritora.

Além desses livros, textos de outros países se dedicaram a essa relação. Na Argentina – o *Último round I e II* (publicado originalmente pela Siglo XXI Editores 1969 e em 2014 no Brasil pela Civilização Brasileira), de Júlio Cortázar, é uma coletânea com afinidades estéticas entre fotografia e literatura e ênfase em significados distintos, complementares ou não, a esta relação. No mais, essa afinidade é posta à prova em alguns textos desses volumes em que a importância abissal do pensamento (neo)vanguardista (sobretudo surrealista e representativo da abertura ao onírico através da fotografia e do dadaísmo por meio das inúmeras colagens do livro) atua similarmente a uma estética da iminência ao trazer em seu bojo alguns debates concernentes aos suportes literários.

Também da Argentina é *La vida descalzo*, de Alan Pauls (2006, editorial *Sudamericana*). Uma biografia eclética, com fatos acontecidos em praias visitadas pelo autor quando criança e adolescente. Rememoração breve do ócio praiano unida ao conhecimento gradual de literatura por parte do personagem-protagonista que corresponde ao homem que assina o livro. Obviamente, além de fotografias das paisagens, também se destacam as do espólio, aparentemente, privado do próprio autor, o que demonstra uma relação com a discussão da autobiografia como emulação do escritor como personagem, embora sem um acento performático como os textos do *corpus*.

As menções às obras de Sebald, Virginia Woolf, Cortázar e Alan Pauls constituem, primeiramente, uma linha historiográfica – propositalmente não linear – que constrói as linhas de fuga dos rizomas literatura e fotografia. De certo modo, essa cartografia acomodou alguns dispositivos foto-literários e inespecíficos com as finalidades de: i. Contextualizar a utilização de fotos em narrativas e seus objetivos distintos; ii. Demonstrar algumas das linhas de força consolidadas nessa relação. Ou o que chamamos de frutos maduros; e iii. Utilizar esta breve cartografia como pontapé para debatermos e analisarmos posteriormente os textos do *corpus* como constituídos diacronicamente nesta cartografia, sobretudo o que se refere à ficcionalização de pessoas como em alguns dos dispositivos foto-literários mencionados.

Além desta breve cartografia recém levantada – cujas as obras citadas foram elaboradas por artistas estrangeiras/os – também convém levantar de maneira equânime uma breve cartografia a respeito da relação entre fotografia e literatura no Brasil. Para começar, nos parece salutar comentar como na historiografia artística brasileira a ausência da fotografia na Semana de Arte Moderna de 1922 é notória e, nesse aparente acaso a essas/es artistas, algumas hipóteses foram levantadas por Rubens Fernandes Jr. (2012a, n.p.). Esse acontecimento central da arte e cultura brasileiras teve carta branca do aristocrata financiador do evento, Paulo Prado. Para esse evento, os organizadores se dedicaram à literatura, à música, à arquitetura, à pintura e à escultura. Por outro lado, esses mesmos organizadores escamotearam artes como a fotografia e o cinema. Como se elas não constituíssem na época uma poderosa força de expressão artística para os vanguardistas europeus, sobretudo para os futuristas e os surrealistas. Isso, de certo modo, demonstra que, apesar de ter sido um evento dedicado às novidades artísticas da modernidade, nossa semana de arte moderna parece ter mantido alguns valores tradicionais da arte do século passado (XIX). Como hipótese, sugerimos que talvez o modernismo heroico brasileiro do começo século XX tenha se atrelado à autonomia da obra de arte propagada por tantos artistas de vanguarda. Ou a independência da arte em relação aos elementos da realidade. Como se a fotografia e a câmera correspondem a joguetes do real, conforme o mesmo crítico de fotografias recém citado, Rubens Fernandes Jr (2012b, n.p.), parece atestar:

A visão instrumental assumida pela fotografia na década de vinte denota com certa precisão a cegueira dos nossos artistas diante da possibilidade expressiva da fotografia e do cinema. Foram poucos os que ousaram propor um uso que fosse além do registro documental.

Supostamente, a realidade simulada e contida em fotografias e filmes – como muitos creem – talvez tenha sido outra motivação para o afastamento de obras imagéticas da Semana de Arte Moderna, ainda que Valério Vieira⁶⁶ já possuísse uma obra fotográfica ampla (e da qual destacamos *Os trinta Valérios*, premiada em uma exposição em *Saint Louis*, em 1904), assim como o italiano Gilberto Rossi, radicado no Brasil e amigo de Oswald de Andrade, se destacava com fotomontagens repletas de técnicas das estéticas modernistas e tons bem-humorados em suas obras.

⁶⁶ Inclusive, poderíamos tecer a comparação de que se no século XIX a França teve a fotografia performática de Bayard – já comentada –, o Brasil teve Valério Vieira.

Figura 10 – Os trinta Valérios, 1901.



Fontes: Acervo Museu Paulista. Disponível em: <http://www.iconica.com.br/site/a-fotografia-e-a-semana-de-22/>.

Figura 11 – Anúncio do Estúdio, 1915.



Fontes: Acervo Museu Paulista. Disponível em: <http://www.iconica.com.br/site/a-fotografia-e-a-semana-de-22/>.

Já no formato livro, o primeiro brasileiro com fotografias parece ter sido *A pintura em pânico* (1943), do poeta alagoano Jorge de Lima. Composto por 41 imagens fotográficas acompanhadas por um verso ou frase, este é um dos livros brasileiros que poderia ser considerado uma pérola no horizonte da literatura brasileira devido à sua módica publicação de 250 exemplares. Em relação à sua estética, a pesquisadora Priscila Sacchetin (2017) afirma que elas se aparentam à estética surrealista, sobretudo às criações de Max Ernst, além de dialogar com outras artes visuais. Nas palavras desse artista alemão, a técnica de colagem (ERNEST, 1970, p. 262, *apud* SACCHETIN, 2017, p. 83) pode ser assemelhada ao da literatura que incorpora fotografias, pois:

Poder-se-ia definir a colagem como um composto alquímico de dois ou vários elementos heterogêneos, resultando de sua aproximação inesperada, devida,

seja a uma vontade dirigida [...] para a confusão sistemática e o desregramento de todos os sentidos (Rimbaud), seja ao acaso ou a uma vontade favorizando <sic> o acaso.

Para exemplificar o composto alquímico de Jorge de Lima e a aproximação de elementos heterogêneos, eis uma das fotomontagens da *Pintura em pânico*:

Figura 12 – Jorge de Lima. A pintura em Pânico.



Fonte: Jorge de Lima. *A pintura em Pânico*. Rio de Janeiro: Caixa cultura, 2010. p. 23.

O segundo livro literário com fotografias parece ter sido a fotonovela brasileira *Encanto*, de número 22 e de 3 de março de 1950, que trouxe fotografias de pessoas no lugar de ilustrações. O terceiro foi o livro de poemas *Paranoia* (2000) de Roberto Piva com fotos de Wesley Duke Lee, originalmente publicado em 1963. Nele, a representação em poemas e fotografias da cidade de São Paulo se respalda na estética surrealista das fotografias e nos poemas liquefeitos no cadinho estético-social da geração *beat* norte-americana. Outro livro notório quanto à representação do espaço narrativo com fotografias é o dos haicais de Paulo Leminski *Quarenta clics em Curitiba* (2013) em interação com as fotografias da capital paranaense tiradas por Jack Pires, originalmente publicado em 1976.

Figura 13 – Paulo Leminski; Jack Pires. *Quarenta clics em Curitiba*, 2013. ⁶⁷



Fonte: Paulo Leminski; Jack Pires. *Quarenta clics em Curitiba*, 2013, n.p. Disponível em: http://baudefragmentos.blogspot.com/2016/08/quarenta-clics-em-curitiba-entre-poesia_2.html. Acesso em: 13 out. 2020.

Continuando a categoria paisagística, a recente edição de *Estação Carandiru* (1999) de Dráuzio Varella foi reeditada pela Companhia das Letras em 2017 com inúmeras fotos de detentos e do presídio tiradas, em sua maioria, pelo escritor. O anonimato dos fotografados se destaca pela manutenção de sua identidade e dignidade. No mais, o espaço dessas imagens representa a poderosa claustrofobia vivenciada pelos fotografados. A *Pauliceia meu velho centro* (2007), de Heródoto Barbeiro, também contém algumas fotos em preto e branco de São Paulo sustentando uma história de recordação da infância vivida pelo narrador na capital; e *Satolep* (2008), de Vitor Ramil, é um romance onírico que através de fotografias de Pelotas inverte a representação fotográfica para fictícia. Inclusive, o nome da cidade da narrativa, *Satolep*, é o inverso do da cidade real⁶⁸.

⁶⁷ Devido à precária qualidade do poema na imagem acima, o transcrevemos na sequência: “1º dia de aula, / na sala de aula/ eu e a sala”.

⁶⁸ Em *O mez da gripe e outros livros* (1998), de Valêncio Xavier, a fotografia desconstrói o real apresentado em textos jornalísticos e questiona as categorias de ficção/representação. Outra leitura interessante foi uma da profa. Juliana Santini em um minicurso ministrado no 2º Selit da UFSCar, 2015. Segundo ela, as fotografias de *Opzwanie Swiata*, de Veronica Stigger (2013), trazem técnicas cinematográficas do cinema mudo imbricadas na narrativa. Por fim, outra apropriação da fotografia na literatura brasileira foi a edição especial de *Vidas secas* na qual o fotógrafo Evandro Teixeira enxertou fotografias do sertão nordestino na obra de Graciliano Ramos. Neste último tipo de apropriação da fotografia aos meios literários, também podemos nos remeter às conhecidas fotografias de Maureen Bisilliat e às relações prolíficas delas com textos literários de escritores brasileiros de renome como Adélia Prado, Carlos Drummond de Andrade, Euclides da Cunha, João Cabral de Melo Neto, João Guimarães Rosa e Jorge Amado. A intersecção das fotografias da artista com as obras literárias da/dos escritora/es mencionada/os se articula ao passo que ambos os campos artísticos se completam mutuamente. De certo modo, o enovelamento de ambos transmite a essência de uma obra particular, localizada no limiar da união desses dois

O caderno das inviabilidades (2016), de Eliza Caetano e Laís Blanco, trata a nosso ver da impossibilidade de traduzir o poético em um corpo: seja ele humano, seja ele outro suporte. Essa é uma poética do limiar que alegoriza o deslocado no inexequível, no intransitável e no intraduzível. Seus elementos transbordam a escrita do papel e derramam resquícios no que não pode ser materializado e apreendido em textos e imagens. Leiamos o poema que intitula o livro e vejamos uma das fotografias de seu miolo:

O caderno das inviabilidades

Minha vontade irremediável de listar palavras inviáveis.
Inviáveis, sua barba ou cabelos.
O avião, incapaz de remediar minhas convicções inviáveis ou
O defeito no lobo da orelha.
Minha perversidade.
O que me ocorre embaixo do chuveiro.

A ereção inviável e o beijo.
Os homens inviáveis.
Os homens, de onde nada nasce.
Onde não há menstruação
não cabe vida, as mãos injustas e protetoras dos homens.
Os filhos inviáveis dos homens cujo desejo me torna inviável.
Os pés grandes demais, os olhos dos homens que não sabem
chorar, ou nem só falar,

O homem que me alimenta, inviável, o caderno das inviabilidades,
a quem sorvo diariamente na cama da casa que eu fiz
viável para o homem morar.
O homem cuja inviabilidade eu exponho debaixo do lençol a
cada dia, todos os dias,
na inviabilidade selada com o anel, o Olhar pobre ora meu,
ora dele, diante ao mesmo tempo
do dever inviável e do

campos. Incurremos na coragem de afirmar que os livros de Bisilliat parecem esteticamente inigualáveis na tradição literário-fotográfica, ao menos, a brasileira. Em um apanhado crítico a respeito da obra da fotógrafa, o editor Miguel del Castillo (2018, p. 90) posiciona habilmente a estética da artista em um umbral que: “[...] parece discordar do clichê de que uma imagem vale mais do que mil palavras, quando afirma que suas fotografias ‘só ficam completas com o texto’”. Assim, ocorre um duplo nascimento quando cada livro desses é publicado: de uma imagem que caminha junto com o texto, e de um texto que recebe nova vida pela imagem. Isso é possível porque o texto já estava na mente dela enquanto fazia ou selecionava as fotos – pois vem das leituras que fez, e que a tornam quem ela é. Não há, portanto, um conceito teórico a nortear a interseção entre literatura e fotografia operada por Bisilliat. Ela traz a questão para um plano mais pessoal, do afeto e da memória. E, como uma história muito bem contada, atinge todos nós”. A escrita aliada com a fotografia seguiu um repertório vasto de livros inespecíficos no Brasil. *O amor dos homens avulsos* (2016, Companhia das Letras), de Victor Heringer, traz fotografias de pessoas, mas não evidencia a quem pertencem: se ao narrador ou ao acervo pessoal do autor; há também a fotografia da página 231 d’*O irmão alemão* (2014, Companhia das Letras), de Chico Buarque; a pátria fictícia de *Terra avulsa* (2014, Record), de Altair Martins, e as fotografias de objetos que encabeçam os poemas escritos pelo narrador; e o livro de contos *Dupla exposição* (2016, Rocco), de Paloma Vidal. No site da editora Rocco, este último livro é relatado como concebido em uma proposta singular: “A obra inaugura a coleção Duplex, na qual o selo Anfiteatro abre espaço para livros que promovem o diálogo entre diferentes linguagens”. Disponível em: <https://www.rocco.com.br/blog/lancamentos-de-novembro-2/>. Acesso em: 28 jan. 2017.

mero amor,

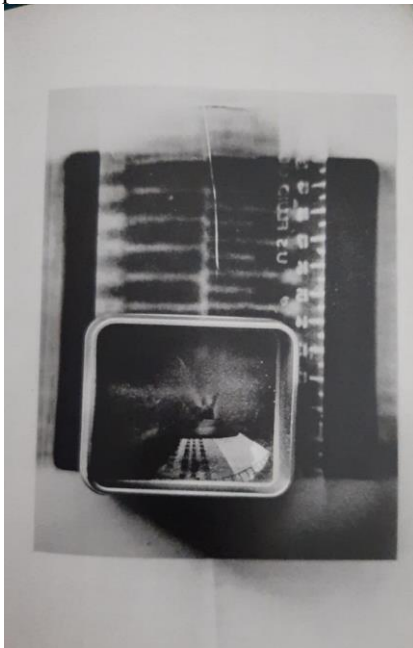
livre de mim, livre dele,

o amor insone sobre a cama feita ao lado da janela voltada para

o prédio vizinho à revelia de nós dois (CAETANO;

BLANCO, 2016, p. 33-34).

Figura 14 – Fotografia de Laís Blanco em *O caderno das inviabilidades*, 2016, p. 47.



Fonte: CAETANO, Eliza; BLANCO, Laís. *O caderno das inviabilidades*. Bragança Paulista, SP: Urutau, 2016, p. 47.

Corremos o risco de afirmar que os poemas e fotografias do livro questionam a inviabilidade de definir-se taxativamente quais os suportes e meios que, por excelência, contêm algo tão infável quanto o poético. É justamente na indecisão do equilíbrio desses dois meios artísticos que hesitaremos em desenrolar os significados do lido e do visto. Quer dizer, os significados dessa obra inespecífica serão inviáveis por terem sido argutamente sincretizados no limiar dessas “duas” artes das autoras. Inclusive, os significados dos poemas do livro parecem mais próximos da subtração de texto e fotografia do que de sua soma. A formatação dos textos e fotografias parece confirmar isso. Na página 35 d’*O caderno das inviabilidades* vemos as suas quinze fotografias – além de duas da contracapa – unidas ao sentido geral dos poemas da primeira parte do caderno, entre elas as imagens de paisagens (CAETANO; BLANCO, 2016, p. 35, 39, 41, 57, 59), de objetos indefinidos (CAETANO; BLANCO, 2016, p. 37, 43, 45, 47, 49, 55) e de pessoas (CAETANO; BLANCO, 2016, p. 50 e 51; 61).

Nos poemas, a “eu-lírica” está imersa nas profundezas de uma inviabilidade inerente a seus desejos amorosos: “Minha vontade irremediável de listar palavras inviáveis”; “Os filhos inviáveis dos homens cujo desejo me torna inviável”; “O homem que me alimenta, inviável” e os efeitos acachapantes que a colocam diante de adversidades com o gênero masculino e aos aparentes (e, talvez, implícitos) traumas e desconfianças. Portanto, há uma disjunção entre o contato físico e o espiritual conectando a eu-lírica a seus objetos de desejo. De modo similar, a fotografia exposta apresenta a disjunção desses objetos e a realidade devido à inviabilidade de desentrelaçar e reconhecer a técnica, o material utilizado e os significados vinculadores dos poemas às fotos e vice-versa.

A riqueza desta afinidade eletiva – se relembramos Adolfo Montejo Navas (2017) – advém da subtração do instante certo da fotografia substituindo a performance artística planejada, como Charlotte Cotton (2010, p. 21-47) ao analisar algumas obras de artistas contemporâneos. Essas fotografias pensadas de antemão – como parecem as de Laís Blanco – questionam o representado e seus significados performáticos.

Prosseguindo na estética fotográfico-literária ou literário-fotográfica, outro livro cuja utilização da fotografia foi ornamentada com procedimentos performáticos foi *Helenas de Troia, n.y.*, de Bernadette Mayer (2018). Para a escrita dos poemas, a autora procurou todas as Helenas da cidade de Troia, do distrito de Albany em Nova Iorque. Após encontrá-las, a poeta as fotografou, gravou entrevistas sobre o que elas viveram em Troia e converteu os áudios em poemas. Vejamos a seguir a foto que acompanha o poema dedicado a “Helena Crandall Whalen Villanelle”:

Figura 15 – Helena Crandall Whalen Villanelle.



Fonte: Bernadette Mayer. *Helenas de Troia, N.Y.* Campinas: Jabuticaba, 2018. p. 16.

todo mundo morreu
estou aprendendo a controlar o meu humor
fui embora, me diverti, amei partir

tinha câmeras na loja
eu não preciso Olhar
todo mundo morreu
uma helena é o bastante, acredite
adoro ler livros
fui embora, me diverti, amei partir

as pessoas acham que eu sou burra
eu ia ao teatro proctor's
todo mundo morreu
não tenho mais nada a dizer
meu cabelo está trançado como uma família
fui embora, me diverti, amei partir

se você fazia alguma coisa errada, te puniam
uma helena é o bastante, acredite
eu não preciso Olhar

ela era malvada ela não gosta de nenhum
crandall
uma helena é o bastante, acredite

eu tinha que limpar a casa de outras pessoas
por um dólar ao dia

meu cabelo é trançado como uma família
se você fazia alguma coisa errada, te puniam

uma helena é o bastante, acredite
eu não preciso Olhar

ela era malvada,
ela não gostava de nenhum crandall
uma helena é o bastante, acredite

eu tinha que limpar a casa de outras pessoas
por um dólar ao dia
meu cabelo é trançado como uma família

[...] 66 anos & afiada como uma navalha
eles me chamavam de peste-órfã
fui embora, me diverti, amei partir

quando você é órfã dá para fazer qualquer
coisa
eu ia ao teatro proctor's
estou aprendendo a controlar o meu humor

tem sido duro
minha cor preferida é talvez amarelo
todo mundo morreu
fui embora, me diverti, amei partir
(MAYER, 2018, p. 17-18)

A mulher retratada parece Olhar em direção a uma distância infinita de recuperação do passado como órfã. A experiência da morte de todos os entes queridos estabelece uma linguagem tricotada ao poema, quase aos moldes de um pesar convulsivo proferido às conexões entre o acontecimento traumático da família *Crandall*, sua aparente falta de educação formal e a experiência de grande parte da vida em trabalhos domésticos degradantes. Afinal, ela “[...] tinha que limpar a casa de outras pessoas”.

A iteratividade desses acontecimentos-chave de sua vida é perceptível nos versos “todo mundo morreu”, “Se você fazia alguma coisa errada, te puniam/uma helena é o bastante, acredite”, “eu tinha que limpar a casa de outras pessoas/ por um dólar ao dia/ meu cabelo é trançado como uma família”, “ela era malvada ela não gosta de nenhum crandall/ uma helena é

o bastante, acredite” e “fui embora, me diverti, amei partir” como *mantras* que espicaçam o sofrimento desta Helena. Esses estribilhos reverberantes estão acoplados nas tranças de cabelo da senhora que parecem enovelar o presente e a imagem fotográfica na garotinha órfã que parece haver se rebelado contra a má sina e atualmente tenta equilibrar-se. É como se estivéssemos diante de mulheres convertidas em uma fatura lírica amparada nas histórias dessas inúmeras mulheres. Inclusive, isso constitui uma performance da autora em poemas que simulam a presença delas. Passando pelas páginas do livro, damo-nos conta de que a artista e as Helenas se transformaram em corpos presentes e concomitantemente desconstruídos pelas linhas poéticas. No mais, nesta performance reside o esgarçamento da intenção documental fotográfica. Por isso, nos perguntamos: esse é um livro de poemas ou de memórias? Isso tudo se entremeia e auxilia a questionar como a fotografia do tempo presente desconstrói seu sentido consagrado de documento histórico fixado no real e se essas fotos são, de fato, reais.

Parece que encontramos as Helenas de Troia nesse livro, ainda que suas inúmeras fotografias artísticas metamorfoseiem essas mulheres em versos líricos, não em documentos. Por fim, cada um desses poemas-entrevista – constituídos pelas mãos da escritora – são instilados por estéticas distintas para cada uma das Helena representadas. Perguntamo-nos a esse respeito se: i Cada uma escolheu uma estética literária mais agradável para apresentar a sua “imagem”? ii. As Helenas quiseram que a artista escrevesse poemas sobre elas; ou, a mais radical de todas, iii. A artista escolheu a estética de cada poema partindo do lugar social ocupado por cada uma dessas mulheres?

Nunca saberemos, pensamos, a resposta para como a estética d’*As Helenas de Troia*, N.Y. foi germinada. No entanto, sugerimos ao/à leitor/a de livros como o mencionado, deixar que ao longo da leitura se dissipem os significados documentais mais rígidos que conhecerem sobre fotografias, ou tocantes a uma representação unívoca, quase historiografada, da vida íntima dessas mulheres representadas. Inclusive, podemos recordar que a fotografia principiou seu declínio de retratação do real antes dos anos 70 do século XX. Segundo André Rouillé (2009, p. 138), isso se deveu à criação de meios tecnológicos mais indicados para essa tarefa, entre eles a televisão, os satélites e as redes digitais.

Uma palavra de Joan Fontcuberta (2012) sobre a representação fotográfica que cabe ao entendimento desse declínio e à análise das fotografias do livro de Bernardette Mayer é a “trapaça”. Para esse pesquisador, a obsessão descritiva, tida por muitos como constitutiva da fotografia, é o cerco no qual fotógrafos e escritores desejam capturar o/a leitor/a. Esse procedimento concerne às fotografias dos dois livros citados que, para nós, questionam a representação do real. O ponto de inflexão dos textos do *corpus* – que também propõem

expansões, seja via performance no caso fotográfico (COTTON, 2010), seja do autor como curador (AZEVEDO, 2016b) do texto literário – é salientar os envolvimento prévios dos autores convertidos em personagens simulados e que enovelam os textos narrativos a outros próprios e alheios. Como se o simulacro das fotografias transbordasse nessas narrativas e contaminasse os autores e esses outros meios.

Tendo em vista a cartografia apresentada, o entremear de realidade e de ficção representado por personagens dos autores é o distanciamento de nosso *corpus* em relação ao escrito/fotografado anteriormente. Isso não significa que as categorias de animais, objetos e paisagens não sejam mais utilizadas. No entanto, a inserção da performance e da curadoria de uma vida simulada⁶⁹ é uma nova brecha em uma produção literária com fotografias de pessoas em um ponto de aparente estabilização. Sobretudo, se regressamos aos exemplos anteriores, vemos uma produção escrita extensa de textos com fotografias de pessoas e de alguns objetos cuja carga fantasiosa os permite existir apenas na representação fotográfica. Além disso, as fotografias de paisagens insólitas prosseguirão com força nessa seara inespecífica. Sem embargo, é mais evidente como o uso da fotografia de pessoas adquiriu contornos simulados nos textos do tempo presente, principalmente através de performances – sendo que, e cabe destacar, alguns dispositivos foto-literários já possuíam essa influência.

Obviamente, esses novos efeitos de sentido não concernem apenas a essa intersecção artística, como também à sociedade, à cultura e a questionamentos sobre os campos envolvidos. De alguma maneira, esses mesmos efeitos de sentido correspondem ao limite da representação e revelam frestas subterrâneas próximas ao intratável, ao não representável, ainda que a fotografia pareça inscrever o real na gênese criadora do artista (NAVAS, 2017) e nos ludibrie sobre as estratégias de leitura de que nos serviremos para analisar algumas dessas ficções (pós-autônomas).

Os simulacros como performances se integram à metodologia fotográfica, que desde sempre foi uma performance da impressão luminosa. Seja em forma impressa, seja digital. Por isso, Philippe Dubois (1984, p. 162) projeta que:

⁶⁹ Deve-se entender como “curadoria de uma vida simulada” os inúmeros procedimentos estéticos cuja finalidade é a criação de uma vida aparente ou de uma aparente vida. De posse do livro de Bernadette Mayer (2008), essa curadoria aclara-se melhor, pois nele a escritora parece amparar a biografia das vidas dessas Helenas do distrito de Troia por meio de entrevistas, fotografias e poemas. No entanto, todo o material elencado para erigir a figura dessas mulheres não as arquiteta a não ser como simulacros de quem são (isso se for possível conhecer alguém em sua essência). De certo modo, digamos que a autora do livro utiliza os rastros dessas Helena como elementos ordenados e previamente planejados para a exposição de outrem seguindo sua visão de mundo e, consequentemente, de arte.

O tempo todo refeito, a foto, em seu princípio, é da ordem do performativo – na acepção linguística do termo (quando dizer é fazer), bem como em seu significado artístico (a “performance”).

Encontramos e nos ancoramos fortemente nessa performance, seja pela manipulação dos significados das fotografias, seja pelas vias de apresentações artísticas como as de Marina Abramović que fundem corpo e obra artística na fotografia como em um palco do ato luminoso de registro e nuance artística. Tal performance, ou simulacro para nós, está preso ao ato fotográfico como força motriz para lidar com o real e com os signos (NAVAS, 2017) que nos rodeiam de maneira ora documental, ora artística (ROUILLÉ, 2009). Essa performance se constitui como o ponto de clivagem das narrativas do *corpus* em relação à produção inespecífica ou do dispositivo foto-literário enlaçado na performance do escritor como mais um de seus personagens.

2.3 Os livros tinham que ficar mais vivos: simulacros são frutos verdes?

Simular é fingir ter o que não se tem (BAUDRILLARD, 1991, p. 13).

Desconfiguram-se os programas que diferenciam realidade e ficção, verdade e simulacro (CANCLINI, 2016, p. 21).

O texto, a obra, é o próprio simulacro em si que continua vivo nos passos do leitor que, após o convívio com a leitura, já não serão dados da mesma forma (CORTÁZAR, 2014, p. 252).

Uma ficção que é “a realidade” (LUDMER, 2007, p. 2).

[...] fui entendendo que aquele impulso – uma cena ridícula de filme (não sabia que tu escrevia; Também não sabia que tu tirava fotos) – era um impulso calculado para que ela deixasse as funções unicamente mecânicas da editora: organizar antologias, cobrar tradutores e autores quanto a prazos, organizar pagamentos, nunca ter ideias próprias. Mas Eudora tinha ideias. Ocorria que, para ela, **os livros estavam defasados: mantinham-se no sistema papel/linhas horizontais. Apanhavam feio das mídias concorrentes. Os livros tinham que ficar mais vivos, e foi daí, propôs que fizéssemos um livro lúdico, entre imagem e poesia.** Pretendia usar papel especial, com diagramação criativa. Um livro objeto, ela disse, impossível de ser baixado pela internet (MARTINS, 2014, p. 20, grifo nosso).

O mundo é um grande teatro (SHAKESPEARE *apud* SIBILIA, 2016, p. 9).

O conto “Vestir uma sombra” – do livro *Último round*, tomo ii, de Júlio Cortázar (2014, p. 190-1) – se relaciona metaforicamente à iminência do existente, não de maneira categórica, palpável, como gostaríamos que fossem consideradas as miragens do dia-a-dia do mundo contemporâneo. Para exemplificá-lo, vamos ao texto supracitado:

O mais difícil é delinear-la, conhecer seu limite, onde se enlaça com a penumbra à margem de si mesma. Escolhê-la entre tantas outras, afastá-la da luz que toda sombra respira sigilosa, perigosamente. Começar então a vesti-la com jeito distraído, sem se mexer muito, sem assustá-la ou dissolvê-la: operação inicial em que o nada se oculta em cada gesto. A roupa de baixo, o transparente sutiã, as meias que desenham uma ascensão sedosa até as coxas. Consentirá tudo em sua momentânea ignorância, como se ainda acreditasse estar brincando com outra sombra, mas bruscamente se inquietará quando a saia envolva sua cintura e sinta os dedos abotoando a blusa entre os seios,

roçando a garganta que se ergue até perder-se num poço escuro. Rejeitará o gesto de coroá-la com a peruca de flutuante cabelo louro (um halo trêmulo rodeando um rosto inexistente!) e será preciso apressar-se ao desenhar a boca com a brasa do cigarro, deslizar anéis e pulseiras para lhe dar as mãos com as quais resistirá incertamente enquanto os lábios recém-nascidos murmuram a lamúria imemorial de quem acorda para o mundo. Faltarão os olhos que irão brotar das lágrimas, a sombra por si mesma completando-se para melhor lutar, para se negar. Inutilmente comovedora quando o mesmo impulso que a vestiu, a mesma sede de vê-la aparecer perfeita no espaço confuso, por envolvê-la em seu juncal de carícias, começar a despi-la, a descobrir pela primeira vez sua forma que busca em vão abrigar-se atrás de mãos e súplicas, cedendo lentamente à queda em meio a um rebrilhar de anéis que rasgam no ar seus vaga-lumes úmidos.

Eis a fotografia que o acompanha:

Figura 16 – Foto de Eugene Smith.



Fonte: CORTÁZAR, Júlio. Vestir uma sombra. In: CORTÁZAR, Júlio. *Último round II*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2014. p. 191.

A sombra simboliza o sujeito representado fotograficamente em um espaço confuso. Ao vermos uma sombra não sabemos delinear pontualmente seu começo e seu fim, seus gestos, seus trejeitos, suas vestimentas e a quem ela pertence. Sua presença é factual, afinal sabemos a impossibilidade de nos escondermos dela. Sempre a vestimos, ainda que ela esteja ausente. No entanto, ela nunca será a representação exata do sujeito que projeta.

As estéticas predominantes nos dois volumes de *Último round*, de Cortázar, são manifestamente as dadaístas, as surrealistas e conferem ao livro uma tendência contestadora, renovadora e experimental da literatura com fotografias e outras imagens. Seus procedimentos

vanguardistas aperfeiçoam a afinidade entre a estética literatura-fotografia e um efeito de sentido de alheamento ao real, isto é, da arte pela arte⁷⁰.

Se a sombra esteve sempre presente e se constitui pela ausência do projetado, não podemos nos esquecer de que o fantasma mora ao lado na dicotomia presença/ausência. No conto publicado em 1991 “*La sombra de um fotógrafo*”, da escritora espanhola Rosana Acquaroni (2009), o fotógrafo *Guillermo* enxerga pela janela de seu apartamento sua multiplicação como uma sombra que anda pelas ruas de Madri. Ao final do conto, o amante se transforma na coisa amada, pois a existência do fotógrafo se converte em uma entidade fotográfica fictícia. Sua permanência na diegese é lembrada apenas pela namorada *María* ao ler um bilhete do namorado *Guillermo* transsubstanciado em sombra, simulacro.

Retornando a *Bruges-la-Morte* (1892), de Georges Rodenbach, recordamos que essa história versa sobre o abatimento de um viúvo após o falecimento da esposa. Ao longo da narrativa, acompanhamos o deambular do personagem pela cidade belga que nomeia o romance. Em seu caminho, o protagonista Hugues Vianne se vê perseguido pelo aparente fantasma da ex-esposa. Ao longo da narrativa, também se verifica a inserção de fotografias de paisagens em preto-e-branco de Bruges como um fantasma predominante na narrativa. O leitor não a vê senão pelas fotografias. No entanto, elas são suficientes para a construção do espaço do romance e para modelagem das ações do protagonista.

Em vista disso, temos alguns pontos importantes para ressaltar nesse livro: i. É um romance simbolista escrito sob a influência da dessacralização da representação realista por meio de uma aliança com um conteúdo abstrato; ii. A aliança da narrativa com as fotografias se dá pela inserção de imagens, que embora sejam tipicamente paisagísticas estão apartadas da representação realista. Dizendo de outra maneira, a representação da cidade não é rígida. Portanto, estamos diante de um texto que abala a representação fidedigna associada à fotografia já que a Bruges erigida mediante fotos é uma cidade fictícia; iii. Dessa forma, o curto circuito vai em direção a um termo comum – e presente em grande parte desses textos inespecíficos – comumente confeccionado: o fantasma.

Em *Efeito de real*, Barthes (1971) expõe a fotografia como um efeito de representação histórica na narrativa, de factibilidade, como o que esteve ali. Como se a imagem fotográfica fosse tão potente quanto a presença física das pessoas. Decorre disso uma capacidade espectral inerente à fotografia de capturar as pessoas ausentes e seus “fantasmas”. A esse respeito, recordamos Paul Ricœur (2007, p. 31) e como ele utiliza seu aparato teórico historiográfico de

⁷⁰ Isso recorda, por exemplo, a estética de Luis de Góngora e o ensimesmamento do campo literário com Pierre Bourdieu, conforme apresentado na primeira seção deste capítulo.

recuperação do passado pelas vias da mimese. Ainda que o filósofo francês debata o passado, uma citação sua a esse respeito parece imperativa para o entendimento do termo fantasma:

De um lado, temos a *tekhne eikastike* (“arte de copiar”, diz Diès): “ora, copia-se de maneira mais fiel quando, para realizar a imitação, tomamos emprestadas do modelo suas relações exatas de comprimento, largura e profundidade e, além disso, cobrimos cada parte com as cores que lhe convêm” (253 d.e.). De outro lado, temos o simulacro, a que Platão atribui o termo *phantasma* (236b). Logo, *eikon* é oposto a *phantasma*, e a arte “eicástica”, à arte “fantástica” (236c).

No que concerne à palavra fantasma, ela surge como simulacro e representação alijada da verdade para Platão. Quer dizer, uma mimese que induz ao engano. No senso comum, o fantasma – como assombração – também não resolve sua indefinição entre a realidade (aquilo que está na frente dos olhos) e a ficção (será que realmente vemos o que nossos olhos veem?). Outra palavra sinônima ao funcionamento espectral das fotografias é imagem, terreno sobre o qual as fotografias estão assentadas. De acordo com o *Vocabulaire européen des philosophies* (CASSIN, 2004, p. 582 *apud* BORBA, 2009, p. 54-55, tradução da autora), o termo imagem é proveniente do termo latino *imago* e suas traduções mais próximas são máscara mortuária, simulacro, figura e forma:

Imagem. A palavra imagem é um decalque do latim *Imago*, designando propriamente uma imitação material, em particular as máscaras mortuárias, reinvestidas pela psicanálise [...]. O grego nomeia a imagem privilegiando um de seus traços definidores ou funcionais: *eikôn* [...], “a semelhança”, *phantasma* [...], “a aparição na luz” [...], *tupos* [...] “a marca, a cunhagem”, etc. Numerosos outros termos latinos além de *imago* podem ser tomados por imagem (*simulacrum*, figura, forma *effigies*, *pictura*, *species*).

Etimologicamente falando, o simulacro se entrelaça ao fantasma como imagem. Inclusive, é característico da imagem acrescentar-se à perspectiva esfumada do entrelugar realidade e ficção. Ou a diferença entre o que se vê e o que se lê. As formas e as figuras representadas pelas imagens também se associam à máscara mortuária, algo próximo das considerações barthesianas (BARTHES, 1984) a respeito da morte conferida ao instante e ao sujeito como fantasmas impressos pelos grãos de haleto de prata no papel fotográfico. Alegoricamente, essa máscara se comporta de maneira performática: a fotografia propicia a performance do instante, como se os rostos presentes nas fotos, seu tempo e espaço estivessem cobertos por elas e teatralizassem o momento. Como exemplo, lembremos a performance fotográfica de Bayard, comentada previamente, e do protagonista de *Bruges la morte* perseguindo (e sendo perseguido pelo) o, aparentemente, fantasma da ex-esposa.

Em *Nadja* – publicado originalmente em 1928, outro romance central na aliança literatura e fotografia comentado na seção anterior – André Bréton insere fotografias com a finalidade de denotar uma estranheza aparentemente não pertencente à esfera do real. Curiosamente, ao longo dos anos, a republicação do romance em 1965 vem acompanhada de um prefácio em que o autor explicita os espaços representados nas fotografias da Paris do romance substituindo a descrição verbal da cidade. Assim, essas fotografias paisagísticas representariam uma Paris surreal. No entanto, o autor se contradiz com essa proposta: pensando não haver correspondido de maneira exata à Paris que quisera representada, o escritor substituiu algumas das fotos na segunda edição do romance.

Partindo de *Bruges-la-Morte* e de *Nadja*, notamos a transformação sofrida em relação à representação do real em cada um dos romances pelo uso da fotografia como base constituinte dessas narrativas. No caso, diríamos que o real de cada fotografia do romance de Rodenbach funciona simbolicamente como uma construção fantasmagórica da esposa. Assim, a morte de todo o instante e o espaço representados pela fotografia, como propalado por Barthes (1984), parece se converter na construção simbólica da ex-esposa do personagem protagonista. Já a representação fotográfica de Bréton assume uma postura vigorosa de subversão dos elementos reais da narrativa a uma categoria superior, surreal – *sur* (sobre o, acima do) + *réel* (real) – e provoca a criação de jogos de significantes em significações distintas das encontradas no mundo empírico. Segundo Ana Martins Marques (2013), embora Bréton tenha trocado fotos da primeira e da segunda edição com o fito de representar mais claramente a cidade de Paris – como dito na seção anterior – a representação dessa cidade que se quer surreal com a inserção dessas fotografias, acabou sendo essencialmente realista⁷¹.

A “desautomatização” exercida pela estética surrealista sobre a representação das cidades – e, segundo o Olhar do autor, modificadora das fotos ao longo dos anos – se mesclou à visão realista-paisagística como herança imperceptível da produção fotográfica do final do século XIX. No mais, essa perspectiva paisagística e a representação de objetos existentes na ficção (apesar de constituírem fotografias inseridas na narrativa) delineiam as linhas de força trabalhadas ao longo do século XX em outras narrativas com base na paisagem da cidade fictícia com uma estética surrealista fortemente impingida. Isso também ocorre no romance *Satolep* (2008), do escritor gaúcho Victor Ramil, e nas fotografias com cunho de cidade fantasma surreal e inversão anagramática da brasileira Pelotas. Assim como no livro de poemas

⁷¹ Embora já tenhamos comentado esses dois romances, bem como outros que retornarão nesta seção do capítulo 1, nosso objetivo era demonstrar a performance da paisagem nestes textos ou como a inserção da fotografia desloca a referência do real que esses textos, aparentemente, parecem denotar.

Paranoia, de Roberto Piva, e nas fotografias surrealistas da cidade de São Paulo, entrelaçadas a poemas com forte pendor estético desta vanguarda e da geração *beat* estadunidense. Ambos os livros, *Satolep* e *Paranoia*, parecem retomar as fotomontagens de *A pintura em pânico*, do poeta Jorge de Lima, de 1943. Segundo Rubens Fernandes Jr (2012c, n.p.)⁷² essa última obra traz 41 fotografias que,

Mesmo que tardias, as fotomontagens de Jorge de Lima são de enorme importância para entendermos o percurso da nossa fotografia, já que devemos incorporar essas experiências inesperadas e nem sempre totalmente conhecidas. [...] Murilo Mendes, na introdução do livro *A Pintura em Pânico* destaca este seu trabalho afirmando que nele “há uma combinação do imprevisto com a lógica. E a fotografia tem ajudado o homem a alargar sua experiência da visão”.

Se considerarmos o procedimento – basicamente por apropriação de fotografias publicadas em veículos de grande circulação – podemos entender alguns trabalhos posteriores que pontuam ainda hoje a arte contemporânea. Isso apenas denota o caráter revolucionário da fotomontagem, que buscava, do ponto de vista óptico e do conteúdo, criar uma imagem diferenciada, distante dos automatismos maquínicos, e estabelecer novas visualidades a partir do caos da época.

Essa remissão aos três autores elencados (Piva, Ramil e Lima) corrobora as experiências das vanguardas surrealistas e dadaístas realizadas por artistas brasileiros. Tanto as experiências de leitura vanguardista, quanto o procedimento de colagem ressoam nessa produção literário-fotográfica como uma complexa articulação entre arte, cultura de massa e cotidiano (FERNANDES JR, 2012c, n.p.). Nessa esfera de representação de objetos, o livro de poemas (já citado) *O caderno das inviabilidades* (2016), de Eliza Caetano e com fotografias de Laís Blanco, recupera a representação de objetos em fotos com difícil delimitação e impoção na realidade. Com Rubens Fernandes Jr. (FERNANDES JR, 2012c, n.p.), diríamos que neste livro há uma explosão de pontos de vista onírico e plurissignificativo da relação entre poesia e fotografia⁷³.

Não é casual que essas fotografias coadunadas ao epitélio de um real deslocado levaram Susan Sontag (2006) a propor que elas apresentem a realidade e não a representem. Ou poderíamos, inclusive, mencionar que a fotografia permite discutir a presença, não a representação conforme as palavras de Adolfo Montejó Navas (2017). As conexões mais

⁷² Segundo o crítico fotográfico Rubens Fernandes Jr, onze das quarenta e uma fotomontagens contidas no livro *A pintura em pânico*, de Jorge de Lima, foram enviadas pelo artista a Mario de Andrade e pertencem atualmente ao arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da Universidade de São Paulo (USP).

⁷³ Por isso, percebemos uma recuperação temática de objetos fotografados como no livro *Terra avulsa*, de Altair Martins (2014), epígrafe e título deste subcapítulo. No fragmento citado, o narrador se pergunta se as fotografias podem dar mais vivacidade à literatura e, por isso, as insere como cabeçalho e/ou pontapé de seus poemas sob encomenda.

ênfatisadas da fotografia com o real possuem nexos menos aparentes do que as de artistas surrealistas e/ou dadaístas. Entre trabalhos a esse respeito, podemos citar o romance *Nadja*, de Bréton, ou as fotografias de Man Ray.

Na esfera da representação de pessoas, o romance “*Orlando: uma biografia*”, escrito e publicado por Virginia Woolf em 1928, traz em seu bojo fotografias e pinturas de personagens históricos e a metamorfose de gênero vivenciada pelo protagonista Orlando ao longo dos séculos XVII ao XX. Entre essas fotografias, a autora utilizou algumas pertencentes à prima e outras da amante, com o fito de construir visualmente a figura da/do protagonista Orlando. Obviamente, a inserção dessas fotografias e pinturas ao longo da narrativa propiciam outras leituras do texto de Virginia Woolf⁷⁴.

O tratamento dado às fotografias de pessoas nos livros do *corpus* parece retomar aprioristicamente o romance mencionado: o epitélio que correlaciona a vida real à fictícia não tem bases assentadas rigidamente nas fotografias de pessoas do texto literário. Aparentemente, é desde *Orlando* que as pessoas inseridas em narrativas se converteram em personagens fictícios, não históricos. Em relação ao subtítulo “Uma biografia” do livro, ele corresponde a uma percepção satírica e burlesca da escrita empenhada em aproximar-se de uma vida e de seus percalços. Desse modo, é dado azo à imaginação para a consolidação dos fantasmas de narrativas com personagens históricos convertidos em ficção. Quer dizer, o romance de Virginia Woolf prediz a importância abissal dada a uma dificultosa aproximação dos termos realidade e ficção pelas linhas de um texto e por imagens pintadas e/ou fotografadas. O ponto de inflexão dos textos do *corpus* é justamente a maneira pela qual os personagens fantasmagóricos correrão de suas páginas em direção ao extralinguístico e compartilharão alguns aspectos pessoais com os próprios autores.

O livro *Histórias reais*, da francesa Sophie Calle – publicado no Brasil pela editora Agir em 2009 – também é digno de nota. A idiosincrasia dessa publicação está contida em sua heterogeneidade de instalação, fotografia, romance e no transbordamento desses campos. Como se tratava inicialmente de uma coletânea de fotografias relativas à vida da autora, essa obra imprecisa seu gênero autobiográfico e se desloca para os limites da ficção e da recordação. Sua origem foi uma exposição de fotografias e relatos “pessoais” apresentada no ano de 1994 nas galerias *FRAC Provence-Alpes-Côte d’Azur* e *Galerie Sollertis*, das cidades de Marseille e Toulouse, respectivamente. A indefinição de literatura e exposição parece concordar com a

⁷⁴ Cabe citar que no Brasil o romance contendo as fotografias da primeira edição inglesa só foi publicado em 2015 pela editora Autêntica.

ficha catalográfica do livro publicado no Brasil pertencente ao campo das: “Fotografias artísticas”.

O *Estação Carandiru* de Dráuzio Varella, citado previamente, também cataloga o livro como não pertencente ao gênero romance por se tratar de uma publicação sobre: “Prisioneiros; Assistência; Problemas sociais”. Publicado originalmente em 1999, a edição de 2017 da Companhia das Letras desse livro traz inúmeras fotografias funcionando como um verdadeiro trabalho de criação editorial que ressignifica a obra “original” com a inclusão de fotos ausentes na primeira edição. Desse modo, a autoria criadora se imiscui nos trabalhos curatoriais e editoriais proporcionando leituras diferentes do “romance”.

As fotos de *Estação Carandiru* não identificam seus retratados. A conotação dessa possível alegoria dos marginalizados socialmente ocorre na omissão dos rostos dos presidiários e expansão do romance ao campo jurídico e de suas especificidades testemunhais. A propósito, as fotografias do livro citado se assemelham às de outro livro que serviu para a publicação artística de reclusas de São Paulo. Inclusive, Dráuzio Varella foi membro de uma espécie de júri sobre as produções que comporiam *O direito do Olhar: publicar para replicar* (VÁRIOS AUTORES⁷⁵, 2009). Vejamos como no último livro citado existe uma semelhança temática presente nas poses de detentas fotografadas por outras e em como o ângulo de 180° em relação à objetiva soterram o Olhar dessas mulheres.

Figura 17 – Silvia Gutierrez, Vanessa Lema Paredes e EMC.



Fonte: VÁRIOS autores, *O direito do Olhar*. São Paulo: Instituto de Defesa do Direito de Defesa, 2009, p. 65, 99 e 67.

⁷⁵ Resolvemos atribuir a autoria a muitos autores por estar assim apresentada na ficha catalográfica deste livro. Resolvemos manter essa formatação nas referências bibliográficas desta tese. No entanto, se houver interesse pelo nome de todos os organizadores, ei-los: Flávia Rahal, Isadora Fingermann, Luciana Zaffalon Leme Cardoso, Luís Guilherme Vieira e Roberto Garcia.

As mulheres posam para as fotografias como se escondessem o Olhar, signo da vergonha de suas representações, prejuízos e preconceitos inerentes à demonstração pública de seus rostos encarcerados. Essas fotos possuem similaridade com as tiradas e inseridas no livro de Dráuzio Varella e cujas as imagens foram incorporadas a seguir e possuem referências às do *Direito do Olhar* devido a ambos os livros esconderem igualmente a frente dos indivíduos para resguardarem suas individualidades.

Figura 18 – Fotografia 14, “Tatuagens frequentes”, contida no Caderno-Cor; Fotografia 14, “Xadrez da isolada do cinco”, contida no Caderno P&B; e Fotografia 31, “Escada do oito (pavilhão)”, contida no Caderno-Cor.



Fonte: VARELLA, Dráuzio. *Estação Carandiru*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 14, 49, 25.⁷⁶

Se tomássemos a sério o debate de Josefina Ludmer (2007) na seção 2.1 desta tese, diríamos que o romance de Dráuzio Varella se situa entre a realidade e a ficção. Além de fotografias de homens que não posaram para as fotografias como modelos, o personagem principal do livro *Estação Carandiru* também se chama Dráuzio Varella. O livro só não fez parte do *corpus* por não oferecer uma curadoria autoral. Em outras palavras, por não apresentar uma autoria que se expanda para outros meios e/ou apresente um autor simulado. Tampouco oferece a autoficção como uma proposta meramente artística. A discussão mais profícua que ele viabiliza é a oscilação entre ficção e realidade nas categorias de testemunho de prisioneiros, assistência e problemas sociais como é sistematizado na ficha catalográfica do livro.

No romance *O amor dos homens avulsos*, de Victor Heringer (2016, p. 69-73), o autor é mencionado nas páginas desse livro com fotos de “meninos avulsos” e amplia a escrita da obra em um *site* em que o escritor pedia aos/às leitores/as para contarem a história de seu primeiro amor. Posteriormente, quem relatou sua história de amor teve o nome mencionado na narrativa. Esse procedimento escritural integra a tese de autoria contemporânea curatorial de

⁷⁶ O número da página das fotografias deste livro se refere às impressões fotográficas colocadas separadamente no interior do romance.

Luciene Azevedo (2016b, n.p.) e auxilia na compreensão dessas fotos e histórias pessoais como “[...] modos de exposição de si na cena cultural do presente” desses textos organizados ao redor de performances (e de seus fantasmas).

Em relação à cena narrativa contemporânea composta por fotografias, ela parece inserir o leitor de maneira interativa e assumir que o escritor seja um ente ficcional de seus textos. Consequentemente, uma ficção convertida em uma “suposta” realidade. Essa matéria pode ser atrelada ao retorno do autor trazido no título de um livro de contos com fotografias de Paloma Vidal e Elisa Pessoa: *Dupla exposição*, publicado em 2016 e mencionado anteriormente nesta tese. A exposição do “eu” (como nos meios de comunicação ou nas redes sociais) é permeada recentemente pela necessidade e pela futilidade de mostrar-se.

Em relação à suposta conversão da realidade em ficção, para os autores e as autoras do *Indiccionario do contemporâneo* (ANDRADE et al., 2018, p. 166), o ensaio de Josefina Ludmer – tão citado nesta tese – corresponde à demonstração de posicionamentos dentro e fora do consolidado como “literatura e ficção” em gêneros distintos e na “fabricação de realidades”. A característica principal do tempo presente parece ser o entrelaçamento das potencialidades do poderio econômico sobre o artístico. Advém daí a máxima da autora argentina citada, Josefina Ludmer, de que todo o cultural é econômico e de que todo o econômico é cultural. Isso é pertinente para desentrelaçar da literatura – ou de outras artes – seu caráter de belas-letas – ou o de belas-artes – e a direcionarmos a leituras/fruições/participações/visões etc. com ênfases socioeconômicas⁷⁷.

Devido ao contínuo e ao esmagador contorno do mercado gravitando sobre a produção artística, escritas dentro e fora da ficção e da realidade correspondem – segundo os autores do *Indiccionario do contemporâneo* (ANDRADE et al., 2018, p. 170-171) – a uma ubiquidade mercadológica do período globalizado. O capitalismo estendeu seus braços a todos os cantos do mundo na forma de uma “mão invisível do mercado” (expressão ridícula tão usada no jornalismo atual). A indistinção entre o poder acachapante do mercado global em relação à vida social esmaga e homogeneiza as riquezas e as distinções sociais.

De acordo com as/os autoras/es do livro citado, essa discussão ganhou fôlego na América Latina sobretudo como uma tendência de elaboração de escritores/as que expõem suas

⁷⁷ Os autores do chamado *Siglo de oro* espanhol conservavam – além de uma exploração linguística suntuosa em suas obras – um sistema econômico mantido pelos chamados poetas (ainda que também teatrólogos, roteiristas) da estirpe de Lope de Vega, Tirso de Molina, Pedro Calderón de la Barca, entre outros. Uma espécie de princípio organizador de uma cadeia de indústria cultural nascente que os financiava e mantinha inúmeros atores e diretores debaixo de suas escritas teatrais. Embora seja incontestável aos contemporâneos a potência criadora de suas peças teatrais, seria, no mínimo, ingênuo esquecer o financiamento artístico fornecido a eles (OLIVA; MONREAL, 1997). Ou seja, por que deixar a reboque questões financeiras que sempre foram inerentes às artes que apreciamos?

vidas com a pretensão de criar uma certa identidade entre eles/as e seus personagens. Portanto, parece que falamos sobre a proeminência de alguns gêneros narrativos associados à experiência íntima, subjetiva, confessional, autobiográfica, autoficcional, etc. A ascensão da exposição subjetiva não se relaciona, no entanto, com uma simples ficcionalização do sujeito e das experiências aparentemente vinculadas à sua vida pessoal. Esse retorno da figura autoral parece estar associado à sua performance como a criação ficcional de um sujeito posicionado no limiar de uma ficção pretendida e entrelaçada à figura autoral. Em outras palavras, sombras e fantasmas indiscerníveis a olho nu.

Essas narrativas ocupam espaços ambivalentes, pois são e não são literatura e realidade devido à particularidade de serem espetacularização. Para Reinaldo Laddaga (*apud* ANDRADE et al., 2018) são justamente esses procedimentos de interregnos, inconclusões e intermédios que aproximam a literatura das artes plásticas e a correlacionam ao desnudamento do eu e de suas vicissitudes. Ou à transparência desse indivíduo focalizado em suas mais íntimas expressões e na exposição de seu cotidiano mediante manifestações artísticas que não são apenas verbais⁷⁸.

A manifestação mais esclarecedora das fotografias contidas nos livros levantados para os capítulos subsequentes desta tese é a maneira pela qual os autores dos textos e seus personagens se performatizam para além de seus livros. A esse respeito, a artista sérvia Marina Abramović (2017) serve para exemplificar a importância de formas artísticas e suas consolidações como autônomas, pois ela introduziu novos conceitos para a performance e a reperformance⁷⁹ e fundou um instituto dedicado a essa arte imaterial, chamado *Marina Abramović Institute*. De acordo com Jochen Volz a respeito de uma exposição, de 2015, sobre a obra de Marina Abramović instalada no SESC Pompeia de São Paulo e da qual foi curador, a

⁷⁸ No mais, não se deve perder de vista como a pós-autonomia pode corresponder não apenas ao estágio da literatura contemporânea. Suas proposições parecem corresponder, além de tudo, a uma modificação do Olhar do crítico dirigido aos procedimentos de abordagem do texto literário. A negação da multiplicidade, da especificidade, da existência de fronteiras entre os campos etc. parecem-nos ter sempre correspondido a artificialidades do sistema literário. A rebeldia dessa literatura que retorna com a figura do autor demonstra a necessidade de articularmos o texto literário a outros campos. Portanto, para nós, a pós-autonomia é um exercício hermenêutico trans-histórico que auxilia a lidar com o texto literário e os materiais mais explosivos desvelados por uma proposta crítica autônoma, dedicada tão somente ao objeto artístico disjuncto às discussões relativas à sociedade, a história e suas diversidades.

⁷⁹ O biógrafo de Marina Abramović, James Westcott (2015, p. 297), aponta o desapontamento da artista ao dar-se conta da ausência de obras performáticas na nova sede do *Museum of Modern Art* localizada em *Manhattan* e inaugurada em 2004. Devido a muitas/os *performers* não haverem seguido a carreira artística e o meio dessa arte ser transitória por estar localizada na enunciação do presente. Portanto, catalogá-la e arquivá-la pode ser um trabalho espinhoso. Ao que parece, o biógrafo deixa subentendido a responsabilidade assumida por Marina Abramović para performatizar ou, melhor dizendo, reformatizar as obras de inúmeros/as artistas pelas quais ela se interessou ao longo de sua vida artística e por desejar que elas fossem consagradas e revividas pelo campo artístico. Ou, pelo menos, memorizadas por um público distinto. Desse modo, a artista demonstra crer que a performance e a reperformance podem ser tratadas como obras que podem ser repetidas e rerepresentadas por artistas experientes sem que haja prejuízo em relação à apresentação primordial ainda que haja novos significados acoplados na interpretação de cada atuação.

artista articulou três pontos centrais em suas práticas artísticas: i. O *corpo artista*, ou a presença do corpo da artista em uma exposição; ii. O *corpo público*, ou desconstrução de *performer* e observador; iii. O *corpo estudante*, ou os espaços interativos entre artistas, pesquisadores e público.

De acordo com Lísias (2020), a performance é a arte mais contestadora da política atual devido ao (quase sempre) inexistente roteiro. Ainda que guarde uma relação entre artista, público e espaço, a performance desdobra a eficácia de seus mecanismos de simulação de realidades, ou seus fantasmas, para a vida cotidiana. O mesmo autor traz em seu texto exemplos de campanhas eleitorais de candidatos que resistem a seu asco por pastel e caldo de cana como prática artística visando a identificação de certo público votante. Em uma espécie de manifesto, intitulado “A conduta de um artista na vida”, Marina Abramović (2017, p. 349, grifos da autora) afirma na primeira de suas propostas para a formação de um *performer* que “*Um artista não deve mentir para si mesmo nem para outros*”, citação que dialoga intrinsecamente aos despreparados *performers* (não só no campo artístico) e (quase) estadistas brasileiros.

O termo fantasma, propalado ao longo dos tempos, e a temática da representação de pessoas se aproximam tanto da produção estética fotográfica de Bayard – citada previamente – quanto da performance à maneira de Abramović, de outros *performers* e extravasa as fissuras da inespecificidade literatura-fotografia como parte integrante de correspondências sócio-históricas à tecnologia e à constituição de personagens-autores desafiados como simulacros deles mesmos (?) na vida cotidiana.

Parte das chamadas artes pós-autônomas – a nosso ver – é encontrada em espaços diferentes dos da fruição estética tradicional (ou sugerem esta expansão espacial e material) e provoca indagações tocantes à democratização do objeto artístico ao público. Claramente, se recuperarmos os dizeres de Josefina Ludmer (2007) a respeito, não nos esqueceremos de que a inerência desses objetos e procedimentos artísticos a aspectos econômicos, culturais e sociais constituem simulacros, ou fantasmas, da vida corrente. Analogamente, mudanças sociais capciosas que indicam uma modificação na forma de entender a arte tanto em via material, quanto ética e política.

Não por acaso, a importância abissal desses autores como simulacros parece entrelaçada a como entendemos a pesquisa etnográfica; a constituição dos gêneros jornalísticos; e a extensão de personagens históricos nas redes sociais. Indicamos esta maneira gráfica, imagética e fotográfica na literatura como uma aparente “nova” maneira de leitura. Nesse caso, o/a leitor/a não sabe como ler com clareza cada uma das fotografias dos livros. Isso, inclusive, parece retomar discussões teóricas e críticas de Vilém Flusser (*apud* PATO, 2012, p. 183). Para ele,

o/a leitor/a do futuro: “[...] não deduz mais um sentido daquilo que é lido, ao contrário, o leitor é que atribui um sentido ao que é lido”.

Sugerimos a leitura das obras inespecíficas de nosso tempo dirigida aos arquivos do passado, coletados e ressignificados por trabalhos de análise com a inserção de sentidos em iminência (CANCLINI, 2016), ou de um porvir sócio-político olhando o quase-imediato. Em outras palavras, uma arqueologia do futuro permite não apenas entender o sincrônico e/ou diacrônico, mas como o vínculo entre literatura e fotografia – do ponto de vista dos simulacros e das simulações dos personagens – possui como característica fundamental uma reflexão acerca da compreensão não somente da literatura inespecífica vindoura, mas serve de cálculo preditivo da organização política, histórica, social, cultural e econômica que pode ser manifestada e servir para que poupemos alguns propósitos malignos à vida humana. Consequentemente, pode-se dizer que “As artes não suspendem o ‘real’: estão em um momento prévio” (CANCLINI, 2016, p. 20), pois elas são acontecimentos prévios, reconfiguram os programas que diferenciam realidade e ficção, verdade e simulacro, transgridem as visões totalizadoras aparentemente estáveis da realidade com a qual o poder esmagador pretende que a sociedade conviva e viva com.

O filósofo francês Jacques Rancière – em *O destino das imagens* (2012) – parece teorizar sobre o simulacro. Em nossa opinião, para ele, o simulacro seria como uma manifestação do sensível perceptível em textos imagéticos e verbais com dois movimentos pendulares divergentes dos regimes estético-artísticos, chamados por ele de protocolos de inteligibilidade e regimes de visibilidade na arte. No primeiro dos movimentos, os protocolos dizem respeito a esse repouso artístico como regula(menta)ção do visível na representação artística e como ela corresponde ao acessível para o leitor, espectador, público etc. de acordo com uma égide política. Esta constatação, cuja bibliografia gira em torno do conceito filosófico de *logos*, tem suas bases assentadas em como a construção estética firma o visível (ou a representação artística) como legível e, assim, alcança certas camadas representativas em detrimento de outras. Quer dizer, certas regras estéticas partilham o sensível e outras não. Dessa maneira, questões sobre este outro pêndulo estão presentes na visibilidade da arte, nos pontos de vista da representação que torna o visível artístico e orientado politicamente.

Nos textos do *corpus*, esse movimento pendular é perceptível no uso abundante de imagens da primeira pessoa autoral pertencentes a eles como curadores e/ou como autoficções de seus textos ou imagens de pessoas que não correspondem aos autores e/ou aos outros personagens. Os protocolos da inteligibilidade e regimes de visibilidade desses textos vão na

direção da reinserção e da releitura da pequena tradição literário-fotográfica enrijecida por discursos críticos implícitos nas narrativas.

O fantasma como fazer artístico contemporâneo, simulacro e simulação, está alijado da verdade e induz ao engano, se tomamos a verossimilhança platônica como referência. O fantasma é visível, mas não visto a olhos nus. No senso comum, o fantasma como assombração, também não resolve a indefinição entre realidade e ficção. Sua pertinência é imperativa no livro de Jean Baudrillard *Simulacros e simulação* (1991) como um procedimento de dobragem do real. Não por acaso, para o sociólogo francês, não há mais uma verdade representada *ipsis-litteris* em quintessência no período contemporâneo (isso se algum dia foi ou será possível). Ou seja, a dobragem do real dos meios de comunicação contemporâneos é tão poderosa quase a ponto de não permitir mais a existência desse mesmo real. Se pensarmos em alguns desses simulacros e simulações da cultura do espetáculo do tempo presente, talvez não seja gratuito o fato de essas representações levarem à reflexão de porquê de a raiz da palavra espetáculo ser a mesma de espectro.

Nossa posição como indivíduos do tempo presente parece localizada em uma simulação hiper-realista que nos invade diariamente na forma de simulacros (ou fantasmas) do real, muitas vezes sem uma origem na realidade. Obviamente, a obra de arte corresponde aos impulsos do simulacro e da simulação inscrevendo-se (ou inscrevendo-se) em outros campos artísticos – vide a televisão, o cinema, as fotografias, a internet etc. – como linguagens visuais e centrais pelas quais nossos olhos passam cotidianamente. Desse modo, fica mais elucidativo o contexto no qual a produção literária brasileira engendra fotografias, além de corresponder ao constrangimento, e quase esgotamento, dos limites dos campos artísticos e oferecimento de um sem-fim de imagens ao ser humano⁸⁰. A imagem como simulacro (fantasma) e/ou como simulação para Jean Baudrillard (1991) abria terreno para o tratamento dela na cena contemporânea e na globalização. Susan Buck-Morss (2009) considera que a explosão imagética, fotográfica e suas formatações incidem diretamente na mídia e atingem diariamente os sujeitos e os modifica. Não parece se tratar de uma ruptura abrupta da relação literatura-fotografia, afinal *Bruges-la-morte* já era uma história de fantasmas (ou do simulacro da mulher amada que perturba o narrador-personagem); *Nadja* de Bréton é mais ausência do que presença

⁸⁰ Curiosamente, se pensarmos minimamente no conceito de valor, chama a atenção o fato de vivermos em um período no qual as fotonovelas – ainda que tragam fotografias para a constituição de suas narrativas – sejam tão preconcebidas. A literatura considerada beletrista – estudada na academia, bem como bem avaliada por outros escritores e leitores – tem cada vez mais trazido fotografias em seu bojo como um deslocamento de imagerias ou do desvalorizado pelo cânone contemporâneo. De outra maneira, é imperativo estudar a recente existência de tensões ao significado e ao funcionamento de imagens na literatura – não apenas as do campo fotográfico.

da amada; ou o conto “Vestir uma sombra”, de Cortázar, teoriza alegoricamente sobre este diálogo inespecífico. De outro modo, diríamos que estamos diante de outra maneira de lidar com o simulacro nos textos do *corpus*, de torná-lo visível ao Olhar do “eu” contemporâneo pela inserção e/ou a retirada de personagens “diretamente” do real para os reificar em expressões artísticas.

Em *O retorno do real*, Hal Foster (2017) argumenta como as artes contemporâneas e a neovanguarda criaram hipóteses sobre a relevância dos simulacros ou como seus personagens representados saíram diretamente do real. Por seu turno, os simulacros foram objetos de repressões artísticas das primeiras vanguardas. Nas obras contemporâneas, o real que havia sido alijado do campo artístico pelas altas vanguardas, regressa com potência máxima. Em relação às obras do *corpus*, esse regresso se dá na forma de simulacros que entram em contato com o real. Essas obras em diáspora (ou na expansão dos campos) vão na direção de um real que amalgama os autores e os personagens em fotografias próprias, alheias e em outros documentos. Seria este o epicentro fundamental de uma redefinição da experiência individual de um objeto artístico e/ou leitura literário-fotográfico em relação ao produzido outrora? Pensamos que haja, sim, nos textos do *corpus*, uma nova maneira de atar essa relação, torná-la visível à maneira de um flerte entre esgotamento e transgressão da figura autoral por meio de suas fotografias.

Este flerte é denotado na perspectiva de Paula Sibilia (2016) como uma perda legitimadora da potência da representação da realidade por meio dos simulacros e das espetacularizações (tanto da figura autoral, quanto das pessoas que acessam e se expõem em suas redes sociais). Devido à saturação imagética da contemporaneidade, a ficção abala seus protocolos de inteligibilidade ao receber os influxos imagéticos do cotidiano. Assim, elas permitem refletir sobre textos narrativos e poéticos apontando para este momento histórico farto de imagens por todos os cantos. Com as palavras de Néstor García Canclini (2016, p. 20), digamos que: “As obras não simplesmente ‘suspendem’ a realidade. Mas se encontram em um momento prévio, quando o real é possível, quando ainda não se desfez” e a prova dos nove dessas literaturas (pós-autônomas) parece ter sido a de elevar ao quadrado a dicotomia ficção/realidade.

Não é fortuita a presença da obra e de suas simulações no cotidiano da vida contemporânea. Ditas simulações parecem escapar de sua representação para uma realidade na qual convivemos com fantasmas e sombras, muitas das vezes, de discernimento complexo. Ainda que sejam simulações, apresentam-se rígidas e eretas diante de espectadores/as e leitores/as. Possuem forma e influência mesmo nas tarefas corriqueiras. Faz referência a isso a associação de simulacros dos autores introduzidos como personagens. Para isso, os autores se

apropriam cada vez mais de fotografias ou recursos para explorarem suas “próprias” vidas com finalidades estéticas. Para este fim, a utilização de imagens tem uma finalidade ativa e corresponde tanto do ponto de vista da criação da ausência e da presença de fantasmas e sombras autorais que eclipsam o texto literário e sugerem uma forma de publicar a vida pessoal como narrativa. Isso ressuscita, de algum modo, a importância do autor após a morte decretada por Barthes (2004a). Para ele, o autor não possui uma linguagem autônoma em relação à voz. Essa reencarnação do autor misturada à linguagem também aponta para a conferência de Michel Foucault (1969) “O que é um autor?” que trata este conceito como uma função alusiva a determinados discursos sócio-históricos⁸¹. Em outras palavras, uma hermenêutica a respeito do modo de ler os discursos de diferentes sociedades. Talvez o autor seja, além do escritor dos livros apreciados, a figura para onde a ficção se apropria de seu próprio corpo como performance de seus textos “fictícios”. Nesse questionamento produzido pelo advento autoral como actante não apenas narrativo, semiótico, o autor, segundo Lejeune (2008, p. 194), realiza este procedimento de simulação para se: “[...] forjar no interesse por sua obra hoje em dia”.

O interesse na construção imagética também reside na manipulação da imagem própria à sociedade contemporânea. Nisso, uma magnitude de simulacros atinge em cheio bilhões de seres humanos para o bem e para o mal. Para o bem, as imagens contribuem para a ascensão de autores e autoras (de literatura ou não) e para a democratização de sua publicidade pessoal. Além de um aumento exponencial do espectro daquelas/daqueles que podem escrever devido a um mercado literário global mais desenvolvido do que em séculos posteriores. Também é notório como escritoras/es, políticas/os, jornalistas, juristas, etc podem pronunciar-se mais rapidamente pelas vias das novas tecnologias disponíveis. De certo modo, a *internet* oferece ferramentas simuladas e similares às da ágora grega e auxiliam aos anônimos com a propagação de suas opiniões (principalmente as políticas) veloz e facilmente. No entanto, para o mal,

⁸¹ As diferentes noções de autor para Barthes e Foucault podem ser conferidas no artigo “A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault”, de Juciane dos Santos Carvalheiro. Cf. seção referências. De acordo com Ricardo Lísias (2020, p. 334), ambas as noções podem ser resumidas no sentido de que “[...] o que resta da leitura dos famosos ensaios de Barthes e Foucault é, em primeiro lugar, um realinhamento entre a figura do autor e do leitor. Em resumo, o que falece é a primazia de uma das figuras sobre o sentido das obras. Indo um pouco além, fica sob suspeita qualquer tipo de primazia, já que os sentidos acabam formados por todo tipo de negociação, estão muito além da figura civil cujo nome corresponde (ou não) ao que aparece na capa do livro e, ainda, é sempre mutável. De passagem agora, é decisivo para a minha conclusão, está portanto o caráter profundamente democrático da proposta. Tudo será construído e, depois, quem sabe, desconstruído”. Na mesma obra em que Lísias (2020, p. 347) explora a espinhosa noção de autor a partir de ambos os intelectuais franceses – *Diário da catástrofe brasileira: Ano I – O inimaginável foi eleito* -, o brasileiro parece estender sua explicação a respeito dessa definição “Defendi que, após a morte do autor operada por Barthes e Foucault, vida e obra são duas criações. Elas podem ser assinadas por um mesmo nome, ou por nomes diferentes. Estes nomes correspondem ou não ao nome civil de uma pessoa. Ambas são, por sua vez, construções discursivas [...] Há ainda um outro detalhe. Como falei e repeti, o Brasil nunca aceitou a morte do autor”.

lembramos uma entrevista de Umberto Eco (2015) sobre a internet (e agregamos a veiculação das imagens) servir para imbecis poderem se expressar massivamente devido à ausência de filtragem de leituras e publicações: “Normalmente, eles [os imbecis] eram imediatamente calados, mas agora eles têm o mesmo direito à palavra de um Prêmio Nobel”. Acrescentaríamos que alguns desses imbecis serviram-se de estratégias de simulação para subirem aos cargos mais altos do poder executivo de seus países.

A veiculação do mal parece acentuada por meio de mecanismos que obliteram e simulam identidades ligeiramente dissipadas e não condenadas nos e pelos meios virtuais, mas que, infelizmente, disseminam falácias no mundo real de modo descomplicado. O que Umberto Eco afirma sobre o ponto negativo dessa ambivalência é a necessidade de alguma ciência ou disciplina responsável pela filtragem e responsabilidade do publicado na internet e, ao que parece, asseverar que esses simulacros podem ter as vozes de seus autores moduladas, mas que tenhamos a segurança a quem pertencem – e, portanto, não sirvam como tapumes em que se escondam após produzirem os mais insensatos ultrajes e desapareçam com ares de prestidigitação. Didaticamente, e nos permitindo para isso uma metáfora, diríamos que a imagem (e seus inúmeros usos) é o purgatório da vida contemporânea.

Para avançarmos no debate sobre a imagem nesse período sócio-histórico, cabe retomar o conceito de simulacro. Este, por seu turno, surge teoricamente da Ideia platônica, parece beber na fonte desses desaparecimentos estratégicos de pessoas e personagens (em algumas vezes sendo ambos concomitantes) e comentados no parágrafo anterior. Ou da diferença entre essa abstração e sua originalidade em contraponto ao modelo que se assemelha a ela. Por isso, Deleuze (1974, p. 259) comenta que o motivo da teoria da Ideia deve ser procurado como uma vontade (sendo que preferimos substituir essa palavra por metodologia) de seleção, da filtragem da coisa e de sua imagem. Essa lógica platônica do simulacro está circunscrita no tão mencionado “mito da caverna”. Recapitulando esse mito de maneira grosseira, aquele que conseguiu sair da caverna foi porque se deu conta de que a realidade se tratava de algo além de sombras projetadas em uma parede através da luz de uma fogueira posta acima de um anteparo e que, por esse motivo, esse alguém distinguiu a diferença entre a Ideia e sua cópia. Deve ficar claro, que segundo o filósofo francês, o simulacro não engloba o que é a cópia e o que é o original em sua essência. Para Deleuze (1974), isso se complexifica no diálogo *Sofista*, também de Platão, em que o sofista representa o próprio simulacro. Como se a partir da argumentação sofista, o filósofo grego se desse conta de que o simulacro não se tratava de uma cópia, modelo, aparência, mas que esse conceito põe em xeque como essas noções se constituem. Sendo assim, a argumentação de Deleuze (1974) avança para a diferenciação da cópia e do simulacro. Se a

cópia é em natureza similar ao aspecto representado, o simulacro não o é. Como exemplo, Deleuze (1974) cita o catecismo e sua inspiração platônica. O homem foi feito à imagem e semelhança de Deus, mas perdeu sua semelhança quando se afundou no pecado. Seguindo nesse debate, para o historiador de arte Elio Grazioli (1998, p. 295-296, *apud* SIGNORINI, 2014, p. 70-71) essa teoria dos simulacros de Jean Baudrillard é definida da seguinte maneira:

[...] a leitura deste momento como época do “simulacro”, ou seja, de uma imagem que não apenas não tem mais relação mimética ou de representação com o real, mas que também ultrapassou o nível de “imagem da imagem” típico da sociedade do espetáculo, para se tornar [...] agora imagem absoluta, cópia [...] já sem relação com o original, sem perguntas sobre a origem, sobre o fundamento [...], citação sem texto, fragmento sem conjunto; imagem que substitui totalmente o real, “virtual”, como se costuma dizer, por sua simulação tecnológica, mas agora sem distinção com um suposto real anterior e de referência [...] [...] [...] A imagem é tudo, tudo é imagem, não se escapa dessa lógica absoluta. Toda imagem remete a outra que já é imagem da imagem: [...] só é possível refazer [...]. De fato, o *status* que é o verdadeiro real, o “existente”: o modelo se torna, então, a própria sociedade, da qual não é possível sair, “sistema” dos sistemas, sistema absoluto.

A capacidade de a imagem criar realidades é a competência de abalar a realidade e a ficção perceptíveis nesses dispositivos foto-literários e inespecíficos. Nas palavras de Vicente Verdú (*apud* FONTCUBERTA, 2012), isso se deve ao fato de a imagem ser desterritorializada e sem origem, pensamento oposto aos de André Rouillé (2009) e do fotógrafo Cartier-Bresson sobre o instante certo da fotografia (ROUILLÉ, 2009). No entanto, é a respeito desse pensamento desterritorializado que atrelamos a nossa perspectiva teórica com segurança. Essa desterritorialização parece cegar o homem ao tentar Olhar para o mundo. Notar o representado nos simulacros (as imagens de satélite, fotografias, mapas etc.) proporciona a criação de uma realidade, também desterritorializada, embora guarde semelhanças com o representado. Para Serge Daney (*apud* FONTCUBERTA, 2012), foi a hipervisibilidade do mundo contemporâneo que provocou isso. Olhar para algo é como olhar para tudo e para nada ao mesmo tempo. Um excesso de visibilidade que conduz o ser humano à cegueira pela saturação. Uma superabundância indiscriminada e indigerível de informação que cega o conhecimento. Por isso, Rubens Fernandes Jr (2003, p. 32) afirma que na contemporaneidade: “[...] a única arma do poder [...] é a de reinjetar real e referencial em toda a parte”. O simulacro corresponde atualmente à manipulação midiática. Sobretudo, à introdução de milhares de imagens não necessariamente a respeito do sujeito que as produziu ou sobre quem se produziu. Essas simulações e/ou realidades reproduzem as histerias de nosso período contemporâneo e a busca da (re)produção do real como objetos, sentimentos, sensações, sucessos etc. Sob esse ponto de

vista, essas hiper-realidades correspondem à nossa sensação de bem-estar cotidiano e estão atreladas a uma ficção incrustada no real, que traz benefícios e malefícios inestimáveis à vida.

Como se o tocado houvesse se transformado e não resistido às manifestações performáticas dos séculos XX e XXI. A título de exemplo, em relação à literatura anterior, notamos uma presença massiva de procedimentos que recorrem e amparam a representação fidedigna do real em várias narrativas por meio de fotografias. Ao longo dos anos, sobretudo na literatura brasileira contemporânea, nota-se um peso incondicional dado às fotografias de pessoas (conforme constataremos nas fotografias do *corpus*). Suas categorias correspondem à intersecção do texto literário em fotografias de pessoas simuladas como personagens fictícios retratados no piscar e no não ver do período contemporâneo. Piscam porque as imagens mudam constantemente. Nunca as vemos, pois sempre há algo invisível ao olhar. Para recorrer a essa explicação, podemos retomar os ditos populares “o essencial é invisível aos olhos” ou “ver para crer” que dizem respeito à abundância de imagens recortadas pelo olhar e para as quais até damos alguma atenção. Enquanto outras sempre serão perdidas e esquecidas.

Recentemente, a foto e a imprensa transformaram e contribuíram para que todo evento se convertesse em espetáculo. É fundamental que tenhamos em conta esses textos que se comportam como espetáculos em que se fazem necessários a inserção de personagens e suas ações, técnicas performáticas, modos de exposição e gestos pessoais, montagem de cenários etc. Essa mudança denota a importância dada à pessoa retratada em situações variadas. Por suposto, sua presença decorre na visualização de uma vida desconhecida (ou conhecida pelas linhas do texto literário que seguramos nas mãos) invadindo o campo literário pela fotografia. Convertendo-os em fruto estranho, nesse caso, aparentemente verde. Mas com indícios de maturidade latente na casca. Chama a atenção, sobremaneira, que esses textos, além de incorporarem essa potência fantasmagórica da pessoa retratada, tragam os autores, seja como personagens, seja como uma espécie de editores da trama diegética⁸². A pesquisadora Teresa Gómez Trueba (2010, p. 93, tradução nossa) afirma sobre a literatura espanhola publicada em 2008 algo que parece adequado a alguns/mas escritores/as brasileiros/as atuais:

⁸² Obviamente, nos referimos aos três textos de nosso *corpus* e sua insistência pela confecção de autores convertidos em personagens das narrativas por ampliarem a ficção escrita a outros meios e integrarem questionamentos a respeito dos sujeitos representados no texto literário e de sua viabilidade para converter-se em autor-real ou autor-fictício.

Todos eles [escritores] compreenderam que vivem em uma época de saturação midiática e mediatização sistemática. Mas não reclamam, nem maldizem sua sorte. Não protestam mais do que o razoável da falta de razão comunicativa⁸³.

A escolha de uma estética ou experiência disponíveis no contexto histórico de sua produção é o índice dessa iminência de simulacros (CANCLINI, 2016) incorporados em narrativas chamadas de fictícias. A esse respeito, recordamos o romance *La invención de Morel* (1940, p. 82, *tradução nossa*), de Adolfo Bioy Casares, e a criação de uma máquina pelo personagem Morel que povoa uma ilha com fantasmas, simulacros, semelhantes a uma espécie de espectros vivos:

Meu abuso consiste em tê-los fotografado sem autorização. É claro que não é uma fotografia como todas; é meu último invento. Nós vivemos nessa fotografia, sempre. Imaginem-se em um cenário no qual se representa completamente toda a nossa vida nestes sete dias. Nós representamos. Todos nossos atos foram gravados⁸⁴.

O romance de Adolfo Bioy Casares antecipa a manifestação de imagens fotográficas como parte de nosso cotidiano à maneira e à semelhança de nossos seres queridos. Parecidos a pessoas reais, a manifestação dessas fotografias está incorporada à vida do dia-a-dia e curiosamente aliada ao gênero fantástico em que se enquadra o referido romance em uma profusão de fantasmas na vida corrente e fazem duvidar, por vezes, que nossos olhos não vejam simulacros, mas a essência do mundo real:

[...] não devem se esquecer de que se tratam de imagens extraídas dos espelhos, com sons, a resistência ao tato, o sabor, os odores, a temperatura. Todos perfeitamente sincronizados. Nenhuma testemunha admitirá que são imagens. E se agora aparecerem as nossas, vocês mesmo não vão acreditar. Vai custar menos a vocês pensarem que contratei uma companhia de atores, de sócias inverossímeis. (CASARES, 1940, p. 84, *tradução nossa*)⁸⁵

Os simulacros dos personagens elaborados pela máquina de Morel proporcionam uma ilusão de ótica que parece estabelecida nos romances contemporâneos que analisamos: nenhum de seus autores parece haver mantido a ilusão de que os simulacros pudessem ser homens

⁸³ *Todos ellos* [escritores] [...] *han comprendido que habitan una época de saturación mediática y mediatización sistemática. Pero no se quejan, no maldicen su suerte, no protestan más de lo razonable de la sinrazón comunicativa.*

⁸⁴ *Mi abuso consiste en haberlos fotografiado sin autorización. Es claro que no es una fotografía como todas; es mi último invento. Nosotros viviremos en esa fotografía, siempre. Imagínense un escenario en que se representa completamente nuestra vida en estos siete días. Nosotros representamos. Todos nuestros actos han quedado grabados.*

⁸⁵ [...] *no deben olvidar que se trata de imágenes extraídas de los espejos, con los sonidos, la resistencia al tacto, el sabor, los olores, la temperatura perfectamente sincronizados. Ningún testigo admitirá que son imágenes. Y si ahora aparecen las nuestras, ustedes mismos no me creerán. Les costará menos pensar que he contratado una compañía de actores, de sosias inverosímiles.*

representados fidedignamente nas páginas de seus livros. No mais, houve o recrudescimento desses personagens que não puderam ser tratados com a imagem e semelhança de seus criadores. Por isso, Morel secreta que: “Me assegurei que meus simulacros das pessoas careciam de consciência (como são os personagens de um filme cinematográfico)”⁸⁶ (CASARES, 1940, p. 85, tradução nossa). Semelhantemente, é válido recordar que em vários contos de Jorge Luis Borges nos deparamos com um personagem homônimo ao escritor que corresponde, a nosso ver, a um simulacro do autor. Um cantor e poeta brasileiro, dos mais *undergrounds*, chamado Rogério Skylab, escreveu uma música em que cita as jornalistas da tevê Globo Glória Maria e Fátima Bernardes como arquétipo de simulacros: os versos cantados na faixa “Fátima Bernardes *experience*” não satirizam apenas de maneira grotesca e asquerosa ambas as profissionais, antes de tudo jogam com os simulacros das imagens das duas jornalistas como forma de burlar o acoplamento que fazemos entre o nome próprio e a imagem coladas à realidade.

Segundo Daniel Pérez (*apud* NAVAS, 2017, p. 104), a fotografia não se limitava às estéticas vanguardistas (nas quais se destacou o surrealismo e o dadaísmo) à reprodução e à recriação do real, mas em sua produção. Para o mesmo autor, essa produção do real parece a herança mais perceptível legada por essas vanguardas. Por isso, André Rouillé (2009, p. 106) destaca a entrega da fotografia a uma “[...] experiência dos limites”, isto é, ao entrelaçamento dela a outros meios e campos devido a sua, nas palavras de Adolfo Montejo Navas (2017, p. 107), “Incapacidade de submissão cega aos simulacros” e fins pensados e articulados previamente. Como se a realidade se aproximasse cada vez mais da ficção (LUDMER, 2007). Como se o real fosse reformulado através dos meios e tecnologias contemporâneos. Obviamente, a obra de arte corresponde a esses impulsos contemporâneos do simulacro e da simulação inscrevendo-se (ou inscrevendo-se) em outros campos artísticos. Esse é o contexto no qual a produção literária brasileira contemporânea engendra fotografias em suas narrativas – e outros materiais, suportes, meios, gêneros e artes responsáveis por circunscrever sua singularidade como inespecífica (GARRAMUÑO, 2014)⁸⁷ – que propicia a elasticidade dos limites dos campos artísticos e oferece um sem-fim de imagens ao ser humano.

⁸⁶ *Estaba seguro de que mis simulacros de personas carecerían de consciencia de sí (como los personajes de una película cinematográfica).*

⁸⁷ Tratamos a literatura brasileira contemporânea desde uma perspectiva dúplice: i. Cronologicamente, integrando a produção escrita a partir do século XXI; e ii. Apoiados em Florencia Garramuño, diríamos que nosso interesse por essa produção literária está dirigido a textos que forcem os limites do campo literário pela interação com outros materiais, suportes, meios, gêneros e artes.

O uso e a presença da fotografia nos romances estrangeiros e brasileiros supracitados são, logicamente, diferentes. Por isso, levantamos como uma primeira hipótese a existência do(s) porquê(s) diacrítico(s) das imagens fotográficas inseridas em textos de outros períodos históricos e no *corpus* a partir do período em que estamos e tanto recai em uma literatura ampliada, expandida, da mesma forma que essa linha de força representa mudanças consubstanciadas na maneira pela qual artistas lidam com suas fotografias. Dizendo de outro modo, essa relação se delineou ao longo dos anos e possui peculiaridades em relação a textos de períodos históricos distintos e uma ancoragem dos personagens em simulacros (BAUDRILLARD, 1991).

Nos textos do *corpus*, a engenhosidade de suas narrativas reside em acrescentar aparentes (ou simulados) acontecimentos da vida dos autores com usos distintos de fotografias de cunho pessoal ou público responsáveis por compô-los como personagens (também) fictícios e responsáveis por esboroarem as estruturas de gêneros tradicionais e sacralizados socialmente como isentos de subjetividade. Sob esse ponto de vista, nossa metodologia de análise proposta acerca-se da realizada por Ana Pato (2012, p. 171) sobre Dominique Gonzalez-Foerster:

Ao conceber uma linguagem constituída por esculturas, filmes e livros, Gonzalez-Foerster trabalha com a noção de literatura expandida. Para compreender a forma como a artista opera, será necessário aprofundar as discussões em torno de uma escrita contemporânea que não se restringe ao alfabeto, mas estabelece-se na produção de imagens e objetos.

A fotografia da narrativa literária não esgota seus significados na escrita alfabética (ou verbal), pois as obras contemporâneas põem o leitor diante de um novo (ou outro) modo de ler e demonstra que a fotografia e seus significados são desterritorializados, transitórios. As fotografias dos textos do *corpus* não se ancoram na realidade, mas imputam sentidos ficcionais, como os casos midiáticos debatidos por Susan Buck-Morss (2009). A literatura parece apropriar-se justamente da magnitude polissêmica midiática e de seus procedimentos. Isso tange a origem dessas imagens e autores em êxodo para a ficção com finalidades estéticas e os faz alcançar novas realidades ao deslocarem arquivos para o texto literário como uma arquitetura de citações invisíveis, verbais e imagéticas.

3. CAPÍTULO 2 – POR UMA HISTÓRIA DO OLHAR: UMA PROPOSTA METODOLÓGICA⁸⁸

No momento em que se percebem duas coisas, ao tomar consciência do intervalo entre elas é preciso afincar-se nesse intervalo. Se as duas coisas se eliminam simultaneamente, então, nesse intervalo, resplandece a Realidade. (Vigyana Bhaivara, estrofe 61 *apud* CORTÁZAR, 2014, p. 259)

Seu interno está para fora
 Seu externo está para dentro
 Seu interno está para fora
 Seu externo está para dentro.
 (LENNON, MCCARTNEY, 1968, tradução nossa)⁸⁹

Cada fotografia inaugura o local do Olhar.
 (NAVAS, 2017, p. 20)

Em terra de cego, quem tem olho é mendigo.
 (TAVARES, 2013, p. 11)

Olhar: há verbo que mais se conjuga à percepção humana e a seus sentidos? Se há uma importância no Olhar, talvez ela seja a maneira pela qual o dirigimos a algo ou a alguém e ao mesmo tempo somos necessariamente olhados, como o título do livro do historiador de arte Didi-Hubermann (1998), *O que vemos, o que nos olha*, sugere ou o seguinte trecho da famosa análise do quadro *Las meninas* realizada por Michel Foucault (1999, p. 4) pelo: “[...] lugar preciso, mas indiferente, o que olha e o que é olhado permutam-se incessantemente”.

O externo e os mergulhos nos recônditos do humano participam simultaneamente dessa atividade humana – aparentemente uma das mais simples. Nessa relação formamos os objetos que nos circundam, sentimos suas formas, sua textura, e/ou os vemos desde nosso lugar no mundo. Discursiva, cultural, experimentalmente. Ao Olharmos em direção a uma imagem do real⁹⁰ circundante, criamos uma representação (ou infinitas) dela e a compartilhamos com os seres e os objetos com os quais convivemos. Ao intercambiarmos essas representações de real,

⁸⁸ Este capítulo rende homenagem e agradecimento à professora profa. Dra. Ude Baldan por sua contribuição para a sua escrita durante a disciplina “Literatura e Semiótica”, em que tive a oportunidade de apresentá-lo como um texto mais longo e insipiente do que o apresentado nesta tese.

⁸⁹ *Your inside is out. /Your outside is in. /Your outside it in. / Your inside it out* (faixa: *Everybody’s got something to hide except me and my monkey*).

⁹⁰ Nesta tese, consideramos real como o anterior e o exterior ao texto literário. Portanto, o constituído pela linguagem literária, como segundo Marisa Lajolo (2019), e como ele – real – é recuperado pelas artes neovanguardistas dedicadas à inserção de objetos, práticas, suportes etc. previamente rechaçados pelo alto-modernismo ou os objetos artísticos autônomos que recusaram qualquer contato com sua exterioridade.

o ingresso em um movimento inseparável do jogo entre interno e externo é inevitável: o toque representacional do Olhar nos punge. Talvez, por isso, não saíamos ilesos de uma leitura marcante, do testemunho de um crime ou do Olhar apagado de um ente querido abandonado em um funeral: as imagens nos pungem a todo o momento.

Como o Olhar dos olhos alheios também nos constitui, ele não deixa de pertencer ao nosso. Embora nunca sejamos os mesmos. Definitivamente, nunca. Fotos de nossa juventude demonstram que somos aquela ou aquele fotografados. Mas nos acostumamos a reconhecer nosso próprio Olhar somente como algo peculiar de nossa própria natureza em meio às rugas e os fios de cabelos brancos acumulados. Ou quando interpretamos o Olhar daquele ator de um seriado norte-americano. Embora tenhamos apenas uma suspeita inicial, o ator deixa explícito o crime praticado em seu Olhar. Mas só comprovamos que interpretamos as ações e as atitudes do personagem corretamente ao final de um episódio ou de uma temporada. Descobrimos a culpa no Olhar do outro. Talvez porque conheçamos as nossas próprias expressões faciais. Ou as do outro. Ou por conhecermos aquele famoso quadro do *Louvre* que dá a impressão de seguir os nossos passos. Ou será que o nosso Olhar o segue?

Devido a esses fatores, sugerimos neste capítulo a proposição de uma disciplina, ou se for suficiente, de uma estratégia de leitura ou metodologia que se debruce sobre isso: uma História dos Olhares. Nossa proposta se ancora em um terreno fértil: os dizeres de Roland Barthes (1984, p. 25, *grifo do autor*, **grifo nosso**), presentes em seu livro *A câmara clara*. Nesse livro seminal para os estudos fotográficos, o intelectual francês insere um breve comentário a respeito de uma História dos Olhares intrincada à maneira pela qual visualizamos e não nos reconhecemos em nossas próprias fotografias:

Ver-se a si mesmo (e não em um espelho): na escala da História, esse ato é recente, na medida em que o retrato, pintado, desenhado ou miniaturizado, era, até a difusão da Fotografia, um bem restrito, destinado, de resto, a apregoar uma situação financeira e social – de qualquer maneira, um retrato pintado, por mais semelhante que seja (é o que procuro provar), não é uma fotografia. É curioso que não se tenha pensado no *distúrbio* (de civilização) que esse ato novo traz. Eu queria uma **História dos Olhares**. Pois a fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência da identidade.

O parágrafo supracitado demonstra uma preocupação metodológica que, para Roland Barthes, não havia sido suplantada a contento: qual a implicação de significados que substituem o retrato pintado pela representação fotográfica? A esse respeito, Barthes afirma subsequentemente não conhecer nenhum/a estudioso/a que haja pensado no “distúrbio” (ou desorientação, perturbação, alteração etc.) provocado na civilização pela representação realista

das fotografias. A título de exemplo, o estudioso francês afirma que durante séculos a heautosopia foi um tema mítico (BARTHES, 1984). Justamente a partir da consolidação da fotografia na civilização Ocidental, os recalques egóicos se deslocaram da profunda loucura individual de cada pessoa à fotografia. Para Barthes, é sintomático o fato de as narrativas literárias que mais discutiram a figura do “duplo” terem sido escritas anteriormente ao aparecimento da fotografia.

Devido ao descuido revisionista, Barthes demonstra desejar a constituição de uma “História dos Olhares”. Uma historiografia que se aproxime do curto-circuito provocado pela fotografia nos outros meios imagéticos – como a pintura – e como os seres humanos são representados nela. Dizendo de outro modo, interpretamos que a passagem para a interpretação fotográfica prescinde de mergulhos sincrônicos e diacrônicos para o estudo das representações imagéticas. Ou como determinado período sócio-histórico lida com antigos, recentes e novos modos de representação imagética. Ou seja, como olhávamos, olhamos e olharemos as representações imagéticas que pareciam, parecem e parecerão cada vez mais próximas da realidade?

As diferentes posturas diante das imagens fotográficas configuram um primeiro passo metodológico para avaliar a consolidação da História dos Olhares barthesiana. Na sequência, alguns “distúrbios” civilizacionais são conjugados por Barthes à noção de propriedade. Para ele, “A fotografia transformava o sujeito em objeto” (BARTHES, 1984, p. 26) e isso parece comprovado ao nos recordarmos de que os primeiros retratos museificados foram responsáveis pela privatização da imagem alheia. O sujeito fotografado sempre representa a impostura de si mesmo ao ser convertido em um espectro possuído pelo fotógrafo. Diríamos mais: sua realidade também pode ser possuída pelo/a responsável pela queimadura dos haletos de prata com a luz.

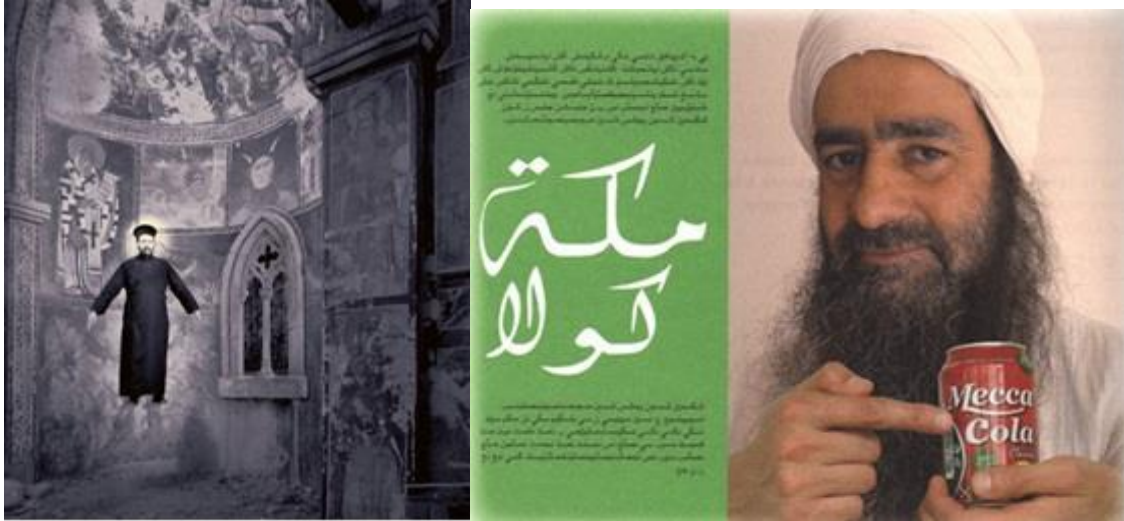
Barthes antecipa uma discussão cara à sociedade do tempo presente que constituiria a propriedade imagética de maneira inversa à da pintura. Se este último meio imagético era realizado a cargo de especialistas, demonstrativo do *status* social e possuidor do representado, a fotografia passou por transformações que a levaram a ser democratizada a ponto de ser facilmente manipulada pelas mãos de não especialistas. Como as imagens podem circular facilmente, e independentemente dos desejos do/a representado/a, isso avançou para contratos e pagamentos milionários de empresas a famosos/as pelo direito de vinculação de seus rostos a suas marcas. Dito assim, houve um profundo curto-circuito da imagem: se ela pertencia a/ao retratada/o no século XIX, no século XXI ela pode pertencer e ser utilizada de maneira maléfica por qualquer um/a, embora a/o retratada/o ainda permaneça como a/o possível proprietária/o da própria imagem. Esse é um dos marcos de como a imagem funciona sincronicamente na

civilização do tempo presente, ou a maneira pela qual lidamos com a posse de imagens não pertencentes a nós mesmos.

Outro dos marcos do funcionamento da imagem é a possibilidade do manuseio da fotografia representar o que não estava representado. Essa é a devastação máxima do aterrador real fotográfico. Uma ficcionalização sob alguns efeitos de sentido pretendidos e previamente refletidos pelos fotógrafos. Inclusive, o próprio Barthes deixa de se referir a inúmeros fotógrafos vanguardistas, surrealistas e dadaístas franceses principalmente, que poderiam evidenciar facilmente técnicas de manipulação fotográficas que não necessariamente emulavam o real plenamente e que o permitiram a escrita de sua famosa acepção “isto-foi”. Ainda assim, imputar alguma espécie de defeito aos limites das pesquisas das ciências humanas nos parece, em casos como este, além de desrespeitoso, relacionado a pesquisadores/as que não entenderam os objetivos de certas investigações, pois Barthes claramente não centrou seus interesses em fotografias que manipularam o real das imagens nos inícios do século XX.

O marco do Olhar das fotografias do tempo presente parece ser justamente o modo pelo qual a propriedade das fotografias desperta em seu proprietário o interesse pela ampliação do real em ficções que não necessariamente formam parte da vida de seus possuidores. Perito nesse quadrante de performance fotográfica através de montagens, colagem, cenário, *Photoshop* e vestimentas é o catalão Joan Fontcuberta. Em um ensaio extremamente místico, intitulado *Milagros & Co.* (2002), o fotógrafo interveio nas fotografias pelas vias do recorte, da colagem e do *Photoshop* com o intuito de ironizar como as máquinas de criação imagética contemporâneas são responsáveis por pregar peças e/ou veicular imagens *fakes* em nosso cotidiano e às quais muitas/os de nós associamos pregadas ao real. Outra de suas obras ensaísticas mais portentosas são as sequências de fotos da série *Deconstructing Osama* (2007) na qual a imagem do fotógrafo se mescla à do antigo líder da *Al Qaeda* e entrelaça a vida de ambas as personalidades. A simulação de um universo diegético ocupado pelo fotógrafo é tão profunda, burlesca e sutilmente sugerida pelas fotos dessa série que em uma delas o fotógrafo (modelo e Bin Laden?) segura uma versão árabe e fictícia da *Coca-Cola* – a *Mecca-Cola* – e leva à reflexão de como todo esse universo simulado é pungente e desvela o desconhecimento da civilização Ocidental a respeito das demais do globo.

Figura 19 – Joan Fontcuberta. Da série Milagros & Co, 2002; Joan Fontcuberta. Da série Deconstructing Osama, 2007.



Fonte: Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/227/joan-fontcuberta>. Acesso em: 17 jul. 2020; Disponível em: <http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/projects/deconstructing-osama/106>. Acesso em: 17 jul. 2020.

Uma breve análise de Roland Barthes (1984, p. 167) sobre essa temática concerne a uma fotografia de André Kertész, de 1928, e à História dos Olhares. Intitulada “O cãozinho”, a imagem contém um lirismo intrincado à afetividade transmitida pelo garoto segurando um filhote de cachorro. O menino olha para a objetiva com medo e ao mesmo tempo com um Olhar que parece uma das mais lídimas expressões do amor registradas:

Esse menino pobre que tem nas mãos um cachorrinho recém-nascido e que inclina o rosto para ele (Kertész, 1928) olha a objetiva com olhos tristes, ciumentos, medrosos: que pensatividade digna de pena, dilacerante! De fato, ele não olha nada; ele *retém* para dentro seu amor e seu medo: é isto o Olhar!

Figura 20 – André Kertész. O cãozinho. Paris, 1928.



Fonte: BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1984.

Nosso Olhar incide no garoto. Embora, para Barthes, isso não deixe de articular o sujeito que olha com quem é olhado. De algum modo, interpretamos o Olhar do garoto pelos olhos do estudioso francês. Conhecemos, ainda que de modo repicado, o Olhar do crítico. Tendo em vista a proposta de uma História dos Olhares, pensamos em discussões interdisciplinares para erigi-la e oferecê-la ao/à pesquisador/a estudioso/a do caso inespecífico literatura e fotografia. Antes da proposta de criação de uma disciplina ou de um campo do conhecimento, notamos a urgência de lidar com esse material inespecífico a partir de uma metodologia que contemple suas peculiaridades. Para os capítulos analíticos, sugerimos o norteamento da fotografia e da narrativa verbal dos textos brasileiros contemporâneos do *corpus* pelas vias de uma metodologia e disciplina que entrelace ambas as artes. Sendo assim, este capítulo vai debater o que nos parece mais pertinente para discutir esses textos sob o signo da influência do Olhar entremeado nas fotografias.

Para isso, uma descrição de passos pode servir para o/a pesquisador/a que pretenda embrenhar-se na tarefa árdua de estudar objetos inespecíficos e pretende desenvolvê-la com o auxílio de outros Olhares. Esta metodologia propõe refletir como as fotografias são inseridas nas narrativas mediante sua potência polissêmica: ou como o Olhar se dirige a elas. Quer dizer, as imagens imputam ao/à leitor/a o exercício de repensar os significados atrelados a elas. Ou nas palavras de Daniel Moutinho Souza (2019b, p. 96) “Cada imagem ‘existe’ apenas para certos olhares”. Historiá-los ao incrementá-los à estética narrativa nas quais elas estão inseridas foi e é um desafio. No mais, tivemos dificuldade para lidar com imagens movimentadas de arquivos, suportes e campos do conhecimento fotográfico em direção ao texto literário (arquivos pessoais, públicos, fotografias etnográficas, jornalísticas, montagens, postadas em redes sociais etc.). Portanto, o alicerce dessa metodologia deve evidenciar a mudança do Olhar e como devemos nos dirigir hermeneuticamente para cada uma das fotografias de textos inespecíficos.

Uma das questões pertinentes aos estudos fotográficos e – aos quais urge retomar – é o surgimento da fonte em que o/a pesquisador/a desse campo está mergulhado/a. Neste enquadramento, a fonte bibliográfica inicial foi, e sempre é, a filosofia da tripartição do signo linguístico proposta por Charles Sanders Peirce (2005). Para o semiótico americano, um signo linguístico integra – desde uma dinâmica interpretativa unitária e aberta – um objeto da realidade e uma cadeia ilimitada de outros signos que interpretam e representam uns aos outros (SIGNORINI, 2014). É na união entre signos e realidade que os primeiros se relacionam com objetos.

A célebre tripartição da relação sógnica de Peirce é asseverada nessa união, assim como os seus níveis. Primeiramente, o semioticista estabeleceu uma relação direta do signo com um objeto, embora ela não seja necessária e tampouco inteiramente possível. Isso é geralmente associado à maneira pela qual um signo visual representa outro objeto por sua semelhança. Como exemplo disso, podemos citar os mapas, as caricaturas, a foto paisagística e – claro – a fotografia. Esta primeira qualidade constitui o ícone. Em segundo lugar, podemos falar de uma conexão factual entre signo e realidade como remissão a uma experiência do interpretante. Os índices são as pegadas na neve, as reportagens diárias, a poça de água na calçada. Evidentemente, também podemos nos aproximar da fotografia na maneira pela qual ela enxerta discussões em torno da contiguidade guardada entre a imagem e a realidade, mais do que sua semelhança (DUBOIS, 1984). Há, por isso, uma distância abismal entre o signo e o que acreditamos ser seu referente na fotografia (DUBOIS, 1984). Para Benjamin (1987), a aura (do objeto artístico) é balançada pela fotografia não apenas por sua reprodutibilidade, como também pela dubiedade relativa à distância, à proximidade entre a imagem, a realidade, sua conexão e corte. Por isso, o filósofo alemão a trata como a única aparição de um longínquo, por mais próximo que esteja e define, assim, uma categoria epistêmica (DUBOIS, 1984) entre a contiguidade e a semelhança da realidade. Portanto, isso caracteriza sua capacidade indicial. Por fim, a terceira tripartição do signo peirceano constitui o símbolo, cuja conexão entre com a realidade é interpretada e pode comportar duas qualidades anteriores e possuir uma convenção social em torno de algum conceito abstrato. Exemplos a esse respeito podem ser a cor branca como símbolo da paz e as bandeiras de países como representantes da soberania nacional. A tripartição do signo – didaticamente falando – como marca, rastro e convenção social alimentaram o pensamento global da fotografia de acordo com André Rouillé (2009) e incutiram nessa forma artística e documental uma perspectiva totalmente idealista.

Não por acaso, quem visualiza uma fotografia nunca deixa de lado a relação com seu referente. Ou, como insiste Roland Barthes, nunca nos esquecemos que o referente estava lá: *isso-foi*. Em um sentido próximo, Umberto Eco (1984, p. 19 *apud* SIGNORINI, 2014, p. 80) sugere tenazmente que a fotografia se organiza com marcas fotossensíveis localizadas no intervalo do signo e do extrassemiótico. Em outras palavras, o que grande parte da crítica especializada tem feito há anos é localizar os estudos fotográficos entre o ícone e o índice. Se por um lado o icônico da fotografia tem um aspecto impregnado na realidade, não se pode retirar dela seu caráter indexical, ou o que a faz praticamente dobrar-se em direção à realidade quase a ponto de tocá-la. Os critérios de tal categorização não se manifestam de maneira estanque, pois, embora existam imagens prototípicas, a fotografia não deixa de se relacionar ao

espectro mais próximo ou distante de uma ou outra, segundo defendem Lúcia Santaella e Winfried Nöth (1998).

Por sua vez, o historiador francês Philippe Dubois (1984) associa a fotografia a um ato humano específico cujos processos culturais são inerentes e estão além de uma simples ação físico-química. Sua noção de fotográfico é para o ensaísta Roberto Signorini (2014) a maneira pela qual uma relação é estabelecida entre a realidade e a imagem, os autores e seus leitores. Atualmente, ao tratarmos de um ato fotográfico é curioso avaliar que sua alusão reverbere amiúde a uma “arte fotográfica”, definição de difícil delimitação clara dos limites componentes da distância entre os outros campos artísticos e o fotográfico, além de uma representação aparentemente devotada ao “isto-foi”. Talvez uma reflexão pertinente a esse respeito ainda resida no fotográfico estar alicerçado sobre o chamado paradoxo fotográfico de Roland Barthes, em “A mensagem fotográfica” (1961, p. 32-35 *apud* SIGNORINI, 2014, p. 77-78), e quais sentidos ecoam a partir desse termo. Para Barthes, este paradoxo se embasa no fato de a fotografia ser um *análogon* do real, uma mensagem sem código, sem correspondência direta com o objeto representado e sua imagem. Para o intelectual francês é como se, pela primeira vez na história, a Humanidade conhecesse mensagens sem códigos. Por outro lado, para ele também existiria uma segunda mensagem, tocante a um código referente à fotografia como arte, escritura e retórica da fotografia. Esta mensagem conotada implica planos de expressão e de conteúdo que obrigam uma interpretação. Como se as intervenções realizadas – a partir de técnicas para fotografar – pelo homem sobre a fotografia o pusessem frente a códigos culturais e naturais que se embatem. Nesse ponto, o Olhar e a lente fotográfica quase se tocam: são Medusas. Solidificam o representado como pedras. Entre fascínio e repulsa, o Olhar é uma arma que mata à distância, petrifica temporal e espacialmente o visto (DUBOIS, 1984, p. 147-148) e balança o ponto de vista de quem o visualiza⁹¹.

Sugerimos em meio a essa miríade de posicionamentos para o estudo da fotografia, tomar a desconstrução derridiana (1997) como basilar a essa discussão. Desse modo, o primeiro caminho conveniente para seguir os estudos das inespecificidades às quais nos ativemos é sugerir a leitura literária-fotográfica e fotográfica-literária através de um Olhar que alcance o invisível pelo visível. Sendo assim, a desconstrução derridiana permite sustentar o reconforto de Olhar para o outro – seja o esquecido, o marginal, o escamoteado – mas sobretudo dirigir

⁹¹ Esta revisão dos estudos fotográficos demonstra posições teóricas válidas e concernentes a maneiras diversas dos estudos analíticos deste campo. A essa revisão (citando Barthes, Peirce, Signorini, Dubois, Eco, Santaella e Nöth, direta ou indiretamente) acrescentamos uma postura derridiana tanto para evidenciar nossa postura teórico-analítica, quanto para circunscrever as análises de textos narrativos inespecíficos em uma postura teórica que, ao que parece, é a mais pertinente aos nossos estudos.

esse sentido humano em direção ao invisibilizado. Para isso, embasamo-nos no texto *La doble sesión* ou “A sessão dupla”, do livro *La diseminación*, de Jacques Derrida (1997). No ensaio mencionado, o filósofo argelino propõe uma análise da obra poética *Mimique*, de Stéphane Mallarmé, de 1897, juntamente ao contato – ou o hímen – que o correlaciona às desconstruções do *logos* no diálogo *Filebo*, de Platão.

Enfatizando as disseminações das palavras e seus significados ao longo das páginas do livro do poeta francês, Derrida propõe a desconstrução da leitura tradicional realizada pelo Olhar Ocidental. Em vez de olharmos para as palavras impressas em cor negra nas páginas, o filósofo sugere desconstruir esse *modus operandi* para focar em uma leitura do branco. Derrida não propõe a destruição do Olhar dirigido às palavras impressas, mas a análise delas em conjunções ao que há séculos foi escamoteado pela visão leitora. A hierarquização dessa dicotomia (branco e negro da página) sacralizada pelo Olhar Ocidental, entre outras, em muito contribuiu para a hegemonia de certas crenças e a repressão de comunidades inteiras. Justamente, deste modo, sugerimos que a desconstrução derridiana constitua uma parte integrante da História dos Olhares.

Nesta tese, a desconstrução derridiana exposta é atravessada por uma pesquisa instigante empreendida pelo professor Alcides Cardoso dos Santos. Intitulada “*De cegos que vêem e outros paradoxos da visão: questões acerca da natureza da visibilidade*”, nessa publicação o pesquisador propõe a planificação da visibilidade e da visão no terreno do invisível e do não visto com o objetivo de demonstrar a supremacia do primeiro dos pares citados na consolidação do Olhar Ocidental. Para isso, Alcides Cardoso dos Santos baseia seu livro teoricamente em textos derridianos.

Desta sorte, a proposição do livro mencionado, segundo o professor Enéias Farias Tavares (2013, p. 9-11), é o de uma ocupação da resignificação do tema do Olhar de diversas formas, com “[...] diferentes parâmetros e perspectivas no transcurso da história [cultural] do Ocidente” (TAVARES, 2013, p. 9), ou sob uma postura desconfiada em relação à visibilidade. A esse respeito, a percepção da visibilidade contida no mundo físico é posta em contradição com sua contraparte invisível e associada na tradição Ocidental aos intelectos e espíritos ontológicos. Como proposta desconstrutiva que incide na desconfiança dirigida ao visível, Alcides Cardoso dos Santos aspira uma leitura fluida da história do Olhar no Ocidente ao coabitar as visões dos personagens de textos literários de Charles Baudelaire, John Milton, Jorge Luis Borges, Homero, William Blake e da Bíblia de Jerusalém à cegueira. De algum modo, suas análises antevêm uma leitura translúcida do interior para o exterior e outra do exterior para o interior como plenamente equilibradas.

Olhar para as fotografias dos livros analisados nesta tese deve levar em conta como nossa formação cultural, discursiva, pessoal etc. instruiu nosso Olhar de observadores, leitores e participantes. Não olhamos, fotografamos e lemos a não ser desde uma pedagogia instrutora. Assim, desconstruiremos o Olhar encarcerador, cerceador e diminuidor no qual fomos ensinados a ver e a crer. Devemos também recordar que tampouco os narradores dos textos que tanto amamos são inócuos ao atravessamento de Olhares. Instigar-nos, estudar, pesquisar, entre outras ações, parecem os exercícios necessários para que os paradigmas sustentadores da Sociedade Ocidental e os não hegemônicos possam planificar-se e assim desconstruir o Olhar. Para avançarmos na análise dos textos – que nos interessam metodologicamente – é imperativo visualizar as brechas entre ausente e presente, como a proposta do professor Alcides Cardoso dos Santos (2013, p. 21):

Entre a visão das coisas na forma como elas se dão aos olhos e o trabalho da imaginação redirecionando o Olhar para aquilo que não vê, mas que sempre se anuncia, toda uma variedade de relações aponta para uma repressão do visível na cultura, pois, em termos freudianos, poderíamos dizer que o desejo que aciona toda forma de visão é reprimido pela ordem, pelas regras do “que” e do “como” se deve ver.

Procuremos outras veredas do Olhar para alcançarmos o visível invisível. Ainda que estejamos imbricados em uma identidade cultural específica, tentemos “desreprimir” o modo que nos instruíram a Olhar para o mundo, para os textos e para as fotografias. Ler no e com o texto literário o presente e o ausente nas fotografias. Deixar o texto e as fotografias transbordarem de suas molduras e suportes e escorrerem em direção a outros campos do conhecimento para lê-los conjuntamente. Esta é nossa estratégia de leitura do Olhar entrelaçada ao visível e ao invisível materialmente.

Em uma análise literária, sugerimos que o equilíbrio dos termos, visível/invisível, seja alcançado por vias heurísticas que tornem perceptíveis as relações do texto e seus sistemas de desvios com as obras contemporâneas, relevando resenhas, artigos científicos e/ou jornalísticos, notícias de jornal, arquivos, acervos, redes sociais, (auto)biografias, intra e intertextualidades etc., isto é, o máximo de relações possíveis abarcadas por uma obra em sua – quase – totalidade para, desse modo, desentranharmos o invisível similarmente a como postula Pierre Bourdieu (2004a, p. 177-178) – em entrevista a Karl Otto Maue – acerca de a interpretação de uma obra literária dever inscrever-se em uma hermenêutica interna e intertextualidade concomitantes,

Em outros termos, para ler adequadamente uma obra na singularidade de sua textualidade, é preciso lê-la consciente ou inconscientemente na sua intertextualidade, isto é, através do sistema de desvios pelo qual ela se situa

no espaço das obras contemporâneas; mas essa leitura diacrítica é inseparável de uma apreensão estrutural do respectivo autor, que é definido, quanto às suas disposições e tomadas de posição, pelas relações objetivas que definem e determinam sua posição no espaço de produção e que determinam ou orientam as relações de concorrência que ele mantém com os demais autores e o conjunto das estratégias, sobretudo formais, que o torna um verdadeiro artista ou um verdadeiro escritor.

Antes de uma proposta extremamente abstrata, sugerimos a pesquisa de textos literários aliados a procedimentos heurísticos para o desvelamento de suas invisibilidades. Ou seja, a pesquisa de fontes e documentos anteriores e posteriores que, em alguma medida, correspondam a essa expansão⁹² e talvez avancem a leitura, análise e usufruto. Uma alegoria permite uma explicação mais pertinente dessa estratégia: considerar o texto literário como uma árvore. Suas raízes subterrâneas são os textos invisibilizados. Os galhos, folhas e flores são o visível dos textos aos quais nos acercamos. Um rizoma, que emite galhos, folhas, flores, raízes e constitui um todo homogêneo, mas nem sempre visível. Além do que uma primeira olhadela permite ver, tentemos alcançar outras leituras possíveis. Assim, poderemos pensar na progressão de argumentos em torno da proposta de Roland Barthes (1984): o que viria a ser, se desenvolvida, em uma História dos Olhares?

Para a edificação de uma História dos Olhares, lidemos com os rastros que podem constitui-la. Paul Ricœur (2007) arrazoa que a historiografia se debruça justamente sobre rastros na forma escrita e devidamente arquivados. De certo modo, essa noção de rastros constitui o cerne do campo dos estudos historiográficos enquanto contrabalanço entre a recuperação do passado como coisa ausente (*eikon*, nos diálogos platônicos) e sua impressão (a *tupos*, seja em vias materiais, seja espirituais). Para isso, o historiador explica que ao ser acessada pelo/a historiador/a, essa noção converte o testemunho em narração (RICŒUR, 2007). Em outras palavras, afeta a interpretação do passado ao esgarçar o documento em um dado histórico.

Carlo Ginzburg (s/a, n.p. *apud* RICŒUR, 2007) contribuiu para o avanço da noção de rastro ao estabelecer que em seu interior está fincada uma dialética entre indício e testemunho como responsáveis pela envergadura do conceito de documento. Como sugestão para tornar a História do Olhar mais arraigada de compreensão de textos-literários com imagens e mesmo as imagens de períodos sincrônicos e diacrônicos, o/a pesquisador/a pode buscar os indícios trazidos pelas imagens e pelo texto literário responsáveis por carregá-lo/la a outros textos e

⁹² Tratamos a expansão tanto referente aos textos anteriores ao texto literário analisado pelo/a pesquisador/a como constitutivos do “texto final” (se é que isso existe), quanto aos resquícios ou como o texto avança em direção a outros meios e suportes e, dessa forma, corresponde a um prolongamento de sua fruição.

imagens e esses últimos, por sua vez, podem servir como outras narrativas e narrativas outras envolvidas nos textos analisados⁹³.

Essa metodologia se baseia justamente na heurística, no acesso e na interpretação de arquivos como verdadeiros rastros e pegadas dos textos analisados. Não se trata, portanto, de uma versão *demo*, prévia, desses textos. Tampouco de um levantamento da fortuna crítica e/ou revisão bibliográfica de setores especializados. Trata-se disso tudo, mas também do acesso à biografia do autor, quando e se possível, à história da humanidade, à organização social, à divisão econômica e do trabalho e demais sutilezas da vida humana representadas em documentos vários levantados e que podem ser lidos, interpretados, correlacionados e assim antevistos nos textos literários e, posteriormente, os comporem. Desse modo, pensamos ser possível compreender, ainda que de forma sempre inexata, porém quase eficaz, como o Olhar se constitui/constituía e quem sabe se constituirá em determinada sociedade.

Uma História dos Olhares é, por isso, além de uma proposição válida, obrigação de como vemos e somos vistos. De como ampliamos a perspectiva do Olhar ao outro. Planificando o ausente no presente. Com esta proposição, levantamos um método. É pertinente ressaltar que nossa questão metodológica se alia a procedimentos postos lado a lado para a análise de textos narrativos e/ou poéticos. Apresentamos a História dos Olhares partindo de Roland Barthes; da ambivalência icônico-indiciária em Charles Peirce; da percepção do ausente no visível com Alcides Cardoso dos Santos; e uma proposta historiográfica por vestígios com Paul Ricœur. Propomos este referencial teórico como base de uma proposta analítica que serve para analisar materiais inespecíficos como os contidos nesta tese (textos com fotografias).

Como dissemos a princípio, uma questão desenhada *a priori* para a constituição de uma História dos Olhares se ancora na visualização e na dicotomia visível/invisível. Para isso, a perspectiva derridiana demonstra a possibilidade de mais uma visualização possível em fotografias e em outras imagens veiculadas culturalmente. Ou seja, a análise do objeto fotográfico repousa na possibilidade de leitura não apenas de forma significativamente linear, definida previamente pelo fotógrafo idealizador da imagem. Desse modo, o caminho do perceptível resvala em direções de visualização além do impresso. Esta é a estratégia de leitura da História do Olhar: o negativo da fotografia, aquilo que ultrapassa as bordas de impressão, o exterior às imagens visualizadas é um material expressivo em cada fotografia. O ausente,

⁹³ Não pretendemos emergir em um debate vigoroso sobre como a noção foi empregada ao longo de séculos em inúmeros estudos filosóficos. O comentário de Paul Ricœur – e quase obliterado e lateralizado – a respeito de como a historiografia se constitui por rastros é repleto de propostas metodológicas condensadas nos estudos literários. Entre elas apanhamos uma específica para balizar, erguer e analisar o Olhar.

portanto, se faz presente: analisar, ainda que involuntária e veladamente o porquê de o escrito pela luz de uma câmera constituir-se no que não foi impresso e/ou digitalizado. Assim, posturas na contramão da apresentação do real de maneira autoritária, indivisível, única, homogênea são apresentadas e com esse embasamento metodológico pode-se navegar por interpretações distantes do conhecido como “presente” nas fotografias. Sendo assim, a inserção, circunscrição, diálogo e diáspora entre estes dois campos deve ser tratado pela História dos Olhares a partir do tempo das fotografias entrelaçado ao dos textos literários⁹⁴.

Nas palavras de Mieke Bal (2002), realizaremos uma viagem de conceitos de disciplinas e campos distintos. Empreendemos essa viagem tendo como bilhetes de traslado o valor de conceitos levados a trânsito em direção a outros territórios sêmicos: da fotografia para o texto literário, do texto literário para a fotografia. Propomos como base a viagem de conceitos de diversos campos das Humanidades conforme o proposto no livro *Conceptos viajeros en las humanidades* (2002), também da estudiosa Mieke Bal, como referencial para realizarmos um contrabando epistemológico. Para isso, nossa estratégia de leitura (ou metodológica da História dos Olhares) unirá os conceitos barthesianos de fotografia de seu livro *A câmara clara*⁹⁵ aos signos técnico-narrativos do *Discurso da Narrativa*, de Gérard Genette (1995) (sobretudo o modo ou a focalização) e da *Introducción al análisis del relato* (1990), de Mieke Bal.

No que concerne ao texto literário, o ponto de contato da terminologia barthesiana deve ser posto no conceito de focalização – como o narrador organiza a quantidade e a qualidade das informações da narrativa (falando com Genette) – e no de *punctum* – o pungente ao Olhar do leitor. Com esse conceito narrativo e a visada crítica de Mieke Bal (1990), a focalização se torna um conceito imagético entrelaçado ao entorno do texto literário. Este conceito deve viajar em direção ao *punctum* barthesiano e aliar-se à leitura do texto literário (também imagética) pelos narratário e leitor-empírico, sendo este último um termo citado por Umberto Eco (1998) do qual ele, infelizmente, não se interessou pelo debate.

Para nós, esse cruzamento é o ponto de convergência no qual o leitor-empírico – e não somente o leitor-modelo – deve perceber a inserção de uma fotografia em um texto narrativo não correspondendo a um trabalho de menosprezo ao texto verbal (que, reiteramos, é em

⁹⁴ No tocante à imagem e sua imbricação ao tempo, destacamos estudos já realizados por nós e seus resultados publicados no artigo: BOLOGNIN, R. A. F. Compreensão dos procedimentos temporais de HQs: uma análise verbal de Um contrato com Deus, de Will Eisner, e Dias de um Futuro Esquecido, do argumento de Chris Claremont. *Versão Beta* (UFSCar), v. 1, p. 77-97, 2013.

⁹⁵ Os conceitos são os seguintes: i. *Operator*, quem maneja a câmera e deixa claro o fato de a imagem ser manipulada; ii. *Spectator*, ou o observador da fotografia; iii. *Studium*, o saber e a polidez que me levam ao *Operator* e aos intentos de suas práticas a partir de meu ponto de vista de *Spectator*; iv. O *punctum*, o que toca o *Spectator* e é, por isso, uma fonte hermenêutica para cada um que a visualiza. Metonímia de tudo e de toda a parte (DUBOIS, 1984, p. 78).

essência imagético), mas demonstrando aspectos visíveis da imagem como subterfúgio e/ou visualização das estratégias narrativas. Não por casualidade, uma proposta do Olhar deve ser histórica. Afinal, cada tempo histórico possui diversas maneiras de Olhar. Embora falemos de uma mesma imagem, vista por indivíduos de tempos históricos distintos, ela possui sentidos distintos. Devido a isso, como passos metodológicos nos dedicamos à importância da produção das imagens em dada sociedade, debatendo suas práticas e tecnologias disponíveis em um determinado período histórico. Assim, nosso recorte analítico sincrônico se dedica ao porquê de os objetos chamados “inespecíficos” e “expandidos” estarem contidos em textos literários.

O segundo movimento da História dos Olhares deve envolver um recorte menos amplo, dirigido a estudos comparativos temáticos das imagens e fotografias que compõem um universo mais restrito dessa produção. Referimo-nos, neste caso, à importância de uma produção artística e imagética com temas comuns – entre eles podemos citar a produção fotográfica contemporânea elencada por Charlotte Cotton (2010) – para estudarmos comparativamente a formação de um universo de produção imagética perceptível em diversos textos literários. Inclusive, esse segundo movimento compõe a segunda e a terceira seção do primeiro capítulo desta tese. Em ambas, levantamos como a literatura tem trabalhado com a fotografia. No entanto, não aprofundamos a análise de todos esses textos, pois esse não é o objetivo desse segundo movimento. O objetivo essencial é demonstrar o desdobramento de inúmeras produções que podem se articular e demonstrar panoramicamente quais são as linhas de força constitutivas dos objetos inespecíficos analisados.

O terceiro movimento da História dos Olhares possui um caráter interdisciplinar expansivo e viajante, se utilizarmos a focalização conjuntamente à leitura imagética – balizados no livro *“Conceptos viajeros en las humanidades: un guía de viaje”* da pesquisadora holandesa Mieke Bal, publicado em 2002. A proposta da intelectual reside na sugestão da aplicação de conceitos de campos distintos do conhecimento para amplificar suas potencialidades analíticas, teóricas e metodológicas. Em outras palavras, a intersecção de campos e seu deslizamento decorrem em uma viagem conceitual para outros meios, suportes, campos, gêneros etc. e estimulam pesquisadores das ciências humanas a lidar com materiais contrabandeados para outros campos, objetos híbridos e obras inespecíficas. Nas palavras de Néstor García Canclini (2016, p. 244), Mieke Bal propõe que os conceitos de campos distintos das Humanidades viagem e capturem na arte e na sociedade usos e significados imprevistos em algumas obras.

As viagens, direta e reversa, do meio fotográfico ao narrativo corroboram mais do que uma articulação inócua entre esses dois campos. Sua integração parece apontar uma necessária e enriquecedora reestruturação metodológica não apenas para como lidamos analiticamente

com esses campos, mas como refletimos acerca de suas diferenças artísticas integradoras, híbridas, inespecíficas e interseccionadas em obras do tempo presente e como a reorganização desse movimento aponta para sentidos, sócio-historicamente falando, em iminência. Nesse caso, o desafio autoimposto pela autora avança e permanece nas fronteiras e limites daquilo a que correntemente chamamos de interdisciplinaridade. Segundo seus estudos, e o que mais nos interessa, é o auxílio do deambular de disciplinas que pode ocasionar na expansão do conceito genettiano de focalização e como ele pode ser fulcral para a análise de textos narrativos articulados com imagens. A esse respeito, sugerimos a focalização dos textos narrativos coadunando as imagens fotográficas, realizando a chamada viagem segundo a supracitada estudiosa, para os conceitos de Olhar e de visão (BAL, 2002).

O conceito genettiano de focalização está presente no ensaio *Discurso da narrativa*, de 1972, contido no terceiro volume de sua obra *Figures*. Essa conceituação propõe elucidar como a quantidade e a qualidade das informações transmitidas pelo narrador de um texto são diretamente proporcionais ao conhecimento deste ente narrativo em relação à história contada. No livro “*Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*”, Mieke Bal (1990) assevera outra postura em relação à genettiana ao sugerir que a conceituação seja considerada desde um ponto de vista tridimensional ou, como ela sugere, desde um ângulo (BAL, 1990) ocupado pelo focalizador. Em outras palavras, desde as diferenças psicológicas, sociais, culturais, ideológicas daquele que focaliza a história. Para essa autora, é como se a postura narrativa se articule entre quem vê algo e o visualizado (ou o focalizado).

A autora holandesa também explica a focalização como um eixo dúplice que proporciona ao analista literário abarcar vários pontos de vista da narrativa por meio desse conceito integrador de um focalizador (narrador ou personagem) e de um focalizado (personagem ou objeto). No *Nuevo discurso del relato* (1998), Gérard Genette se posiciona de maneira extremamente indecorosa a respeito de como sua terminologia conceitual foi assumida por Mieke Bal (1990). Como decorrência, o intelectual francês critica o modo deambulante assumido pela holandesa em relação a essa focalização mais visual:

Para mim, não existe personagem focalizador ou focalizado: *focalizado* só pode ser aplicado ao próprio relato, e *focalizador*, se aplicado a alguém, só poderia ser a quem *focaliza a narrativa*, ou seja, o narrador ou, se se quiser dos protocolos da ficção, o *autor*, tanto se delega no narrador seu poder de focalizar, ou não, como se não o fizesse. [...] Por focalização entendo, portanto, uma restrição de “campo”, ou seja, de fato, uma seleção da informação em relação ao que a tradição denominava *onisciência*, termo que,

na ficção pura, é literalmente absurdo.⁹⁶ (GENETTE, 1998, p. 52-53, tradução nossa)

O fragmento anterior é uma síntese das regulações narrativas articuladas pelos termos distância e perspectiva propalados pelo próprio Genette em seu *Discurso da narrativa* (1995) como constituintes de seu problemático conceito de focalização. No livro de proposições de viagens conceituais de Mieke Bal (2002) recém citado, a exploração da focalização como conceito imagético, ou do Olhar, permite a ela entranhá-lo em uma perspectiva cultural, ideológica e política, como a pesquisadora (BAL, 2002, p. 54, tradução nossa) comenta ao estudar a focalização:

[...] o conceito de Olhar possui uma certa afiliação com o conceito de focalização da teoria narrativa. Foi daí que surgiu meu interesse por ele. Minhas primeiras obras tratavam de ajustar esse conceito. De fato, ainda que sua origem seja evidentemente visual, na teoria narrativa, o conceito de focalização foi utilizado para superar certas delimitações visuais, assim como os problemas metafóricos de conceitos como “perspectiva” e “ponto de vista”.⁹⁷

A incorporação de fotografias nos textos literários analisados nesta tese será avaliada desde o ponto de vista narrativo da qualidade e da quantidade de informações contidas no bojo dessas imagens, de seu deslocamento de arquivos (públicos, privados, históricos, [re]apropriações) para textos narrativos e, sobretudo, como essas imagens têm suas posturas e significados modificados a partir de como o Olhar de cada leitor (ou imaginação, visão) dessas narrativas as lê e as interpreta. Em outras palavras, diferentes Olhares podem estabelecer distintos significados para as fotografias. Afinal, a foto (ou as imagens) e o texto literário possuem em comum a visualização para acessá-los (BAL, 2002, p. 57). Nesse último ponto, a visão (ou o Olhar) trazida na leitura dessas fotos postas em narrativas se alia ao *punctum* barthesiano, ou aquilo que punge e fere o leitor desses textos e é o modo pelo qual essas imagens reverberam leituras distintas.

⁹⁶ Para mí, no existe personaje focalizador o focalizado: focalizado sólo se puede aplicar al propio relato, y focalizador, si se aplica a alguien, sólo puede ser al que focaliza el relato, es decir, el narrador o, si se quiere salir de los protocolos de la ficción, el autor, tanto si delega en el narrador su poder de focalizar, o no, como si no lo hace. [...] Por focalización entiendo, pues, una restricción de “campo”, es decir, de hecho, una selección de la información con relación a lo que la tradición denominaba omnisciencia, término que, en la ficción pura, es literalmente absurdo.

⁹⁷ [...] el concepto de mirada mantiene una cierta afiliación con el concepto de focalización de la teoría narrativa. Fue de ahí de donde surgió mi interés por él. Mis primeras obras trataban de ajustar este concepto. De hecho, aunque su origen es evidentemente visual, en la teoría narrativa el concepto de focalización se ha utilizado para superar ciertas delimitaciones visuales, así como los problemas metafóricos de conceptos como “perspectiva” y “punto de vista”.

As leituras integradas, comuns a leitoras/es distintas/os, devem resultar na História do Olhar ou no historiografar de como o Olhar do tempo presente se volta a determinadas imagens. Assim, entenderemos a importância das fotografias expandidas ou as de textos literários que os expandem a outros campos. Elas, fotografias, possuem uma influência central e correspondem a efeitos de sentido destilados nos textos literários e na maneira pela qual não apenas a quantidade e a qualidade da informação narrada são impingidas nos textos que lemos, mas também como esse signo técnico narrativo (a focalização) possui princípios dirigidos ao extralinguístico como marcadores da história sincrônica e/ou diacrônica do texto literário. Algo próximo ao dado externo convertido em interno no texto literário – como o propala Antonio Candido (2006) em seu conhecido ensaio “Crítica e Sociologia”, do livro *Literatura e sociedade*. Ou seja, a focalização constitui-se em processos sociais, históricos, econômicos e políticos correspondentes ao/à leitor/a – e não apenas ao narratário da estrutura textual– e/ou como ele/a lê o texto literário com fotografias. Isso, igualmente, constitui os narradores e os personagens de uma narrativa.

Para essa História do Olhar ser erigida metodologicamente em suas funções sincrônica e diacrônica, pensamos que seu terceiro movimento deve abarcar a utilização da focalização como um conceito interdisciplinar deslocado a outros campos do conhecimento no qual a/o analista literário sintá-se mais confortável para trabalhar e/ou quando seja demandado pelo objeto sobre o qual se debruça. Desse modo, o Olhar do/a pesquisador/a e suas análises estará dirigido na estrutura narrativa e, sobretudo, no conceito de focalização como extra e intralinguístico.

Extralinguístico, pois sincrônica e/ou diacronicamente podemos avaliar quais os esteios sócio-históricos, políticos e econômicos estão unidos a esses textos, assim como as influências do recorte proposto em relação a como o Olhar se dirigiu e/ou se dirige a essas imagens. Intralinguístico porque na análise textual as imagens podem relacionar-se às focalizações dos narradores dos textos literários e, conseqüentemente, viajar em direção a outras funções desempenhadas na construção do texto literário⁹⁸.

Para realizar essa viagem é imperativo aliá-la à consideração metodológica do fotógrafo e pesquisador espanhol Joan Fontcuberta (2012). Sua metodologia de estudos fotográficos apresenta duas linhas de pensamento, que chamamos de histórico-temática e semiológica. A nosso ver, uma terceira linha se constitui na integração de ambas e em como o histórico é

⁹⁸ No primeiro caso, se consideramos um recorte de livros escolhidos desde uma temática comum, como propusemos com a escolha do *corpus* desta tese; ou, no segundo, se considerarmos a utilização de imagens em textos literários ao longo dos séculos.

“derramado” no semiológico, e vice-versa. A História dos Olhares pode ser erigida sob os esteios da focalização como raiz central do texto literário (enquanto operação aprioristicamente, mas não exclusivamente, semiológica) como uma leitura imagética entrelaçada às temáticas sincrônica e diacrônica de uma produção artística inespecífica. A pungência do texto lido entrelaça-se no Olhar do leitor. Mas não o do leitor-modelo requerido por Edgar Allan Poe (2008) em sua *Filosofia da composição*. Mas do leitor-empírico, infelizmente desconsiderado por Umberto Eco (1998) em seus *Seis passeios pelo bosque da ficção*.

A constatação desse entrelaçamento pode ser lida no fragmento de um ensaio de Júlio Cortázar (2014, p. 251) – em *Último Round*, volume 1:

Vale a pena fazer um parêntese para lembrar que as interações entre a vida e a leitura quase não são consideradas pelo romancista, um pouco como se só ele e suas criaturas estivessem dentro do contínuo espaço-tempo e o leitor, por seu lado, fosse uma entidade abstrata que em algum momento irá segurar um volume de duzentas e cinqüenta páginas entre os dedos da mão esquerda e disporá de um tempo seguido para percorrê-los. Sei muito bem como as irrupções cotidianas alteram, modificam e às vezes inventam ou destroem meu trabalho, por que não transmitir então essas intermitências ou rupturas ao leitor e dar a ele, antes ou depois do jogo principal, algumas peças complementares do modelo para armar?

Na *Sociedade sem relato*, Néstor García Canclini (2016) trata em um dos capítulos do livro, “Como a arte faz sociedade”, sobre como o leitor/espectador/público está incluído na obra de arte pós-autônoma. Em nossa opinião, o Olhar desse leitor/espectador/público é a força motriz que coloca em funcionamento os sentidos e os efeitos dessa arte de limiares. Principalmente se considerarmos as instalações e exposições do tempo presente e nos recordarmos dos “novos” meios tecnológicos e de comunicação, perceberemos que esses textos inespecíficos parecem regulados por sua interatividade com o público.

A argumentação do antropólogo argentino sobre como a arte faz a sociedade, permite avaliar (ou conjecturar) a função da visão do leitor/espectador desempenhada na constituição de significados apreendidos por Olhares distintos às fotografias de textos inespecíficos. Em outras palavras, a manifestação subjetiva de cada Olhar parece constituir uma miríade de significados relativos às imagens de textos narrativos e/ou poéticos inespecíficos. Por esse motivo, o entrelaçamento de Olhares e significados das fotografias dos textos analisados nesta tese pode resultar em uma unicidade que informa como a formação sócio-histórica do tempo presente parece estar regulada por uma profusão de imagens.

Utilizando o vocabulário fotográfico, o espectador/leitor da imagem olha e revela a fotografia visualizada. Similarmente ao conceito tão caro à fotografia de imagem latente

apresentado por Joan Fontcuberta (2012): toda folha de papel pronta a receber a fotografia possui uma imagem que reage a um estímulo que servirá para assumir uma existência efetiva, no caso, a impressão fotográfica. Se pensarmos no *punctum*, cada imagem decorrerá em imagens diferentes em relação a cada um que a visualize devido à pungência subjetiva proporcionada pela fotografia a cada um/a.

Aliando Canclini (2016), Fontcuberta (2012) e Barthes (1984), acrescentamos à fotografia do texto literário contornos de interatividade na forma de uma plasticidade com a qual o significado de uma imagem se constitui. Ao ser visualizada e tocada por Olhares diferentes, o entrelaçamento deles parece dizer respeito a como as imagens possuem uma infinidade de significados. Explicando melhor, a imagem, como Fontcuberta parece propor, sempre traz significados em latência. A revelação do significado de uma imagem parte justamente de como ela punge diversamente a subjetividade de cada leitor/espectador. Notar que uma quantidade incontável de pungências diversas perpetra significados, também diversos, para uma mesma imagem – e sua latência – decorre na percepção de que essa literatura inespecífica – em expansão para o campo fotográfico – constitui sentidos sobre a iminência ou sobre o porvir histórico-social e de sua organização. Melhor dizendo, essa inespecificidade parece demonstrar a organização sócio-histórica do tempo presente mergulhada em uma profusão de imagens e significados que, possivelmente, se consolidarão e constituirão potentemente a iminência dessas sociedades.

Ao centrarmos a importância do leitor literário-fotográfico, notamos que a imagem pode converter-se em imagem-ato, como propala Philippe Dubois (1993, p. 15 *apud* GANDIER, 2008, p. 2). A fotografia, ato icônico em si⁹⁹, é uma imagem-ato, pois necessita de um fotógrafo para ferir a realidade recortada. Ainda assim, segundo o próprio Dubois, o elemento externo dessa imagem-ato é o melhor de seus reveladores. Em outras palavras, e de modo didático, o leitor da imagem cerceia a fotografia como artística e/ou documento – se seguirmos os passos de André Rouillé (2009) – e é o responsável pela expansão do texto a outros campos, não apenas o literário e o fotográfico.

Notar os seus pormenores, identificar os significados de suas cores ou se se trata de um material pensado prévia ou posteriormente antes do *clique* do olho de peixe, é papel não apenas

⁹⁹ Para isso, sugerimos a seguinte bibliografia que segue: DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Ed. Papyrus, 1984; PEIRCE, Charles Sanders. Ícone, índice e símbolo. In: PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 3. ed. Trad. José Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 63-77; SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica?* 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993; SIGNORINI, Roberto. *A arte do fotográfico: Os limites da fotografia e a reflexão teórica nas décadas de 1980 e 1990*. Trad. Carlos Alberto Dastoli. São Paulo: wmf martins fontes, 2014.

da câmara escura ou do aparato digital: a revelação se dá na retina humana. Revelação não só trazida pela luz, mas pela carne do revelador: “Entre o real e a imagem se interpõe uma série infinita de outras imagens invisíveis, porém operantes” (ROUILLÉ, 2009, p. 7) e é resultado de cortes e enquadramentos de cada Olhar.

A comunhão e o sincretismo com outras artes e técnicas, também levou a fotografia à expansão de seus limites a outras posturas, tidas por alguns como antiestéticas e/ou antifotográficas. Nisso, o contrato fótico com o passado foi esmigalhado e a autonomia artística posta em contato com outras, afinal “Ela [a fotografia] tanto afastou quanto aproximou, tanto fabulou quanto testemunhou. [...] sempre teve a ver com o que está além, em outro lugar” (ROUILLÉ *apud* NAVAS, 2017, p. 137).

Para Maria Salete Borba (2009), a expansão fotográfica coloca em xeque a relação intrínseca dessa arte com a realidade. Desde os anos 70, com o avanço de outras tecnologias que representam o real de maneira mais potente, a fotografia sofreu, segundo André Rouillé (2009), um questionamento basilar: não há outros meios que representem a realidade de maneira mais decisiva e qualitativa do que a fotografia? Nesse ponto adveio uma dúvida ontológica frente ao Olhar humano: a foto representa – de maneira positivista – *stricto sensu* – o mundo como o conhecemos?

Nessa mesma toada, outra questão era colocada: a fotografia não seria um invento que poderia ser trabalhado para representar outras particularidades da vida humana (como os sentimentos, pertencentes *a priori* a funções aparentemente menos estreitas à realidade?). O intelectual dos estudos da imagem, André Bazin (1991, p. 20) argumenta que o princípio norteador do objeto fotográfico foi justamente a hipotecagem da realidade. Esta arte mecânica conhecida – e profusamente estudada por Walter Benjamin a partir dos novos meios técnicos do início do século XX – foi, de acordo com o próprio Bazin, a que havia representado a realidade de modo mais fidedigno até então. Além das tentativas frustradas (sem falar religiosamente) de mumificação, da suposta impressão verossímil de Jesus Cristo no Santo Sudário, do congelamento de viajantes helenos pelo Olhar da Medusa na antiguidade clássica, das técnicas mais rebuscadas realizadas por pintores e escritores motivados pela representação estética mais realista possível, a fotografia aventurou-se na produção da imagem por ela mesma, *análogon* do real, cópia cadavérica, fria e servida sob a forma de impressão luminosa em um papel contendo sedimentos gelatinosos de haleto de prata. Todo e qualquer utilitarismo das artes colocadas nessa função tiveram, em certa medida e em cada caso específico, o interesse pelo real diminuído devido à criação da câmara forjada na semelhança – e da quase contiguidade com o representado – nessa técnica procurada durante séculos pela arte Ocidental.

A imagem fotográfica, no entanto, mostrar-se-ia mais ampla do que a sua ontologia, ou a sua ontogênese. Ela, imagem, parecia prever o estreitamento da fotografia com a realidade nua e crua. Ainda que quaisquer fotografias paisagísticas ou de nossos entes queridos auxiliem em sua recordação quase que arremessando uma corda e nos levando a passados longínquos e dizendo “isto-foi” (Barthes), elas encaminham nossas percepções para sensações além da verossimilhança do passado.

A credulidade de Olhar para uma fotografia parece se beneficiar pela transferência da realidade para a sua reprodução. No entanto, nos esquecemos da fotografia como um objeto de criação de um universo ideal à imagem do real e da incoercibilidade do tempo. Esse jogo da Medusa ou de Pompeia congeladas pela fotografia atravessa a imagem e nossos sentimentos remetidos. Além do mais, a questão se complexifica e confirma nosso posicionamento de que a fotografia não representa apenas a realidade ao pensarmos no deslocamento de fotografias para textos literários em comunhão com algumas estéticas fotográficas contemporâneas assentadas em feixes luminosos com particularidades não comuns à obsessão realista. Se fomos pedagogizados a enxergar as fotografias e a sua intersecção com a realidade, isso talvez tenha sido uma ferramenta que constituiu rigidamente nosso Olhar. Por isso, algumas obras de artistas contemporâneos desconstroem veredas viciosas percorridas ao direcionarmos nossos olhos a uma imagem.

Um ensaio fotográfico de Cássio Vasconcelos, intitulado *Múltiplos*, realizado entre 2009 a 2011, reverbera metaforicamente essa oscilação do Olhar na relação quase umbilical com o real. A obra se trata de uma colagem de fotografias de arranha-céus em horários distintos do dia sob diversos raios de luz solar. Essa sequência fotográfica guarda semelhança com a série de quadros *Cathédral de Rouen*, de Monet. Embora haja uma semelhança genética em ambas as obras, as fotografias de Cássio Vasconcelos sugerem a desconstrução do Olhar. Notamos que embora a fotografia enuncie a realidade, esta nunca será a mesma por conta de as enunciações também serem outras.

Figura 21 – Cássio Vasconcelos. Múltiplos. 2009-2011.



Fonte: Disponível em: <https://www.cassiovasconcellos.com.br/galeria/multiplos/>. Acesso em: 25 de nov. 2018.

A fotografia corresponde a questões do Olhar humano: a desavença entre o fato histórico representado na foto e no Olhar é como a imagem funciona nas retinas humanas e como elas são interpretadas em cada período. Saber se há uma profusão de imagens permite notar, ou não, os simulacros nas imagens do tempo presente, entender a existência e seus funcionamentos decisivos tanto sócio-histórica, como artisticamente.

No tempo presente, a expansão dessas tecnologias e meios digitais provoca dúvidas a respeito da capacidade icônica e indicial da fotografia em relação a esses meios. Como se as pegadas e os referentes das fotografias recebessem seu golpe de misericórdia e insistissem para que avaliemos esse campo artístico nem sempre com questionamentos voltados ao real. Essa separação é pertinente, mas deveria ser ultrapassada para proporcionar aos artistas, fotógrafos amadores, espectadores da fotografia etc., prosseguirem em direção a outras funções da fotografia (algumas delas talvez nem tenham sido descobertas) em lugar da dicotomia referente/ficção.

Segundo Philippe Dubois (1984, p. 59), a imagem é preponderantemente um ato (ou signo) icônico,

Espécie de *imagem-ato absoluta*, inseparável de sua situação referencial, a fotografia afirma por aí *sua natureza fundamentalmente pragmática: encontra seu sentido. Em primeiro lugar, em sua referência.* (DUBOIS, 1984, grifos do autor, p. 79)

Para o pesquisador francês, a foto não pode ser pensada fora do que a faz ser o que é. O produto da foto (a mensagem a que o espectador da fotografia tem acesso) é clivado por um processo como um ato gerador (e que não interessa em seu livro *O ato fotográfico*). O traço primordial da fotografia analógica (e à qual tendemos a nos referir sempre de maneira repetida quando nos debruçamos nesses estudos) é a impressão luminosa em uma superfície bidimensional e sensibilizada por cristais de prata devido a uma variação de luz emitida ou refletida por fontes de três dimensões (DUBOIS, 1984).

Segundo Márcio Seligmann-Silva (2011), a fotografia digital¹⁰⁰ participa de um processo binário. Nisso, a imagem e seus vários atributos ganham mais relevo e qualidade em aparelhos digitais devido aos pontos binários (de 0 a 1) da imagem poderem se concentrar em cada um dos *pixels* e em suas características retratadas fotograficamente. Sobre isso, referimo-nos a um processo de identificação, separação e composição da imagem a partir de dois tons distintos (se falamos sobre fotografias em preto-e-branco). Para Barthes (1984), o traço comentado por Dubois se trata do noema da foto e é o índice designativo em que impera a referência ao mundo real.

A lógica do signo como índice fotográfico infundiu bases profundas nas raízes da literatura ao longo dos anos. Sobretudo, ao visualizarmos textos em que o espaço é visto como preponderante nas narrativas (DUBOIS, 1984). Nesses textos sincréticos, o índice começou a ser abalado ao longo dos séculos e foi transmutado a outras relações pertinentes à produção fotográfica, seja artística, seja documental (ROUILLÉ, 2009). Não apenas uma inserção

¹⁰⁰ A fotografia e as câmeras analógica e digital possuem características distintas, mas não por isso, excludentes. Sua diferença essencial se baseia na maneira pela qual a imagem é capturada em ambas as câmeras. O filme fotográfico analógico é composto por uma base plástica e uma ou mais emulsões sensíveis à luz. Por sua vez, essas emulsões são compostas de haletos de prata elevados acima de uma faixa de pouca espessura de gelatina. Filmes em preto-e-branco e coloridos têm quantidades diversas dessas emulsões para, assim, identificarem as cores, ou não. A exposição à luz é essencial para a organização dos sais de prata do filme fotográfico e a subsequente formação da imagem. Quanto mais luz, maior será o agrupamento de cristais microscópicos de sais de prata e, assim, a constituição de uma imagem latente. Essa imagem é, curiosamente, invisível, ainda não revelada, e um resultado quase final da fotografia e usado, segundo Joan Fontcuberta (2012), como obra de arte misteriosa de Isidoro Válcárcel Medina, de 1974. Sua proposta artística se chamava *Fotografia sin positivar* e se tratava de uma carta enviada anonimamente pelo artista a um grupo de pessoas. Junto à carta, vinha colado um envelope de plástico escuro contendo instruções a respeito da fotografia sem positivar (ou revelar) dentro do envelope hermético. Essa imagem latente da fotografia, é vista por 3 caminhos diferentes para Joan Fontcuberta (2012): i. Revelação; ii. Guardar o envelope fechado; iii. Abrir o envelope e não revelar a foto, o que, para ele, equivaleria à destruição de uma obra de arte. Pois bem, digamos que somos curiosos e pensamos na positivação dessa imagem latente. Seguindo os processos de revelação, após a lavagem química, os cristais de prata reagem e formam a imagem do negativo. As partes mais escuras da revelação se referem a de menor exposição da luz no momento do clique fotográfico. As partes mais claras, correspondem ao contrário. Tanto os filmes preto-e-branco e coloridos possuem sensibilidade à luz, contraste e granulação. Já a fotografia digital se diferencia da analógica pela formação de a imagem ocorrer em um sensor fotossensível. Como pró, a imagem em uma câmera digital é processada quase que instantaneamente e pode ser visualizada e descartada, se necessário, também rapidamente. No entanto, apesar da praticidade, poucas câmeras digitais conseguem (excetuando-se as de valor financeiro alto) resoluções tão altas como as analógicas.

icônica, de signos mais colados ao real, notamos a inserção de fotografias em textos literários (poéticos e narrativos) relacionada a novas formas de representação na arte contemporânea (DUBOIS, 1984).

Fotografias relacionadas à poeticidade dão azo a outros materiais, tecnologias, métodos de escrever com a luz e a outros Olhares. Essas “novas” linhas de força da fotografia também indicam uma passagem da categoria de ícone à de índice como marca de uma mudança do Olhar. Um deslocamento teórico de fotógrafos e escritores que utilizam a foto em oposição a uma estética, chamada por Dubois (1984, p. 113) de mimética, e cede espaço para o contato com os traços, pegadas, sinais, vestígios, trilhas e contiguidade, “[...] a fotografia se vincula, como prática indiciária, como dispositivo teórico da pintura captada em seu momento “originário” (no fantasma de sua origem)” (1984, p. 115).

Jacques Derrida (1967c, p. 30 *apud* SIGNORINI, 2014) remete a um *logos* absoluto como subjetividade criadora do pensamento Ocidental e sua necessária desconstrução. Sua metafísica logocêntrica foi avaliada por estudiosos da fotografia que puseram em xeque a representação fotográfica como fidedigna, referente a um “[...] sujeito preexistente e independente” (SIGNORINI, 2014, p. 72-73) quando discutimos, como é o caso desta tese, a representação de pessoas. O mundo e as pessoas representadas correspondem nessa formulação pós-estrutural a um jogo de diferenças, traços, pegadas, sinais, vestígios e contiguidade como uma “presença-ausência” (SIGNORINI, 2014, p. 73) de inter-relações sígnicas e articulação constitutiva como produtoras de uma *différance*. É justamente na dicotomia presença-ausência que as fotografias do texto do *corpus* anunciam a infiltração da dicotomia ficção/real na presença de escritores como personagens (ou indícios?) da trama narrativa.

Nessa ambivalência, reside o trabalho fotográfico do limiar, do limite entre o real representado e a ficção. Incontestavelmente, a articulação sígnica baliza o êxodo dessa literatura expandida em direção à fotografia, aparentemente, documental, correspondendo às literaturas pós-autônomas de Josefina Ludmer (2007) e Nestor García Canclini (2016), bem como se entrelaça à fotografia expandida debatida por Rubens Fernandes Jr. (2006). A relação enigmática entre o representado ausente e o presente se articula na fotografia e na literatura expandidas que põem em xeque o representado como imagem. Ou, se preferirem, o termo usado por Susan Sontag (2006): a apresentação do mundo contida nessas fotografias – bem como de outras da vida contemporânea – deve ser posta em suspeição.

PARTE II

EU NÃO ESTOU LÁ?

Ao outro, a Borges, é que sucedem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e me demoro, talvez já mecanicamente, para Olhar o arco de um vestíbulo e o portão gradeado; de Borges tenho notícias pelo correio e vejo seu nome em uma lista tríplice de professores ou em um dicionário biográfico. Agradam-me os relógios de areia, os mapas, a tipografia do século XVIII, as etimologias, o gosto do café e a prosa de Stevenson; o outro compartilha essas preferências, mas de um modo vaidoso que as transforma em atributos de um ator. Seria exagerado afirmar que nossa relação é hostil; eu vivo, eu me deixo viver, para que Borges possa tramar sua literatura, e essa literatura me justifica. Não me custa nada confessar que alcançou certas páginas válidas, mas estas páginas não podem salvar-me, talvez porque o bom já não seja de ninguém, nem mesmo do outro, mas da linguagem ou da tradição. Além disso, eu estou destinado a perder-me, definitivamente, e só algum instante de mim poderá sobreviver no outro. Pouco a pouco vou cedendo-lhe tudo, embora conheça seu perverso costume de falsear e magnificar. Spinoza entendeu que todas as coisas querem perseverar em seu ser; a pedra eternamente quer ser pedra e o tigre um tigre. Eu permanecerei em Borges, não em mim (se é que sou alguém), mas me reconheço menos em seus livros do que em muitos outros ou do que no laborioso rasqueado de uma guitarra. Há alguns anos tentei livrar-me dele e passei das mitologias do arrabalde aos jogos com o tempo e com o infinito, mas esses jogos agora são de Borges e terei que imaginar outras coisas. Assim minha vida é uma fuga e tudo eu perco e tudo é do esquecimento, ou do outro.

Não sei qual dos dois escreve esta página.

BORGES, Jorge Luis. “Borges e eu”. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas II*. Trad. Josely Vianna Baptista. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1999.

4. CAPÍTULO 3 – CARTAS DE CAMPO LITERÁRIO¹⁰¹

4.1. Mariza Corrêa, autora de *Nove noites*

A verdade está perdida entre todas as contradições e os disparates (NN, p. 7).

Eu quis o perigo
E até sangrei sozinho, entenda (RUSSO, 1986)

O argumento do romance *Nove Noites* (2002), de Bernardo Carvalho, é o suicídio do etnólogo americano Buell Halvor Quain no decorrer de seu período de pesquisa dos índios Krahô entre 2 e 3 de agosto de 1939. Em 2001, Mariza Corrêa¹⁰² publicou na *Folha de S. Paulo* uma resenha intitulada “Paixão etnológica” que serviu como o *leitmotiv* do livro. Esse texto principia da seguinte maneira:

Alguns anos atrás, um colega, cujo filho ia fazer pesquisa de campo entre os índios do Brasil, me perguntou: “Não é perigoso?”. Respondi, automaticamente, “não, nunca ninguém morreu no campo, no Brasil”. Mas não era bem verdade, pensei depois, lembrando, entre os poucos casos que conheço, os de Buell Quain, que se suicidou entre os índios krahôs, em 1939, e o de Curt Nimuendajú, que morreu durante uma visita aos índios Ticunas, em 1945, em circunstâncias até hoje debatidas pelos etnólogos. Buell Quain era um antropólogo norte-americano, orientado por Ruth Benedict, dentre aqueles que tinham vindo fazer pesquisa no Brasil no âmbito de um acordo informal entre o Museu Nacional e a Universidade Columbia: a comoção causada por sua morte foi sentida lá e aqui e durante muitos anos esse foi um dos segredos da história da etnologia. Curt Nimuendajú, um antropólogo alemão nascido em Jena em 1883, tinha originalmente o nome de Curt Unkel, adotando depois o que lhe foi dado pelos índios guarani, e veio para o Brasil em 1903, tendo tido “residência permanente”, como ele dizia, em São Paulo até 1913 e depois, até sua morte, em Belém, no Pará (2001, p.1).

No fragmento da resenha, Mariza Corrêa se refere ao etnólogo estadunidense e traz outro para o debate, Curt Unkel. Também chama a atenção o fato de que as etnias indígenas brasileiras parecerem mencionadas à margem em relação à etnografia. Como se fossem magnetizadas pelas figuras dos antropólogos com os quais conviveram. No mais, Quain não teve seu suicídio resolvido até os dias atuais. Seu caso, obviamente, foi quase esquecido devido à impossibilidade de provas que o explicassem. Não é fortuito, lamentavelmente, comparar o etnólogo

¹⁰¹ Este capítulo rende agradecimentos e homenagens à profa. Dra. Juliana Santini por sua contribuição para a sua escrita com sugestões em uma mesa de debate de projetos no ano de 2015 no segundo “Seminário de Literatura” do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, da UFSCar.

¹⁰² Referimo-nos à seguinte resenha: CORRÊA, Mariza. Paixão etnológica. In: FOLHA de São Paulo. Jornal de resenhas. 12 maio 2001. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1205200103.htm>. Acesso em: 01 dez. 2014.

estadunidense às etnias estudadas por ele, pois é no esquecimento de suas existências que suas naturezas se assemelham.

O narrador principal de NN é um jornalista que leu a resenha escrita por Mariza Corrêa (sendo que nem a autoria, nem o título são mencionados na narrativa), fundamental para uma leitura expansiva do romance¹⁰³. Nesse caso, nos referimos à resenha de Mariza Corrêa e outro de seus textos referidos ao longo deste capítulo dizerem respeito ao prolongamento do romance em outros textos. Assim, a voz de Mariza Corrêa (ou sua mão escritora, ou mesmo toda a sua postura intelectual) interfere na escrita de NN e sua prevalência na narrativa é a de um fantasma admirável. Quase que uma autora anterior e posterior do romance. No entanto, sua ausência, pensamos, deve-se fazer presente.

Obcecado pelo mistério de Quain, o narrador-jornalista do livro empreendeu uma pesquisa de campo com o intuito de reparar os dados desconectados às motivações do suicida. Por isso, ele também se interessou pela antropóloga que escreveu a resenha e em conhecê-la: “Fiz muitas viagens, alguns contatos, e aos poucos fui montando um quebra-cabeça e criando a imagem de quem eu procurava” (NN, p. 14). Durante a realização de sua pesquisa de campo, o narrador se deparou com duas fotografias de Quain e, ao final, incluiu uma fotografia da infância junto à de um indígena de etnia desconhecida. Além de uma fotografia de capa, supostamente, como mera ilustração. Ao visualizarmos os paratextos do livro, notamos a presença de uma dedicatória a Mariza Côrrea na primeira edição do romance. No decorrer da leitura de NN, também perceberemos que o tema da pesquisa obcecada empreendida pelo narrador-jornalista advém da leitura da resenha de jornal escrita por ela sobre antropólogos estrangeiros que se suicidaram no Brasil, como dito anteriormente. Pesquisando acerca desse texto, ele foi encontrado no caderno de resenhas da *Folha de S. Paulo*, de 12 de maio de 2001.

Eis que descobrimos a autoria em comum à pesquisadora recém citada! Mariza Côrrea se enovela à narrativa ficcional (?) de NN e desse jeito retesa o texto literário sobre uma base investigativo-etnográfica. Assim, ela apoia o alicerce de busca voluntária do narrador-jornalista na recuperação das memórias dos acontecimentos ao passo que a ficção parece corresponder a uma fábrica de fabulação, conjectura e dubiedade de acontecimentos históricos desembocando

¹⁰³ A leitura expansiva do romance para a resenha mencionada também se relaciona com uma análise comparada de NN e do romance *Os papéis do inglês*, do escritor angolano Ruy Duarte. De acordo com Daniel Moutinho Souza (2019a, p. 157), “As aproximações entre os projetos narrativos de Bernardo Carvalho, em *Nove noites*, e o de Ruy Duarte de Carvalho, em *Os papéis do Inglês*, são evidentes: ambos procuram desvendar o que estaria por trás de suicídios cometidos há décadas, em lugares longínquos e circunstâncias obscuras, envolvendo estrangeiros em territórios que eles escolheram para explorar”. Além dessa similaridade artística, o autor também ressalta como uma resenha escrita por Bernardo Carvalho na *Folha de São Paulo* em janeiro de 2001 (2019a, p. 152) a respeito da obra de Ruy Duarte, anterior à publicação de NN, demonstra não só o flerte das duas obras, mas como o livro do escritor angolano pode representar o fermento espiritual do romance analisado neste capítulo.

na escrita de um texto posto no limiar da pesquisa e da ficção e em diáspora, êxodo, para outros campos.

As grades narrativas em que a história de NN se apoia estão amparadas sobre uma estética corrosiva: a relação com as histórias reais, às quais Bernardo Carvalho – em entrevista muito citada por estudiosos da obra do autor – menciona Marco Sanchez (2011), da *Deutsch Weller*: “O livro foi escrito num momento em que eu estava muito irritado com essa ideia de que a ficção vale menos do que os livros baseados em histórias reais, o que é uma tendência muito forte no mundo todo”. Essas grades que igualam ficção e “história real” estão, portanto, aciduladas. Por isso, o compromisso do autor parece ser o de reescrever a história de Buell H. Quain com pinceladas fictícias.

Gonzalo Aguilar e Mário Cámara (2017) argumentam em “*A máquina performática: literatura no campo experimental*” sobre a expansão da obra literária a outras direções – em nossa opinião, sobretudo performáticas – com o retorno triunfal do autor em narrativas fictícias conjuntas ao hibridismo de suas características. Esse retorno constitui o epitélio autobiográfico dessa narrativa diaspórica. Sob essa perspectiva teórico-analítica, vale a pena acessar a argumentação utilizada pela pesquisadora argentina Diana Klinger (2012) em: “*Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*”. Para a estudiosa, o retorno autoral performático desvela justamente a interposição de ficção e realidade. Compreendemos assim por que o acoplamento entre narrador ao autor não pode ser desvinculado da leitura de NN: o esquadrihar estético da obra resulta no efeito corrosivo da entrevista e no alargamento desse texto literário a outros campos e gêneros.

O limiar de leitura está assentado na aliança complexa do texto literário de Bernardo Carvalho com a anterioridade e a posterioridade de sua confecção. Sobre isso explicamos um embate doentio e obsessivo das camadas do real (representado pela pesquisa de campo e o flerte entre os gêneros textuais etnográficos e historiográficos) constituindo fantasmas simulados que povoam a narrativa fictícia e expandem sua influência para a ficcionalização do escritor/narrador na vida cotidiana.

A leitura expansiva do romance pode ser verificada pela importância germinal da resenha supracitada da autora visando a consolidação da pesquisa e da escrita romanesca (do narrador ou de Bernardo Carvalho?). A influência posterior do romance (ou da pesquisa do escritor) parece assentada no livro “*Querida Heloísa/Dear Heloísa: cartas de campo a Heloísa Alberto Torres*”, também escrito por Mariza Corrêa, mas dessa vez em companhia da pesquisadora Januária de Mello (2008), e publicado pelos cadernos do núcleo de estudos Pagu, da Unicamp.

Nesse livro das autoras podemos averiguar um capítulo inteiro dedicado a cartas de Quain reunidas e destinadas à professora brasileira Heloísa Alberto Torres, ambos “personagens” do romance de Bernardo Carvalho. Coincidências ou não, parte das missivas trocadas entre ambos e/ou entre Heloísa e Manoel Perna (o outro narrador do romance) possui algumas modificações estilísticas. Embora sejam praticamente similares às de NN, elas representam a substância espiritual do romance expandido a um livro de cartas de campo etnográfico. Ou seria, nos perguntamos, sobre cartas do campo literário?

Não por acaso, entre os agradecidos no prefácio do livro (CORRÊA; MELLO, 2008, p. 5) está Bernardo Carvalho, que também é mencionado como o fornecedor de documentos medulares (cartas e fotografias coletadas no exterior) para a escrita do capítulo dedicado às correspondências trocadas entre a professora e o antropólogo estadunidense. Na nota de rodapé 47 (CORRÊA; MELLO, 2008, p. 33), as autoras fazem jus à pesquisa do escritor-pesquisador e o agradecem pelo fornecimento de materiais de campo de Quain – entre os quais figura o esboço de uma gramática da língua Krahô idealizada pelo estadunidense:

Cópia das notas de Quain sobre a gramática Krahô foram gentilmente doadas ao PHAB por Bernardo Carvalho e estão na American Philosophical Society, sob a referência Buell Quain, Incomplete Krahô Grammar, 1939.

O livro das escritoras demonstra forte qualidade estrutural de recuperação documental, arquivística e de pesquisa historiográfica de fontes da etnografia brasileira. Mas também resulta ao leitor do romance uma expansão dos limites da ficção (?) para a realidade. Esse êxodo é perceptível nas malhas narrativas postas em um interregno inconcluso, diaspórico e expandido oferecendo potência e contornos aos fantasmas aludidos ao longo da narrativa. Inclusive, as professoras citam outras menções ao escritor ao longo do livro. Outra delas diz respeito ao trecho de uma entrevista realizada por Bernardo Carvalho ao etnógrafo brasileiro Luiz de Castro Faria (CORRÊA; MELLO, 2008, p. 29). Nessa entrevista, o pesquisador brasileiro comenta ao escritor (ou ao personagem fictício) a respeito da condição financeira abastada de Quain, uma entre tantas menções nos excertos do romance.

Os fragmentos semânticos deste personagem se apoiam, portanto, em uma biografia inconclusa. O estilo de escrita, o levantamento bibliográfico e documental das autoras parece atido na minúcia e na curiosidade – inerentes a pesquisadoras/es dos rastros do passado – que, de algum modo, prosseguem o exumo do cadáver de Quain na leitura romanesca. Para Daniel Moutinho Souza (2019a, p. 158), em contraponto ao romance *Os papéis do inglês* de Ruy Duarte – que supostamente utiliza episódios reais para a construção de uma narrativa fictícia.

Embora o autor utilize “documentário” relacionando-o ao gênero fílmico, pedimos permissão para mudarmos a expressão para “impulso documental” ou “impulso arquivístico”.

Fazemos essa breve mudança de sentido porque é justamente desse modo que o narrador do romance se entrelaça à figura autoral e parece infundir nela certos ares ficcionais. Ainda que a pesquisa – como comprova o livro de Mariza Corrêa e de Januária Mello – tenha sido o alicerce desse romance questionador profundo dessas histórias que parecem valer mais por serem “reais”, essas presenças fantasmáticas (entre elas, as autorais de Bernardo Carvalho e a de Mariza Corrêa) são chamadas à baila em outra nota de rodapé das escritoras. Neste caso, a de número 37: “O romance *Nove noites* de Bernardo Carvalho é, até certo ponto, um excelente levantamento da biografia de Buell Quain. São Paulo: Companhia das Letras: 2002” (CORRÊA; MELLO, 2008, p. 29). Isso parece comprovado em uma passagem que guarda semelhança com as cartas de campo do etnólogo endereçadas a Heloísa Alberto Torres:

Buell Halvor Quain nasceu em 31 de maio de 1912, em Bismarck, capital da Dakota do Norte. **A mãe escreveu para Heloísa dizendo que ele sempre se referia à data de seu nascimento como tendo sido “a dez minutos” de junho**, pois gostava mais do som deste mês (CORRÊA; MELLO, 2008, p. 28, grifo nosso).

Vide o trecho do livro de Mariza Corrêa e Januária Mello incorporado ao romance:

Quase cinco anos depois do suicídio, numa carta de 31 de maio de 1944, dia do aniversário dele, **sua mãe escreveu a Heloísa Alberto Torres: “Faz trinta e dois anos esta noite que ele nasceu. Em pequeno, sempre respondia às pessoas que lhe perguntavam quando tinha nascido: ‘A dez minutos de junho’**. Há cinco anos, ele me escreveu de Carolina a última carta de aniversário” (NN, p. 19, grifo nosso).

As modificações da carta para o romance representam *a priori* uma aparente mudança simples dos discursos da terceira para a primeira pessoa. No entanto, sua ampliação é maior, pois ela reside no deslocamento das posições dos sujeitos responsáveis pela narração e pela incorporação da história de Quain em textos distintos como uma versão deslocada de um para o outro. Sua não superficialidade reside na amplificação do quê e para onde a leitura do documento etnográfico de Mariza Corrêa se expande como escrita romanesca que guarda fortes indícios de ser também um trabalho de campo. Esse deslocamento sustenta o título desse capítulo, exigindo que consideremos a ambiguidade premeditada de NN como um romance constituído por uma coletânea de cartas de campo: não somente de trabalho etnográfico, como também sobre o abalo das amarras do campo literário. A pesquisa empreendida pelo escritor foi essencial para o levantamento da relação do estadunidense e de seu período de permanência

no Brasil por ciência da intelectual brasileira Heloísa Alberto Torres (CORRÊA; MELLO, 2008, p. 28). Igualmente, as cartas advindas dessa relação constituem o ponto nevrálgico do qual decorrem inúmeras dúvidas que friccionam a focalização da narração, pois: “As cartas, então, tanto silenciam sobre alguns aspectos, quanto mostram algumas facetas novas de nossos personagens, quando confrontadas com outras cartas” (CORRÊA; MELLO, 2008, p. 32) e, não por acaso: “O conjunto das cartas aqui registradas esboça, assim, um certo perfil desses personagens, mas não esgota a sua biografia” (CORRÊA; MELLO, 2008, p. 33), sendo que todos esses trechos de Mariza Corrêa, curiosamente, poderiam pertencer às linhas do romance. Sendo assim, as fontes, correspondências heurísticas e missivistas das obras de Bernardo Carvalho e Mariza Corrêa são similares, se entrelaçam e prolongam suas autorias. Mariza Corrêa poderia ser a autora de *Nove noites*. Bernardo talvez igualmente poderia congratular-se como autor de “*Querida Heloisa/Dear Heloisa: cartas de campo a Heloisa Alberto Torres*”. Ou ambas as obras poderiam corresponder uma à outra como expansão, rasurar a autoria, seus limites e o modo de lermos um documento historiográfico-etnográfico como um romance, ou um romance como um documento historiográfico-etnográfico.

4.2. O fantasma do escritor

No estudo das facetas biográficas não esgotadas de Quain destaca-se uma apresentação da condição dos Trumai em uma carta enviada pelo etnólogo à orientadora na Universidade de Columbia – Ruth Benedict, em 15 de setembro de 1938 (CORRÊA; MELLO, 2008, p. 40, grifos nossos) – e a organização sociocultural desse grupo indígena avessa ao lido por ele nos livros de Von Den Steinen:

Prezada Dra. Benedict,
Cheguei aqui há pouco mais de um mês. Há quarenta e quatro Trumai – **dezessete homens, dezessete mulheres e dez crianças**. Eles vivem em quatro unidades domésticas (uma das quais está se separando no momento). O lugar da aldeia é novo, eles estão aqui há menos de dois anos. Fica no território do qual **seus pais foram expulsos pelos Tsuya [Suyá] e Yuruna [Juruna/Yudjá]**. Sua última localização foi entre os Mehinako e Nahukuá. **Eles se mudaram para cá em parte porque temiam os Kajabi [Kaiabi]** da região do Batovi e provavelmente por seu medo aos Nahukuá. **(Ainda que o número dos Nahukuá não seja superior ao dos Trumai, acho que seu chefe é um poderoso xamã; os Nahukuá são temidos.)** Agora eles estão preocupados com seus vizinhos mais próximos, que são os Kamaiurá [Kamaiurá] – a mais poderosa e provavelmente a maior tribo das nascentes do Xingu. **Os Kamaiurá raptaram todas as moças da aldeia por algum tempo no passado**. Algumas moças Trumai ainda vivem entre eles. Por isso, muitos jovens têm esposas velhas. Os Kamaiurá também visitam os Trumai e roubam potes (recebidos por troca das tribos Waurá [Waujá] e Arawak [Aruak]). **Há**

uma constante expectativa de que tanto os Suyá como os Kamaiurá ataquem à noite – assim, um galho quebrado depois do escurecer pode fazer os homens se agruparem trêmulos no centro da aldeia

Chama a atenção a contraparte do romance estar configurada pela presença fantasmática de Quain na narração do jornalista, bem como a apresentada pelas mãos coletoras de Bernardo Carvalho. Atente-se sobretudo aos negritos indicados como permanência (quase sinonímica) da carta original no texto do escritor (NN, p. 51-52):

Eram dezessete homens, dezesseis mulheres e dez crianças. Instalaram-se ali fazia dois anos, basicamente porque **tinham medo, acuados, com o objetivo de se afastarem de tribos inimigas, em especial dos Kayabi e dos Nahukwá, cujo chefe era um poderoso xamã. Seus antepassados já haviam sido expulsos dessa mesma região pelos Suyá.** Mas agora os **Trumai temiam sobretudo os Kamayurá, seus vizinhos mais próximos,** que **no passado chegaram a raptar todas as moças da aldeia** e que também tentaram amedrontar Quain, dizendo que o poderoso xamã, chefe dos Nahukwá, viria pegá-lo. Na realidade, quando por fim se encontraram, o chefe kamayurá tratou Quain com despeito e aparente indiferença. No fundo, estava ressentido pelo fato de o antropólogo ter escolhido permanecer entre os desprezíveis Trumai e não na aldeia kamayurá. Os Kamayurá inventavam histórias e lendas para acirrar o clima de terror. Tinham uma sensibilidade muito aguçada para a maldade psicológica. E de alguma forma devem ter percebido a vulnerabilidade psíquica do antropólogo, tanto que jogavam com a sua solidão e com o seu equilíbrio delicado, dizendo que o pai dele estava chegando de avião com muitos presentes para os Trumai ou que um avião cheio de brancos havia pousado na missão de Thomas Young no rio Coliseu. Por outro lado, os Trumai também pioravam o estado de histeria com as próprias lendas. Acusavam os Kamayurá de, entre outras coisas, torturar seus prisioneiros e depois comer seus miolos. **“Há uma expectativa permanente de que os Suyá e os Kamayurá ataquem à noite — basta um galho quebrado depois do cair da noite para levar os homens a se agruparem, com seus arcos e flechas, trêmulos, no centro da aldeia”**, Quain escreveu a Ruth Benedict.

A participação no recolhimento e na infiltração da perspectiva do organizador dessas cartas é evidenciada em trechos como o reunido aqui. Em primeiro lugar, a permanência da voz de Quain na do narrador-jornalista causa perplexidade, bem como na do homem empírico responsável pela reescrita do material de campo etnográfico e, digamos, literário. Ao ser inserida no romance, essa coletânea de cartas é interpretada. Isso, por conseguinte, reforça a capacidade estereoscópica de uma focalização subterrânea e sua constituição prismática na qual algumas vozes – ainda que subterrâneas – são agora melhor ouvidas/lidas. No trecho do romance, nota-se uma interpretação, ainda que aparentemente inofensiva, de ordenação lógica diferente dos fatos narrados (pela voz de Quain na carta, ressalta-se). No mais, o parágrafo do texto literário é constituído por um ar conflituoso entre os Trumais e os Kamayurá e a relação dessas etnias com a presença de Quain entre elas, inexistente no trecho da carta original. Com

essa leitura, talvez nos perguntamos qual dos dois textos é o literário e qual deles é o etnográfico.

A voz do organizador do discurso – o narrador-jornalista ou Bernardo Carvalho? – é também a responsável pela desorganização de todas essas perspectivas por constituir-se como uma via única da narração. Como se desconstruíssemos uma história de focalizações internas fixas para variáveis e múltiplas. Portanto, na incorporação das vozes dessas cartas para o romance houve o deslocamento da multiplicidade ideológica para uma unidade e, por isso, digamos que os conflitos e o desprendimento de significados conflitivos entre o etnólogo e essas organizações sociais parecem advir, principalmente, de como a voz do narrador-jornalista as explora desde seu ponto de vista (ou Bernardo Carvalho foi quem pensou em tramar essa armadilha para o leitor menos atento?).

Não parece casual que o posicionamento ideológico já não estivesse dentro da produção missivista de Quain a dona Heloísa Alberto Torres e ela haja sido refletida pelo ficcionista. Em carta de 21 de dezembro de 1938 (CORRÊA; MELLO, 2008, p. 46, grifo nosso), Quain parece demonstrar possuir as etnias estudadas e deslinda significados sobre o trabalho etnográfico pautado na supremacia de sua cultura perante seus “objetos” de estudo: “**Meus** Trumai e Kamaiurá desertaram e voltaram às suas aldeias” ou em carta de 28 de dezembro do mesmo ano: “Faz tempo que **meus** índios fugiram de volta para suas aldeias e estou completamente sem trabalho” (CORRÊA; MELLO, 2008, p. 47, grifo nosso). Ainda que pareça falta de proficiência linguística por parte do etnólogo, a utilização dos pronomes possessivos não consegue desligar do falante nativo da língua portuguesa o sinal de alerta da percepção do tratamento do pesquisador em relação aos povos indígenas brasileiros.

Da mesma forma, a constituição de grande parte de cartas do romance e do livro de Mariza Corrêa e de Januária Mello se posiciona entre o autor e as autoras por serem traduzidas do inglês ao português. Como bem sabemos, na tradução reside um posicionamento ideológico e não uma transcrição pacífica, direta. No trecho do romance, retirado da carta de 15 de setembro de 1938, lê-se ao pé de página do livro a respeito das cartas de campo a Heloísa Alberto Torres (CORRÊA; MELLO, 2008, p. 40) e a versão original dela pode ser uma cópia datilografada e escrita em inglês, ainda que assinada¹⁰⁴.

¹⁰⁴ O mesmo pode ser dito das cartas de 21 de dezembro de 1938, de Quain a Heloísa; De Heloísa para Benedict, de 2 de janeiro de 1939; De Quain para Heloísa, carta, provavelmente, escrita em 1939; De Quain para Heloísa em 8 de março de 1939; De Heloísa para Quain em 7 de maio de 1939, com palavras também em francês e português sublinhadas pela autora; de Quain para Heloísa, enviada em 27 de maio de 1939; Outra de Quain para Heloísa, de 5 de junho de 1939; também de Quain para Heloísa, em 7 de junho de 1939; Da intelectual Margaret Mead a Quain em 13 de maio de 1938; e novamente de Quain a Heloísa em 2 de agosto de 1939.

Em carta de 7 de maio de 1939 dirigida a Quain, Heloísa Alberto Torres oferece um cargo no Museu Nacional ao etnólogo. Em contrapartida, ela diz temer pelo futuro dele e o relaciona a possíveis queixas de envolvimento sexual com mulheres indígenas. Além disso, ela o aconselha a não beber muita “pinga” durante seu trabalho de campo (CORRÊA; MELLO, 2008, p. 58-59). Ao final da carta, a intelectual se desculpa pela proficiência na língua inglesa (CORRÊA; MELLO, 2008, p. 59): “Imagino se você vai compreender exatamente o que realmente quero dizer, mas espero que sua inteligência e bom senso suplementem minha pobreza de expressão em sua língua”. No romance, a passagem é: “Me pergunto se você vai compreender exatamente o que quero dizer, mas espero que a sua inteligência e a sua sensibilidade suplementem a minha pobreza de expressão na sua língua” (NN, p. 119), indicando a instabilidade constitutiva da personalidade do pesquisador.

A presença do outro narrador, Manoel Perna, também é referida por Quain em carta a Heloísa Alberto Torres no dia 3 de junho de 1939 (CORRÊA; MELLO, 2008, p. 63) ao manifestar que o avô do brasileiro foi o responsável por “amansar” os Krahô, verbo extremamente depreciativo para referir-se a uma etnia. Já a personalidade do barbeiro é reduzida à sua “bondade” e demonstra resquícios de depreciação quando a menciona: “Sua bondade é explorada pelos índios que o consideram um pouco maluco; esse julgamento eles generalizam e aplicam a todos nós **civilizados**” (CORRÊA; MELLO, 2008, grifo nosso). Inclusive, essa “elevação dos indígenas à civilização” é trabalhada em uma das cartas de Quain a Margareth Mead, de julho de 1939, e presente no romance (NN, p. 66-67):

O tratamento oficial reduziu os índios à pauperização. Há uma crença muito difundida (entre os poucos que se interessam pelos índios) de que a maneira de ajudá-los é cobri-los de presentes e ‘elevá-los à nossa civilização’. Tudo isso pode ser atribuído a Auguste Comte, que teve uma enorme influência na educação superior local e que, através do seu espetacular discípulo brasileiro, o já velho general Rondon, corrompeu o Serviço de Proteção aos índios. Ainda não consegui estabelecer a conexão lógica, mas sei que ela existe”.

A expansão da percepção da visão indígena sobre os europeus (a nosso ver, estimulados pelos métodos científicos positivistas de Augusto Comte) é desencadeada pelo trecho da mesma carta no livro de Mariza Corrêa e Januária Mello (CORRÊA; MELLO, 2008, p. 74). Nela, o etnólogo expressa seu ponto de vista sobre como os brasileiros enxergam os antropólogos estrangeiros (sob a pecha de “europeus” e incluindo ele mesmo, Quain):

Os índios embaralharam suas duas impressões dos europeus: 1. Os europeus são estúpidos, preguiçosos e não merecem confiança, mas normalmente podem ser controlados e tratados pacificamente se se oferece um falso sorriso

e um pouco de adulação; 2. Os europeus que usam sapatos são uma inesgotável fonte de presentes – devem ser, já que sabem como fazer dinheiro.

Para Quain, a percepção das tribos indígenas se entronca aos pesquisadores estrangeiros e se refere a perspectivas preconcebidas que o permitem afirmar a cultura brasileira como invertebrada em relação às formalidades sociais. Para ele, também pode-se afirmar que a sociabilidade indígena brasileira está aliada a uma terra marginal próxima à escória da sociedade nacional – o brasileiro rural vizinho às terras demarcadas como indígenas. É digno de relevância atestar como a opinião de Quain parece conjugada a uma formação da sociedade brasileira vulnerável, como ele diz similarmente em:

Tanto os brasileiros como os índios que tenho visto são crianças mimadas que berram se não obtêm o que desejam e nunca mantêm as suas promessas, uma vez que você lhes dá as costas. O clima é anárquico e nada agradável. A sociedade parece ter se esgarçado. Minha dificuldade aqui pode ser atribuída em grande parte à influência brasileira. O Brasil, por sua vez, sem dúvida absorveu muitas das marcas mais desagradáveis das culturas indígenas com as quais teve contato inicialmente. (NN, p. 120-121)

É premente que em carta a Margaret Mead, em 4 de julho de 1939 (NN, p. 120; CORRÊA; MELLO, 2008, p. 78), Quain ateste a “pureza” das etnias indígenas brasileiras como a maior de todo o mundo. A forte ambivalência criada pelo etnólogo constata a face extrema de seu pensamento: a impureza. Isso forma um binarismo com um termo tão repetitivo ao longo do romance e que se choca ao termo civilização. Este último, bem como outro correlato, aparece em outra carta endereçada à mesma pesquisadora, em 13 de julho de 1939 (CORRÊA; MELLO, 2008, p. 79), ao referir-se a um Krahô que o estava auxiliando na escrita de uma gramática da língua indígena e que, no entanto, pouco lhe ajuda devido à sua “aculturação” e ao contato com a cultura brasileira, afinal de contas: “[...] O Brasil, por sua vez, sem dúvida absorveu muitas das marcas mais desagradáveis das culturas indígenas com as quais teve contato inicialmente” (NN, p. 120-121).

Não é casual que Manoel Perna, imbuído do espírito civilizatório, informe a Heloísa Alberto Torres em carta de 25 de março de 1940 (CORRÊA; MELLO, 2008, p. 111), estar “[...] trabalhando sempre pela sua civilização”. Nessa opinião há resquícios de Olhares enviesados e dicotômicos da antropologia do começo do século XX sobre o Outro cultural. A fala de Quain sobre a gentilha rural que tentava tomar as demarcações indígenas para si é problemático ainda nos tempos atuais se nos recordamos dos grileiros e mineradores que tentam diminuir à força as linhas de preservação ambientais e convívio social das etnias indígenas brasileiras. Portanto, essa fala também direciona o romance a questões de iminência sócio-políticas verificáveis em

uma carta de Manoel Perna a Heloísa Alberto Torres de 31 de agosto de 1940 (CORRÊA; MELLO, 2008, p. 115) em que ele conta sobre a chacina de cinco indígenas Krahô empreendida por fazendeiros da região, José Santiago e João Gomes, em aliança com onze homens armados de rifles na noite de 25 de agosto do mesmo ano.

No cômputo do romance, foram vinte e seis os mortos. Não estaria a ficção – sob a autoria de Bernardo Carvalho – contando a “verdade” mais do que a documentação historiográfica? Ou, neste caso, mais do que a carta de Manoel Perna, escrita etnográfica, informa?

No cômputo final da chacina, que também teve por alvo outra aldeia, **morreram vinte e seis índios**, entre homens, mulheres e crianças. Antes de atacar, os fazendeiros ofereceram um boi à aldeia de Cabeceira Grossa, prevendo que os índios se reuniram para dividir a carne. Era uma armadilha. Atacaram ao amanhecer, quando homens, mulheres e crianças comiam distraídos. (NN, p. 73, grifo nosso)

4.3. O invisível

Em NN, lemos a respeito de inúmeras etnias indígenas. Os Yawalapiti, os Suyá, os Kamayurá, os Krahô e os Trumai são objetos da narração e nenhum dos personagens dessas etnias assume uma posição de destaque como personagem protagonista e/ou narrador. Igualmente, poderíamos afirmar que eles aparecem no texto à margem como uma presença ausente¹⁰⁵. Essa presença não se define com a ausência e é patente na fotografia da orelha do romance que retrata um indígena. Além desta, há outras duas ao longo da narrativa entrelaçando o suposto real à escrita do romance e a fotografia de capa a um estudioso da cultura brasileira decorrendo no mesmo efeito. Para nós, a análise dessas fotografias não pode ser separada das semelhanças com o continente, NN.

É imperativo comentar que essas fotografias se constituem em arquivos de ordens distintas, bem como a retratação de pessoas: i. A primeira delas pertence ao francês Marcel Gautherot e representa o *Porto* do Rio de Janeiro em 1956 e está arquivada no Instituto Moreira

¹⁰⁵ A análise das fotografias de NN se fundamenta teoricamente em uma revisão crítica sobre elas serem constituídas pela narrativa literária assim como os documentos da seção anterior. Desconsiderar esse percurso diaspórico do romance, nascido de uma resenha e com influências na escrita etnográfica, empobrece sua leitura. Mesmo para os/as diletantes da leitura. Inclusive, essa leitura pode representar uma postura não ingênua em relação ao texto literário e que ele se encerre rigidamente em seu suporte. Por isso, as análises das quatro fotografias do livro destacam inúmeros fantasmas como alegorias das presenças ausentes e das ausências presentes em um percurso expansivo (que deve ser maior do que o imaginado). Aproximamos a leitura das cartas de campo de Quain à profa. Heloísa Alberto Torres a das fotografias do romance por meio de termos derridianos e dos estudos culturais por proporcionarem caminhos para as interpretar e as visualizar. Em outras palavras, as fotografias parecem demonstrar identidades culturais invisibilizadas.

Salles; ii. Outra delas é “dupla” já que nela se visualiza o rosto do personagem central do romance, o antropólogo Buell Halvor Quain, de frente e de perfil; iii. Em outra, há vários antropólogos vindos ao Brasil para estudar nossas tribos indígenas nos anos 30 (com a exceção misteriosa de Quain); iv. A quarta fotografia está na orelha do romance e retrata a figura do “autor” do romance ao lado de um indígena de etnia desconhecida. É imperativo comentar que as três primeiras fotografias fazem parte de um arquivo público e a última de um privado. Com duas dessas fotografias, o narrador tentaria solucionar as dúvidas que o atormentam em relação ao suicídio. Como se todas elas embaraçassem o texto literário nos fios da ficção e da realidade

A fortuna crítica do romance tem sido exígua em relação à análise dessas fotografias. Maria Siqueira Santos (2009), por exemplo, analisa a segunda fotografia do romance. Para isso, ela se pauta na metaficção historiográfica de Linda Hutcheon (1991) com o fim de negar as relações interpessoais existentes entre os retratados na fotografia e demonstrar a fragilidade dos documentos históricos. Outra leitura é a de Ana Martins Marques (2013, p. 211) – da tese tão citada por nós – de NN como um romance semelhante a “[...] uma ficção da conversão, em livro, de um percurso (fracassado) de pesquisa”. Não é casual o fato de a análise da autora parecer ancorar-nos ou permitir analisar essas fotografias como o subtítulo de seu capítulo dedicado a essa obra como “A experiência etnográfica em Nove noites”. Essa experiência parece corresponder ao fato de a narrativa gravitar em torno do deslocamento da leitura romanesca a outros campos do conhecimento, como o etnográfico e o antropológico, e aparentemente não constituir somente o cerne do romance, mas também expandi-lo.

Em um ensaio de crítica comparada de NN com o romance *O sol se põe em São Paulo*, ambos escritos por Bernardo Carvalho, Gisele Novaes Frighetto (2015) analisa as obras mencionadas e as fotografias de NN a partir do não discernimento dos esteios da realidade e da representação nas obras carvalheanas. Para tal, destacamos o uso da obra *O mundo fora dos eixos*, que contém inúmeros textos “não” literários de Bernardo Carvalho, como livro, em nossa opinião, basilar nas análises empreendidas pela pesquisadora (além de sua clara tendência foucaultiana). Assim, consideramos que a professora faz uso de um dos aspectos da estética do escritor “[...] o de que o texto literário não deve enfatizar significados facilmente apreensíveis ou ser mera representação do mundo cognoscível e da subjetividade” (2015, p. 46). A nosso ver, a argumentação de Gisele Novaes Frighetto continua com a afirmação de que “O leitor de Carvalho é assim impelido a assumir o real da linguagem, não do mundo” (FRIGHETTO, 2015, p. 47), o que, para nós, indica o ardor intelectual para o qual nossos interesses analíticos se dirigiram para o conceito de simulacro. Além do mais, o que nos parece mais estimulante nesse texto, é a categorização de leitor e escritor como seres da linguagem a partir de Roland Barthes

(FRIGHETTO, 2015, p. 48). Com essa identificação teórica, a foto de Quain analisada aclara o ardid sobre o qual ela e as malhas narrativas estão amparadas: um real suspeito (FRIGHETTO, 2015, p. 51).

Por fim, Daniel Moutinho Souza (2019c, p. 5)¹⁰⁶ segue por outra via de análise das fotografias do livro enfatizando nelas uma: “[...] dinâmica de objetividade e subjetividade [que] é essencial para compreender o emprego das fotografias em *Nove noites*”. Embasado, ao que parece, em uma prática que dicotomiza os termos mencionados, bem como de jornalismo e literatura a partir do narrador-jornalista. Como se a obra se amalgamasse ao real por meio de: “[...] fotografias [que] exerciam a função de trazer para o discurso ficcional a presença ‘autenticada’ do real, transmitindo aos personagens a presença concreta e a relação com a realidade compartilhada” (SOUZA, 2019c, p. 11). Em oposição, diríamos que o emaranhamento do real no ficcional é mais complexo do que uma legitimação. Trata-se de um procedimento estético rigoroso e relativo ao embaralhamento do que seriam esses dois termos com vistas a confundir o/a leitor/a não apenas com o real, como também a respeito das peças compositivas do ficcional. Não por acaso, o autor afirma que ao segurarmos NN, notamos que: “A linguagem direta do texto também contribui para provocar no leitor a sensação de que não está lendo um romance, e sim o resultado de pesquisas e entrevistas” (SOUZA, 2019c, p. 3), o que demonstra um Olhar, em certa medida, proveitoso sobre as fotografias do livro e que, no entanto, escancara uma perspectiva reducionista quanto à plasticidade constitutiva do gênero romance.

As fotografias de NN estão localizadas entre o privado e o público. Essa dialética implica a “indefinição” do enredo do romance e o porquê de sua expansão: descobrir por que o etnólogo estadunidense Buell Halvor Quain se suicidou próximo dos indígenas Krahô João Canuto e Ismael em 2 a 3 de agosto de 1939. Uma dessas fotografias advém de arquivos privados do narrador protagonista (e nos perguntamos se ela representa Bernardo Carvalho). Este narrador, como dito anteriormente, lê sobre Quain e procura cartas, fotografias e relatos de pessoas para tentar resolver o misterioso suicídio. Além da foto supramencionada, há três fotografias pertencentes a arquivos públicos: uma delas do acervo da Casa de Cultura Heloísa Alberto Torres – IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), uma do acervo da Seção de Arquivos do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio Janeiro e outra do Instituto Moreira Salles. Para isso, devemos Olhar essa coleta fotográfica nos créditos

¹⁰⁶ O título do artigo é: “Uso da fotografia em *Nove noites*, de Bernardo Carvalho, e *Vou lá visitar pastores*, de Ruy Duarte de Carvalho”. Cf. Referências.

das fotos, da página 171 do romance, que não menciona nem a primeira e nem a última das imagens:

página 26: Buell Quain, acervo da Casa de Cultura Heloísa Alberto Torres – IPHAN
página 31: Lévi-Strauss e Heloísa Alberto Torres, entre outros, no jardim de Museu Nacional, acervo da Seção de Arquivos do Museu Nacional/UFRJ

O acesso aos arquivos públicos posiciona o livro em um limiar entre a realidade e a ficção. Afinal, é difícil definir se foi o autor, o narrador fictício (e seu simulacro), ou ambos que acessaram esses arquivos. As fotografias de todos esses arquivos, públicos e privados, são as responsáveis pelo entrelaçamento da leitura e a desconstrução do binômio referido. Como se a inserção das fotos corroborasse para imiscuir o autor como personagem e narrador do livro. Por isso, afirmamos que esse romance é escrito ao modo de um palimpsesto arquivístico. Se deslindamos sua genética letrada, expandimos sua narrativa também fictícia. Ao rasurar esses arquivos públicos e privados, NN propõe uma relação conflituosa entre o autor, sua presença constante (sobretudo na última fotografia) e os personagens.

No interior dessa relação, talvez possamos avaliar o livro sob as óticas da intimidade e da privacidade ameaçadas no século de sua publicação (século XXI, ano de 2002) e como ela se balança entre o público e o privado (SIBILIA, 2016, p. 111). No trabalho artístico pós-autônomo, perceber a junção de forças e a exploração das alianças intergenéricas, midiáticas e de suportes auxilia na compreensão da diáspora conceitual de escritores engajados no trabalho com objetos que são e não são literatura, mas também são arquivo histórico, relato etnográfico, resenha, cartas de campo, fotografia pessoal e pública etc. como é NN. Adiantamos, antes de avançarmos a essas fotos e análises, que enxergamos Quain presente em uma imagem em que ele está ausente. Inclusive, a imagem dúplice de ausência/presença dele inspira a percepção de identidades culturais brasileiras ausentes. A ausência dessas identidades não advém de uma mera casualidade, pois o Olhar é constrangido sócio-historicamente a buscar o presente.

Esquecemos as etnias indígenas de nosso campo de visão nas fotografias antropológicas e etnológicas, pois fomos pedagogizados a Olhar o maioritário, nesse caso, a cultura europeia. Por esse motivo, deveria ser desconfortável a leitura de um romance com inúmeras etnias indígenas narradas e apenas um deles constar nas fotografias do livro. A ausência de exploração desse porquê vai na direção óbvia do plano das ausências menos explorado, de visualização complicada e que diz respeito ao minoritário. Para visualizarmos essas etnias indígenas, sugerimos o termo identidade com as seguintes palavras de Stuart Hall (2003b, p. 5, grifo do autor, tradução nossa):

Eu uso “identidade” para referir-me ao ponto de encontro, o ponto de *sutura*, por um lado os discursos e práticas com os quais se tenta “interpelar”, dizer-nos ou assimilar-nos a um lugar como sujeitos sociais de discursos particulares, e, por outro lado, os processos com os quais se produzem as subjetividades, onde construímo-nos como sujeitos que podem ser “ditos”¹⁰⁷.

Para o sociólogo jamaicano, a identidade está circunscrita em uma leitura cultural relativa aos nossos pertencimentos étnicos, religiosos, linguísticos e nacionais (HALL, 2006, p. 8). Consequentemente, esses pertencimentos deslocam as identidades infinitamente. Por um lado, as questões de pertencimento são formadas por nacionalismos e religiões dominantes como identidades culturais sobrepostas às outras e majoritárias. Por outro, algumas identidades são marginalizadas pelas hegemônicas.

O narrador-jornalista homogeneiza essas identidades culturais presentes na narrativa e se identifica com a cultura de Buell Halvor Quain¹⁰⁸. Além dessa homogeneização, o narrador trata os indígenas como: “[...] os órfãos da civilização. Estão abandonados. Precisam de alianças no mundo dos brancos, um mundo que eles tentam entender com esforço e em geral em vão (NN, p. 108)”. Há um certo enternecimento, embora não haja identificação com esses “estrangeiros de dentro”, ou aqueles que não se sentem pertencidos à cultura na qual estão inseridos – se usarmos a terminologia da profa. Rita Olivieri-Godet (2007, p. 91).

O narrador-jornalista e Quain se empenham na sedimentação de uma distância entre as etnias indígenas brasileiras e o “mundo dos brancos”. Esse procedimento de igualdade entre culturas distintas e rechaço parece uma armadilha textual na qual somos arremessados para visualizarmos nossos próprios preconceitos. Ou a maneira pela qual nos instruíram a Olhar esses povos e suas culturas milenares. Se não percebermos os vetores de (não)identificação ao outro cultural, hegemônico e patriarcal, isso pode indicar que tenhamos sido convencidos pelo narrador culturalmente manipulador de NN. Essas indefinições e as heterogeneidades culturais da história se amparam no mistério sobre Quain e convergem nesses jogos confusos de (não)identificação cultural. Dizendo de outro modo, há jogos implícitos de manipulação das focalizações do romance enganando o leitor a partir de um ponto de vista rigidamente aristocrático (e camuflado) condutor da narrativa.

¹⁰⁷ “I use ‘identity’ to refer to the meeting point, the point of suture, between on the one hand the discourses and practices which attempt to ‘interpellate’, speak to us or hail us into place as the social subjects of particular discourses, and on the other hand, the processes which produce subjectivities, which construct us as subjects which can be ‘spoken’”.

¹⁰⁸ Inclusive, o estudo dessas identidades culturais é decorrente da narração memorialística e foi a base teórico-analítica de nossa dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, da UFSCar: “Memória e identidade em Nove noites, de Bernardo Carvalho”.

4.4. Escrever sobre o inferno é escrever sobre o Outro?

O desdobramento prismático dos focos narrativos é perceptível pelo leitor atento que se dá conta da heterogeneidade cultural das linhas do romance na intersecção sutil da não identificação às tribos brasileiras pelo jornalista, do mesmo modo de Quain, e ambos afirmando ao longo do texto terem vivenciado o inferno nelas. Nisso, é inviável desconsiderar a aliança entre o narrador, seu vínculo com o autor e a pesquisa que serviu para embasar o romance. Em Terry Eagleton (2006, p. 195), essa relação fica melhor direcionada em um comentário do teórico sobre a instabilidade da identidade na escrita de acordo com o pós-estruturalismo:

[...] seria ilusão pensar que poderia estar plenamente presente ao leitor aquilo que digo ou escrevo, porque o uso dos signos sempre implica alguma dispersão das minhas significações, implica sua divisão, e o fato de que jamais serão idênticas a si mesmas em todas as ocasiões. Não só minhas significações, na verdade, mas também *eu*: como sou feito de linguagem, não sendo esta apenas um instrumento cômodo que uso, toda a noção de que sou estável, de que sou uma entidade unificada, também deve ser fictícia.

O autor está presente e ausente em sua escrita. Afirmar sua presença plena é, no mínimo, ingênuo. Considerar Bernardo Carvalho como um simulacro estendido da ficção para a história, da história para a ficção, não é gratuito devido ao entrelaçamento do romance à pesquisa documental empreendida para a escrita do livro. Portanto, associar NN a uma instabilidade se relaciona à indefinição, à ambiguidade, à heterogeneidade etc. decorrentes do embaralhamento das causas e efeitos da ficção e da história.

Essa escrita está localizada no limiar da penosa associação das fotografias do livro no real com a ficção. Por conseguinte, com o termo identidade cultural a anexação de fotografias na narrativa de NN representa a fusão e a retomada do passado como aplainador de modelos culturais. Por exemplo, há um trecho no qual o narrador-jornalista tenta explicar a um indígena Krahô – Leusipo Pempxà – o que é um romance:

Tudo o que eu queria saber já era conhecido. E ele me perguntava: “Então, por que você quer saber, se já sabe?”. Tentei lhe explicar que pretendia escrever um livro e mais uma vez o que era um romance, o que era um livro de ficção (e mostrava o que tinha nas mãos), que seria tudo historinha, sem nenhuma consequência na realidade. (...) não conseguia fazê-lo entender o que era ficção (no fundo, ele não estava interessado), nem convencê-lo de que o meu interesse pelo passado não teria consequências reais, no final seria tudo inventado. (NN, p. 95-96)

Dessa explicação decorrem três pontos: 1º A escrita como dominação; 2º O porquê de o jornalista ir aos Krahô procurar respostas sobre o suicídio de Quain; e 3º O narrador não saber

distinguir entre realidade e ficção. No ensaio “*La doble sesión*”, Derrida (1997) desconstrói o mito platônico que associa a escrita a dominações culturais. Para o filósofo, a dicotomia escrita e fala não é apolítica, pois diz respeito às axiologias da cultura Ocidental. Em Platão, a fala se associa ao mundo das ideias. Na tradição europeia, esse binarismo representou o poder e o domínio sobre os povos ágrafos. Na sequência, Derrida (1997, p. 274, grifo do autor, tradução nossa) demonstra a desconstrução desse binarismo escrita/fala em *Mimique*, de Mallarmé, partindo do Diálogo *Filebo*, de Platão:

A antiga oposição entre fala e escrita não tem mais pertinência para controlar o texto que deliberadamente a desconstrói. Um texto assim não é mais “falado” do que “escrito”, não é mais contra a fala do que a favor da escrita, no sentido metafísico dessas palavras, tampouco a favor de uma terceira força, e sobretudo não é a favor de um radicalismo de origem ou do centro¹⁰⁹.

Para o filósofo grego, a escrita se equilibra entre um “fármaco da memória” e um “mero lembrete”. Já o texto derridiano auxilia na reflexão sobre a planificação da bipartição fonocentrismo e escrita enquanto alicerces de argumentos a respeito da dominação de etnias ágrafas por nações europeias. Em 2001, o jornalista vai a uma aldeia Krahô a convite de dois etnólogos. Seu objetivo era falar com algum indígena que conhecesse Quain. Leusipo Pempxà, personagem referido no episódio sobre a escrita de um romance, estranha o fato de alguém querer exumar o passado. Nesse episódio, a escrita de um romance é ineficaz para um ser humano de uma cultura ágrafa, afinal esse gênero literário não veicula aparentemente um conhecimento compreensível e/ou digno de valor a ele.

O conflito étnico presente nessa passagem está na violência discursiva de uma cultura que sobrepõe seu saber sobre uma e inferioriza alguém que não entende sua (e nossa) própria cultura. O jornalista também demonstra dificuldade para conversar com um sujeito pertencente a uma cultura ágrafa sobre as consequências da escrita na realidade. Possivelmente, isso decorre da dificuldade de planificar as diferenças abissais entre ficção, realidade (se é que elas existem tão claramente) e culturas nas quais essa dicotomia pode(ria) ser desconstruída. Ou seja, a explicação da dicotomia ficção e realidade para indivíduos de culturas nas quais a convivência com a ficção, na forma de mitos por exemplo, é considerada tão real quanto as pessoas e os objetos de seu entorno. Nos interstícios desse dizer, a escrita aparenta ser a fonte de dominação

¹⁰⁹ *La antigua oposición entre habla y escritura no tiene ya ninguna pertinencia para controlar el texto que deliberadamente la desconstruye. Semejante texto no es más <<hablado>> que <<escrito>>, no va más contra el habla que a favor de la escritura, en el sentido metafísico de esas palabras, no más a favor de una tercera fuerza, sobre todo no a favor de un radicalismo de origen o del centro.*

e exclusão: não explicá-la é como colocar-se em uma posição hierarquicamente majoritária, dominadora¹¹⁰.

Escribir en el aire, livro do intelectual peruano António Cornejo Polar (2003), é sobressalente nesse debate. Sobretudo o capítulo de número um, intitulado “*El comienzo de la heterogeneidad en las literaturas andinas: voz y letra en el ‘diálogo’ de Cajamarca*”. No capítulo mencionado, o pesquisador apresenta crônicas de conquistadores espanhóis e opiniões ambivalentes sobre a dominação do império Inca. Essas crônicas foram escritas por personagens históricos distintos (em sua maioria espanhóis) e nelas se destacam pontos de vista diferentes sobre os relatos historiográficos. Em segundo lugar, os posicionamentos ideológicos dos cronistas ressaltam o analfabetismo dos autóctones peruanos com imagens de bárbaros devido ao desconhecimento bíblico. Esse argumento potente e descomedido embasou a dominação do Império Inca, a pilhagem de suas riquezas, o escravismo de seu povo e o homicídio de seus opositores.

A escrita é evidenciada no texto de Cornejo Polar como a historiografia de outros povos por terceiros. Para o colonizador: “[...] os fatos não falam por si mesmos, porque é o historiador quem fala por eles em um discurso no qual mescla o imaginário ao real” (POLAR, 2003, p. 26, tradução nossa)¹¹¹. A história escrita pelos conquistadores e comentada por Cornejo Polar é similar ao debate subentendido de NN, pois estamos diante de uma perspectiva construtora de culturas extravagantes, para dizermos o mínimo. De outro modo, esse é o inferno dos Ocidentais. É assim que António Cornejo Polar (2003, p. 182, tradução nossa) demonstra o funcionamento desses binarismos relativos à identidade cultural:

[...] me faz suspeitar que no complexo e difícil processo que conduz à definição de uma identidade nacional existe, sobretudo, uma operação político-intelectual de uma elite mediante a qual produz-se tanto uma imagem

¹¹⁰ Roger Casement, protagonista do romance *El sueño del celta*, de Mario Vargas Llosa (2010), idealiza o progresso das civilizações ágrafas através da crença religiosa europeia. Roger vai ao Congo como cônsul a fim de levar o progresso aos povos bárbaros e, ao passo do tempo, no país africano, o personagem percebe que a “visita” europeia não era das mais pacíficas e benignas para esse povo já que dizia respeito à colonização em suas formas mais vis: a exploração de mão-de-obra e a conquista geográfica. A análise ingênua da presença de seus conterrâneos continentais no país africano mencionado se relaciona a fatores culturais intrínsecos à constituição de um olhar cultural. Ele fantasiava a transfiguração religiosa do nativo congolês ao cristianismo como um passo ao progresso. Demoraria 20 anos para que Casement percebesse e denunciasses os desmandos sofridos pelos congolezes. Em seguida, ele é transferido à Amazônia peruana. Apenas um ano é suficiente para que ele denuncie as autoridades locais pela exploração das etnias peruanas como as congolezas. Em ambas as estadias como cônsul, ele compreende que sua identidade irlandesa também foi colonizada. No caso, de modo mais refinado do que o sofrido por africanos e sul-americanos (2012, p. 388): afinal o domínio inglês sobre a Irlanda não se dá pela violência física, mas pela política e ideológica.

¹¹¹ “[...] los hechos no hablan por sí mismos, porque es el historiador quien habla por ellos en un discurso en el que mezcla lo imaginario y lo real”.

do índio, como apresenta-se a si mesma diante a sociedade enquanto encarnação de tal identidade¹¹².

Para Stuart Hall (2003a), a identidade cultural se associa à desconstrução derridiana e às diferenças culturais. Já a apreensão analítica do pesquisador peruano se coaduna à perspectiva cultural das fotografias de NN, pois algumas identidades culturais são marginalizadas com um jogo binário de presença e ausência como em um trecho do romance em que a hierarquia e a dominação da cultura letrada se impõem sobre a ágrafa.

4.5. A máquina preguiçosa chamada NN

No livro, o jornalista afirma: “Há em toda fotografia um elemento fantasmagórico (NN, p. 32)”. Umberto Eco (1998, p. 9) dita o próximo passo dessa discussão:

Por enquanto só quero dizer que qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre este mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas.

Como já dissemos, em NN há dois narradores: um deles se chama Manoel Perna e escreve em um testamento a respeito das nove noites passadas com Quain no intervalo de seis meses antes do suicídio. A técnica narrativa de Manoel Perna é minuciosa: queimar as linhas como combustíveis de uma máquina preguiçosa por depender do leitor e pedir a ele que encaixe os argumentos narrados. Se nos amparássemos em Barthes (2004b, p. 73), diríamos que o texto de Perna torna visível a colaboração entre texto e leitor. Em outras palavras, Perna demanda ao leitor a reescrita do texto, como se fôssemos detetives de signos pregados no real que sustentam a narrativa. Por isso, nos questionamos: nós, leitores, somos o terceiro narrador do livro? Se sim, seremos o mais obcecado deles?

O testamento desafia sua função por não interessar somente a algum familiar em busca das “memórias” de Quain, pois interessa a nós leitores. Diante desse arquivo em que supostamente encontraríamos respostas em torno do suicídio de Quain, somos os responsáveis por mobilizar os códigos de focalização do romance. Ainda assim, finda a leitura do testamento de Perna e da instância narrativa do narrador-jornalista, não resolvemos esse caso que abalou

¹¹² “[...] me hace sospechar que en el complejo y difícil proceso que conduce a la definición de una identidad nacional existe sobre todo una operación político-intelectual a cargo de una élite que mediante ella produce tanto una imagen del indio cuanto se presenta a sí misma, frente al conjunto de la sociedad, como encarnación de tal identidad”.

as estruturas da etnografia brasileira no começo do século XX. A sobreposição dessas instâncias e sondagens indefinidas do ocorrido culminam na constituição de um personagem diaspórico – da história à ficção e vice-versa – e na incorporação de sememas múltiplos que compõem os motivos do suicídio.

Esses narradores imiscuem seus contares na ficção e na história. A conjunção das fotografias ao texto narrativo denuncia o aplainamento de conceitos que, a princípio, parecem dissemelhantes. O sentido dessas fotografias como documentos comprobatórios são deslocados e fincam seus rastros no acontecimento. A força delas reside na apresentação desse romance que também é pesquisa etnográfica, coletânea de cartas e mergulho narrativo. Portanto, há uma expansão da fotografia ao campo literário que constrói uma diegese entrelaçada a campos interconectados e esboroados. De certo modo, isso representa a assunção da fotografia a outro papel: do historiográfico ao romanesco.

O testamento se desconstrói como um jogo narrativo recurvado em meio a uma pesquisa “ficcional” inconclusa suplementada pela de Mariza Corrêa e de Januária Mello. O homem das cartas das últimas autoras é o do romance de Bernardo Carvalho? Em que passo a intersecção da representação do personagem corresponde ao personagem de carne e osso?

Em entrevista a Flávio Moura (2003), Bernardo Carvalho justifica o porquê desse narrador e/ou personagem real, Manoel Perna, ter assumido uma escrita pedante:

Esse personagem, o Manoel Perna, é uma espécie de desejo [...] de resolver as lacunas que não são resolvidas pela pesquisa. [...] Por isso logo no início percebi que ele seria um dos narradores. No livro ele aparece como engenheiro. Na verdade, ele era barbeiro. Mas achei que ia ficar muito inverossímil, ele escrevendo daquele jeito empolado com essa profissão

A mudança pode ser relacionada a todos os personagens-históricos de NN. Em carta de Quain a Heloísa Alberto Torres, de 3 de junho de 1939 (CORRÊA; MELLO, 2008, p. 63, grifo nosso), o estadunidense confirma a profissão de Manoel Perna:

[...] **Manoel Perna, o barbeiro** cujo avô amansou os Krahô, tem tentado por muitos anos obter um lugar no S.P.I. O que eu acho interessante nisso é o fato de ser o único amigo dos índios em Carolina. Por muitos anos tem permitido aos índios morar em sua casa. Sua esposa e filha fazem roupas para eles. Em uma ocasião proibiu a venda de terras dos Krahô, o missionário que tinha longamente residido com os Krahô queria vender as terras, que beneficiaria, mas o **barbeiro** não permitiu.¹¹³

¹¹³ Além do fragmento desta carta, cabe também pesquisar as do livro de Mariza Corrêa e Januária Mello. Sobre essa temática, cabe retomar as leituras das seguintes correspondências: de Quain a Heloísa, de 7 de junho de 1939, p. 65-67; e de Quain a Margareth Mead, de 13 de julho de 1939, p. 78-80.

O ser fictício e histórico, Manoel Perna, narra um suicídio ocorrido além da ficção. A troca de cartas com Heloísa Alberto Torres elucida a importância de sua voz para o prisma memorialístico que constitui a narrativa de NN. O enriquecimento narrativo de sua inserção rompe a couraça do fictício, exhibe as desproteções do texto e alude ao leitor a reescrita do romance sobre Quain. Os ecos dessas vozes presentes nas cartas, no testamento e na busca obcecada dos arquivos perdidos remetem justamente a esse processo de escrita coletiva do romance. Ao lado das memórias sobre o amigo e a focalização desses personagens, Quain constitui-se imprecisamente: “*Era preciso que ninguém achasse um sentido. É preciso não deixar os mortos tomarem conta dos que ficaram*”. (NN, p. 10, grifo do autor). Esconder é necessário. Assim, o ausente nessa bricolagem¹¹⁴ textual é propiciada e perceptível apenas pelo Olhar diligente dos leitores. A intervenção do leitor é, por esse motivo, como a assunção de uma vida. Sabemos que o personagem, Quain, morreu na carne. Na linguagem literária o ressuscitamos.

4.6. Os fantasmas das fotografias

NN é uma reconstrução do desconhecido em que: “[...] os leitores se dispõem a fazer suas escolhas no bosque da narrativa acreditando que algumas delas serão mais razoáveis que outras” (ECO, 1998, p. 14). Na instância do narrador-jornalista alguns documentos repousam, entre eles fotografias. Na pesquisa empreendida por esse personagem sobre Quain, as fotografias do livro se desdobram para o limiar da ausência e da presença. Unidos a Quain e à sua memória, elas propagam significados na narrativa, e vice-versa. Quase impossível não o procurar também no livro. Ou em cada uma das fotografias.

A natureza heterogênea do gênero literário de NN se circunscreve nas contradições e nos disparates de seu mote – como sugere a epígrafe do capítulo e os fantasmas de suas fotografias. Em nossa opinião, esses fantasmas enredam-se à estrutura fragmentada do romance, assim como os pontos de vista múltiplos de constituição e ubiquidade nas culturas alfabéticas. Não por acaso, nos perguntamos ao longo das leituras de NN: onde encontramos os povos estudados por Quain a não ser sob seu ponto de vista ou do narrador-jornalista? Curiosamente, Quain desejava encontrar um ponto de vista de pesquisa em que não estivesse

¹¹⁴ O dicionário Priberam define bricolagem da seguinte maneira: “Conjunto de pequenas tarefas ou trabalhos manuais domésticos. “Bricolagem”. In Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/bricolagem> [consultado em 22-09-2020]. Desse modo, sugerimos que a bricolagem seja considerada no texto de Bernardo Carvalho como pequenas tarefas ou trabalhos interpretativos realizados pelo/a leitor/a ou pelos autores dos livros do *corpus*.

no centro do próprio campo de visão. Esse desejo do antropólogo estadunidense se assemelha à discussão de Cássio Eduardo Viana Hissa (2013, p. 171, grifo nosso) apresentada no livro “*Entrenotas: compreensões de pesquisa*” na forma de notas diversas nas quais ele refletiu sobre sua carreira acadêmica:

As palavras anunciam, protegem e denunciam os seus autores. Há quem deseje se esconder atrás de suas palavras. Poderá ser o caso genérico dos sujeitos da ciência moderna e do seu texto convencional. Entretanto, esconder atrás de suas próprias palavras é esconder para atender certa idealização e, ao atingir os limites da impessoalidade, **o autor fala de si como se estivesse falando de outro**. É a radicalização da supressão do eu no corpo do autor. Trata-se do sujeito do texto convicto de que preserva a sua invisibilidade, falando de si como se fosse outro e, sobretudo, como se não existisse.

Quain fala de seu ponto de vista como se falasse de outro. Depois da leitura de NN, percebemos que o etnólogo possivelmente tenha cumprido seu desejo. Ao que tudo indica, a visibilidade desse Outro cultural é perpassada pela imagem do antropólogo. Na transparência caótica da alteridade, o “eu” de Quain olha e deseja esconder-se detrás das próprias palavras. Constituído em um lugar também cultural (pois ser pesquisador não configura de modo algum um lugar cultural privilegiado e/ou isento), o etnólogo estadunidense nunca alcançará uma elucidação plena de como Olhar para o outro.

Recuperando as palavras de Judith Butler (2017, p. 100) sobre a influência da guerra para a criação dos *nêmesis* do campo de batalha, parece estar entranhado na voz do jornalista um procedimento similar à maneira dele e de outros personagens enxergarem as etnias indígenas brasileiras. A filósofa mencionada é certa ao afirmar que na guerra está em jogo a noção de humanos humanizados ou desumanizados. Desumanizar o outro, torná-lo objeto de pesquisa, é o que elucida e parece fulcral ser notado na relação entre Quain e os povos autóctones do Brasil. Na sequência, cabe um fragmento desse esgotamento do campo de visão do etnólogo também na narração de Manoel Perna:

[...] perguntei aonde queria chegar e ele me disse que estava em busca de um ponto de vista. Eu lhe perguntei: “Para Olhar o quê?”. Ele respondeu: “Um ponto de vista em que eu já não esteja no campo de visão”. [...] se fosse por isso não precisava ter ido tão longe. Porque ele nunca estaria em seu próprio campo de visão, desde que evite os espelhos. (NN, p. 111, grifos do autor)

As populações indígenas da narrativa são invisibilizadas, embora sejam vistas por um antropólogo. Elas estão em um “espaço em branco”, em um limiar no qual tentamos depreender o que se trata de ficção, de arquivo, de documento e de história. A modo de exemplificação, Susan Sontag (2003, p. 54) elucubra com passagens de um ensaio analítico sobre fotos de

guerra, escrito por Virginia Woolf, a respeito de um corpo tão mutilado pela expiação das armas de fogo a ponto de ser confundido com a carcaça de um porco abatido. Em outras palavras, para Sontag, a guerra à distância pareceria uma imagem meramente produzida. Recuperando a argumentação dessa última intelectual estadunidense, diríamos que por também estarmos distantes dessas etnias – o que tem sido ampliado com as políticas de ações afirmativas e que assim continue – nosso Olhar está igualmente apartado de sua visibilidade. Por essa razão, somos impelidos a ver essas etnias desde o ponto de vista de um antropólogo que as reifica, ou as desumaniza. Ao não nos identificarmos a elas, é quase impossível ver esses grupos sociais constituindo o argumento do livro. Sentir a dor desses outros só alcança plenitude quando desconstruímos essa composição narrativa e estética entranhadas em uma perspectiva culturalmente centralizadora e representada pelo narrador-jornalista, por Manoel Perna e Buell Halvor Quain. Ao nos darmos conta de essa estrutura estar construída na ausência de compaixão pela vida alheia, talvez possamos acessar uma parcela dos elementos fantasmagóricos da cultura brasileira com essa desconstrução da essência rígida de nosso Olhar para subverter e debater a visão cultural tradicional empregada. Como anuncia Barthes sobre o sujeito e a história, podemos tentar outros caminhos:

Assim, a vida de alguém cuja existência precedeu um pouco a nossa mantém encerrada em sua particularidade a própria tensão da História, seu quinhão. A História é histórica: ela só se constitui se a olhamos – e para olhá-la é preciso estar excluído dela. Como criatura viva, sou o contrário da História, o que a desmente, a destrói em benefício de minha história apenas. (BARTHES, 2012, p. 63)

O negativo da fotografia – ou o branco da página pela voz de Derrida – oferece um caminho e direciona a leitura à não repressão da visibilidade cultural. Uma estratégia de leitura frutífera que recorda Alcides Cardoso dos Santos (2013, p. 21):

Entre a visão das coisas na forma como elas se dão aos olhos e o trabalho da imaginação redirecionando o Olhar para aquilo que não vê, mas que sempre se anuncia, toda uma variedade de relações aponta para uma repressão do visível na cultura, pois, em termos freudianos, poderíamos dizer que o desejo que aciona toda forma de visão é reprimido pela ordem, pelas regras do “que” e do “como” se deve ver.

Esse fragmento anterior reposiciona o visível e seus contornos repressivos. A visibilidade é mitigada pelos desmandos sofridos pelo “Outro” cultural. O “quê” e “como” ver pode ser um exercício útil para os alienados e possuidores de estômago fraco. Alguns, involuntariamente, não querem e nem desejam ver além. Outros, simplesmente fazem vistas

grossas ao reprimido pela visibilidade. Não por acaso, a prática visível do pós-estruturalismo incide diretamente na práxis do cotidiano.

A armadilha das fotografias do romance é a suposta presença do real na narrativa. Com esta estratégia de visibilidade, encerramos a leitura no – já comentado por Bernardo Carvalho – desconforto de textos contemporâneos valorizados por estarem imbricados na realidade. As fotografias do livro desarranjam ainda mais a dicotomia ficção e história, como se fosse ancorado plenamente na segunda parte e contivesse uma verdade subjacente. Isso se aproxima das aparentes motivações da primeira fotografia do livro, pertencente ao francês Marcel Gautherot e capa da primeira edição:

Figura 22 – Marcel Gautherot. Porto. Rio de Janeiro, 1956.



Fonte: capa de NN.

A fotografia pertence ao francês radicado no Brasil e compõe o acervo desse profissional que se dedicou à antropologia e à exposição do país na Europa. Em 1999, o Instituto Moreira Salles adquiriu ao redor de 25 mil fotogramas do artista francês e o reservou no Rio de Janeiro. Para a pesquisadora Lygia Segala (2005, p. 74), as fotografias de Gautherot são: “Experimentos fotográficos e ciências sociais [que] surgem enquanto técnica e campo disciplinar”.

Essa fotografia se aproxima do enredo de NN por ser o retrato do porto carioca e remontar metaforicamente à chegada de Quain ao Brasil. No mais, essa fotografia também é de

exploração, ainda que não sejamos aventureiros, como antropólogos ou fotógrafos. O preto-e-branco desse Rio de Janeiro desconhecido, pretérito, obnubila a cidade e impinge tanto à foto, quanto ao romance, a necessidade de um Olhar expedicionário, excursionista, em uma jornada semiológica pela compreensão da foto de capa e do romance. Viagem e compreensão da imagem comparadas ao Olhar antropológico do personagem medular do livro.

Na página 26, vemos a segunda fotografia do livro. Além de cartas que também constituem essa narrativa como estereoscópica devido às múltiplas focalizações da narrativa. Assim, fotos e cartas cumprem funções diferentes das de comprovação, de registro e de documentação. Os campos missivo e fotográfico se deslocam nesse texto sarcástico à historiografia. O texto literário atua não só pelo deslizamento dos campos e espaços de fruição, mas também carcome a severidade de uma narrativa que, presumivelmente, apresentaria o real convertido em ficção. A segunda fotografia retrata Quain de frente e de perfil. Nela, seu Olhar se enrola a seu suicídio indecifrável:

Figura 23 – Buell Quain, acervo da Casa da Cultura Heloísa Alberto Torres.



Fonte: NN, p. 26.

Essas feições não possuem substância. Admiravelmente, após o contato com a narrativa de NN e visualizarmos esta foto dúplice é impraticável negar sua presença. Ao longo da leitura, é como se nos perguntássemos onde jaz o cadáver do antropólogo. Após mais páginas lidas, não encontramos outras evidências do local de enterro do estadunidense. Como qualquer fantasma, Quain não é sólido e, às vezes, faz algumas aparições como toda e qualquer assombração localizada no entre-lugar realidade e ficção. Para vê-los, devemos procurar o limite em que residem, nem sempre, nitidamente. Cabe recordar que Quain possuía um corpo e um rosto, como as duas fotografias parecem comprovar. Embora o corpo nunca tenha sido encontrado e falemos sobre um personagem-histórico, urge recordar esse referente como algo problemático. Dessa forma, notamos como essa morte é emperrada, pois seu corpo foi perdido

e o caso não solucionado se relacionam ao modo que James Williams (2012, p. 71) explica a morte nos estudos da desconstrução como “[...] a propriedade de todos os signos como coisas que vêm a ser ausentes”, ou seja, esse corpo ausente agita os signos e presentifica Quain.

O rosto duplicado do antropólogo, ou a segunda das imagens, nos aproxima de seu espectro, não de sua presença, “[...] embaralha as identidades do visível e do invisível (SANTOS, 2013, p. 54)”. Essa fotografia, credenciada ao acervo da Casa de Cultura Heloísa Alberto Torres – IPHAN (NN, p. 171) – se refere à pesquisa do jornalista que ressuscita Quain. Vida pela linguagem e, estranhamente, relacionada às culturas que ele não se identificou. Como exemplificação, cabe o fragmento de uma carta escrita e enviada pelo estadunidense a Ruth Benedict – ex-orientadora dele na Universidade de Columbia – na qual ele expõe o rechaço a esses brasileiros e a nossas culturas:

Há um monte de coisas sobre os brasileiros e as cidades brasileiras que me dão vontade de tirar a roupa e me masturbar em praça pública. Mas tento me controlar. Sericamente, não dá para ser honesto nem mesmo com pessoas do tipo relativamente sofisticado, como dona Júlia. E estou furioso com você por ter falado tanto de mim para ela. (NN, p. 30)

O jornalista viaja ao Xingu para conhecer alguém que pudesse ajudá-lo sobre Quain. Para isso, ele entra em contato com o índio Krahô mais velho da aldeia:

Minha idéia <sic> era conversar com o velho Diniz, o único Krahô vivo que conhecera Quain, quando ainda era menino, e que podia me falar sobre o local em que o etnólogo fora enterrado. (NN, p. 78-79)

Em carta de Heloísa Alberto Torres, recolhida por Mariza Corrêa (2008, p. 98) e endereçada ao delegado Carlos Dias, a ex-diretora do Museu Nacional indica a necessidade de preservação do local de sepultamento do antropólogo:

Julgo absolutamente necessário que o local de sepultura do dr. Buell Quain fique marcado com exatidão segura. Nesse sentido eu lhe pediria que fizesse seguir para lá pessoa idônea (se possível o sr. Manoel Perna) que, coadjuvada pelos índios, procedesse a determinação exata do lugar fazendo uma cercadura com o material (pedra, cimento) que fosse mais conveniente de modo a que possa ser identificado em qualquer momento. É provável que a família do dr. Quain queira daqui a alguns anos reaver os despojos mas o que é certo é que o Museu providenciará a ereção de um modesto marco no local em que se acha sepultado o seu corpo.

Sem esse local de sepultamento, como tanto insistia Heloísa Alberto Torres a Manoel Perna que fosse demarcado, o personagem se converte em uma espécie de mito. Nessa indefinição é acentuada uma existência etérea, mas nem por isso efêmera. Isso parece

demonstrar como a ficcionalização de Quain ocorre. Um dos postulados célebres de Roland Barthes (1984, p. 20) sobre a fotografia do “eu” e de sua representação é pertinente para o avanço das adversidades do homem que se tornou narrativa: “Pois a fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade”. O “eu” como Outro (o de Quain) se desvia da narração do “eu” do discurso (do narrador-jornalista) como uma imersão na infância e aproximação identitária a Quain como contraposição às culturas autóctones brasileiras. Em outras palavras, a fotografia do “eu”, ou a de Quain, funciona entre o reconhecimento e o pertencimento ao Outro cultural como um fantasma da narração do jornalista ou dissociação do “eu” de Quain ao do jornalista ou uma simulação que assombra a narrativa.

Essas duas fotos dispostas paralelamente apresentam o homem que é Quain e não é Quain. Como se ele se movesse e questionasse algo como a esfinge que inquire aos viajantes: “Decifra-me ou devoro-te”. O inextricável do rosto de Quain e corpo é a morte de seu instante. Sua presença pela ausência prossegue na narração do personagem que toma um corpo com delineamentos invisíveis conforme James Willians (2012, p. 65): “[...] uma presença do outro como algo que não pode estar presente”. Com essa afirmação, podemos visualizar a terceira fotografia do romance da página 31:

Figura 24 – Lévi Strauss e Heloísa Alberto Torres, entre outros, no jardim do Museu Nacional.



Fonte: acervo da Seção de Arquivos do Museu Nacional/ UFRJ; NN. p. 31.

Quain não é retratado na fotografia, embora pesquisadores com as/os quais ele veio ao Brasil entre 1938 e 1939 marquem presença:

Há uma foto, de 1939, em que dona Heloísa aparece sentada no centro de um banco nos jardins do Museu Nacional, entre Charles Wagley, Raimundo

Lopes e Edson Carneiro, à sua direita, e Claude Lévi-Strauss, Ruth Landes e Luiz de Castro Faria, à sua esquerda. Hoje, estão todos mortos, à exceção de Castro Faria e Lévi-Strauss. Mas havia já naquele tempo uma ausência na foto, que só notei depois de começar a minha investigação sobre Buell Quain. Aquela altura, ele ainda estava vivo e entre os Krahô, e **a imagem não deixa de ser, de certa forma, um retrato dele, pela ausência.** (NN, p. 32, grifo nosso)

Essa foto corresponde ao questionamento de uma presença pela ausência. Quain parece mesmo um simulacro. Esquecido assim como as tribos que pesquisou. Como leitores, desconstruímos o conforto diante do passado fotografado. Para isso, (re)consideremos os procedimentos do *studium* na última imagem¹¹⁵. Sua poeira não demonstra os rostos escondidos ao leitor e o conhecimento, maior ou menor, das estruturas de textos narrativos e/ou de seu acesso – ou não – aos arquivos expansivos da leitura de NN. Diante disso, o rosto de Quain se torna um rosto assombrado em que o *operator* é o narrador do NN, não o fotógrafo. Sua tarefa foi deslocar Quain de um arquivo antropológico para um romance e criar o simulacro do estadunidense.

O rastro da presença narradora/autoral e a serventia da fotografia anterior são ampliados. A fantasmagoria de Quain poderia repetir-se diversas vezes na leitura do seguinte excerto como discurso iterativo: “[...] a imagem não deixava de ser, de certa forma, um retrato dele, **pela ausência**” (NN, p. 32, grifo nosso). No mais, essa fotografia guarda o rastro do suicídio ostensivamente e nos faz questionar: por que esconder?

Heloísa Alberto Torres está sentada entre outros expertos dos estudos etnográficos. A centralidade dela não é gratuita, pois – seguindo os passos de Bertha Lutz (CORRÊA; MELLO, 2008, p. 29) – ela foi (apenas) a segunda mulher aprovada em um concurso público do Museu Nacional como professora substituta da Divisão de Antropologia e Etnografia, em 1919¹¹⁶. No decorrer dos anos, sua competência foi comprovada pelo mérito da posição exercida como professora diante de seus “adversários”. Não por acaso, personalidades do porte de Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade declararam publicamente sua fascinação pela pesquisadora¹¹⁷. Ademais, Heloísa Alberto Torres foi a responsável pela recepção e pelo auxílio às viagens e pesquisas de investigadores estrangeiros. Incluindo, Quain. Embora tenha sido

¹¹⁵ Barthes (1984, p. 33, grifos do autor) esclarece essa noção fotográfica como: [...] uma espécie de educação (saber e polidez) que me permite encontrar o *Operator*, viver os intentos que fundam e animam suas práticas, mas vivê-las de certo modo ao contrário, segundo meu querer de *Spectator*”.

¹¹⁶ Entre pesquisadoras validadas no início do século XX acadêmica e cientificamente, cabe a leitura do artigo “A cientista Marie Curie (1897-1934) no Museu Nacional, Rio de Janeiro, 1926” escrito por Andreia C.T. Wanderley, em 2018. Entre intelectuais da época anfitriões da pesquisadora estrangeira estava a profa. Heloísa Alberto Torres.

¹¹⁷ Essa informação pode ser endossada na página dois do prefácio do livro *Querida Heloisa/Dear Heloisa*, de Mariza Corrêa e Januária Mello.

superiora do estadunidense e estivesse presente na fotografia com outros pesquisadores da época, nessa foto é difícil encontrar Quain. Sua presença é a de um corpo castigado na vida e ressignificado na linguagem. Sua imagem se apropria de sua expressão como um fantasma: tanto simulacro, quanto assombração. Primeiramente, Quain estudou os Trumai, etnia em frangalhos no final dos anos 1930 e que, para ele, em nada se assemelhava aos Trumai que outro estudioso, o alemão Karl Von Den Steinen, se referiu em um livro etnográfico do século XIX. Leiamos na sequência o que o auge dessa cultura representava para Quain e que sua extinção podia se dar por conta de sua apatia:

Os Trumai sempre tentavam agradar seus visitantes, mesmo os que os ameaçavam e desprezavam, como os Kamayurá. Travaram o primeiro contato com os brancos em 1884. Por ocasião de sua expedição ao Brasil central, Von den Steinen foi alertado por outras tribos sobre os perigosos Trumai do alto Xingu, na época considerados belicosos em relação aos estrangeiros, já que viviam em guerra com seus vizinhos. (NN, p. 53)

Entrevistado pelo narrador-jornalista, o “personagem” Lévi-Strauss aclara o que aparentemente ocorreu aos Trumai:

[...] quanto mais as culturas se comunicam, mais elas tendem a se uniformizar, menos elas têm a comunicar. O problema para a humanidade é que haja comunicação suficiente entre as culturas, mas não excessiva. Quando eu estava no Brasil, há mais de cinquenta anos, fiquei profundamente emocionado, é claro, com o destino daquelas pequenas culturas ameaçadas de extinção. Cinquenta anos depois, faço uma constatação que me surpreende: também a minha própria cultura está ameaçada. (NN, p. 52)

É impraticável não reparar nas etnias estudadas por Quain como ameaçadas e constituídas como uma cadeia metálica magnetizada pela figura de Quain¹¹⁸. Portanto, essa terceira fotografia é como um ímã que magnetiza as etnias estudadas pelo etnólogo.

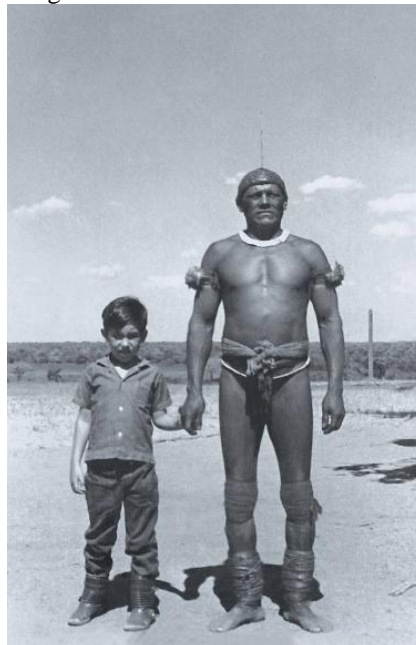
¹¹⁸ Platão, no diálogo com *Íon*, apresenta uma imagem pertinente a isso: “Eu vejo, Íon, e vou fazer-te ver o que é, segundo o meu entendimento. É que esse dom que tu tens de falar sobre Homero não é uma arte, como disse ainda agora, mas uma força divina, que te move, tal como a pedra a que Eurípides chamou de Magnésia e que a maior parte das pessoas chamam de pedra de Heracleia. Na verdade, esta pedra não só atrai os anéis de ferro, como também lhes comunica a sua força, de modo que eles podem fazer o que fez a pedra: atrair os outros anéis, de tal modo que é possível ver uma longa cadeia de anéis de ferro ligados uns aos outros. E para todos é dessa pedra que a força deriva. Assim, também a Musa inspira ela própria e, através desses inspirados, forma-se uma cadeia, experimentando outros o *entusiasmo*. Na verdade, todos os poetas épicos, os bons poetas, não é por efeito de uma arte, mas porque são inspirados e possuídos, que eles compõem todos esses belos poemas” (PLATÃO, 1998, p. 51). Quain também atrai para si as culturas estudadas ainda que elas estejam praticamente ausentes no texto romanesco.

4.7. O autor aos seis anos no Xingu

A transposição de arquivos pesquisados (cartas, o “suposto” testamento de Perna, fotografias etc.) empreendida pelo jornalista efabula o texto ficcionalmente. Para suplementar o enigma de Buell Quain, o narrador-jornalista regressa à infância, a associa a Quain e à não identificação de ambos às culturas indígenas brasileiras: “Ninguém me perguntou, e por isso nunca precisei responder que a representação do inferno, tal como a imagino, também fica, ou ficava no Xingu da minha infância (NN, p. 60)”.

Para nós, a maior da leitura complicação de NN está relacionada à última fotografia do livro. Nela, reside um jogo audacioso de feitura narratológica que chama a atenção para a indefinição entre autor e narrador. Esse jogo sugere uma desconstrução de questões narratológicas rígidas, sobretudo a dicotomia narrador/autor. Roland Barthes (2004c, p. 257, grifos do autor) antecipa esse dissabor (para alguns, pois nos divertimos muito com esse procedimento estético) dessa questão narratológica em NN ao expressar que: “O que complica é que não é possível distinguir, num texto, até o fim e exaustivamente, personagem, narrador e autor. Há um nível de toda escrita em que não se pode decidir quem *está falando*”.

Figura 25 – O autor aos seis anos no Xingu.



Fonte: NN, segunda orelha.

A infância do narrador deságua nessa última imagem de Quain como um elo do presente da narração, outros passados e do inferno vivido como identificação. Essa fotografia está na

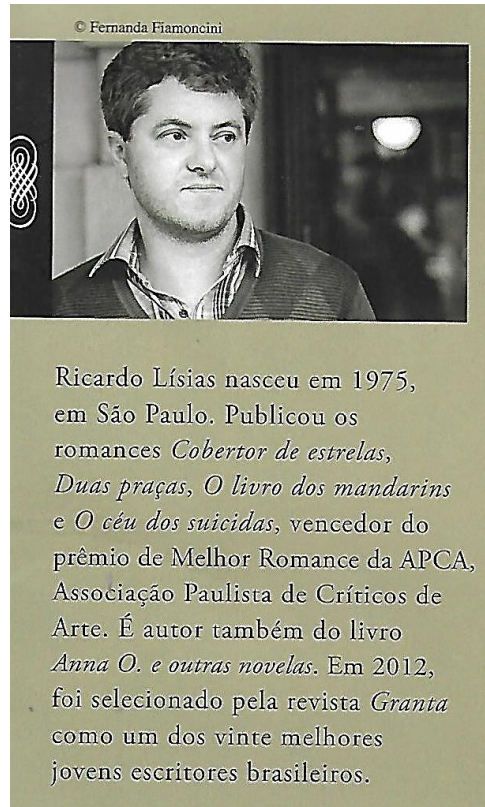
segunda orelha do livro, após o término da leitura. Cabe lembrar que as orelhas são espaços prestigiados dos livros e representam atrativos aos leitores por trazerem, *verbi gratia*, resenhas de personalidades, resumos do enredo, notas de editores e/ou fotografias de autores. Talvez por serem lidas quando pegamos um livro em uma livraria ou biblioteca.

Essa fotografia também reverbera outras de autores nas orelhas de livros. Essa tradição parece ter sido consolidada na tradição francesa, pela influência do gênio romântico e a estabilização da autoria nos princípios da imprensa e no final da Idade Média. Antoine Compagnon (1996, p. 118-119) argumenta sobre a imagem e o nome do autor no frontispício de um livro submetendo o objeto ao nome de seu idealizador:

Por que associar e colocar um diante do outro, uma imagem do autor e o texto, senão para sublinhar sua relação, não mais de congruência ideal, como entre Montaigne e os *Essais*, mas de dependência e de sujeição? O homem em carne e osso, ou melhor, em filigrana, sustenta o livro, suporta-o e a ele se submete: “Isto sou eu, isto é, meu’”: diz de algum modo o frontispício.

Compagnon não argumenta sobre a orelha, mas debate a autoridade do escritor sobre seu livro. A esse respeito, cabe relembrar a orelha de *D*, de Ricardo Lísias:

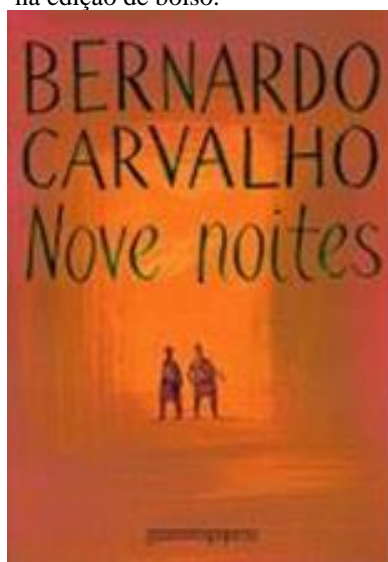
Figura 26 – Foto de Ricardo Lísias tirada por Fernando Fiamoncini.



Fonte: LÍSIAS, Ricardo. *Divórcio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, orelha.

A foto do autor quando criança se complica em NN e em D. O sujeito da orelha dos livros é o mesmo da voz entrelaçada na narrativa em primeira pessoa? Ou seja, esses sujeitos são ausências presentes nas narrativas? No mais, essa fotografia do autor aos seis anos no Xingu possui diferentes manipulações em outras edições do romance e oscilou essa posição vicária de Bernardo Carvalho: presente e/ou ausente a depender do leitor e/ou da leitura. Na edição de bolso e na segunda, respectivamente, houve configurações distintas para seu uso. Na de bolso, a fotografia foi retirada. No lugar, há uma ilustração de dois personagens, aparentemente, apresentando Quain e Manoel Perna. Mas essa questão se complica, pois o espaço entre os personagens ilustrados parece corresponder a Quain e ao narrador-jornalista. Ou à linha narrativa dúplice dos narradores. Ou seriam Bernardo Carvalho e o narrador-jornalista?

Figura 27 – Capa do romance NN na edição de bolso.



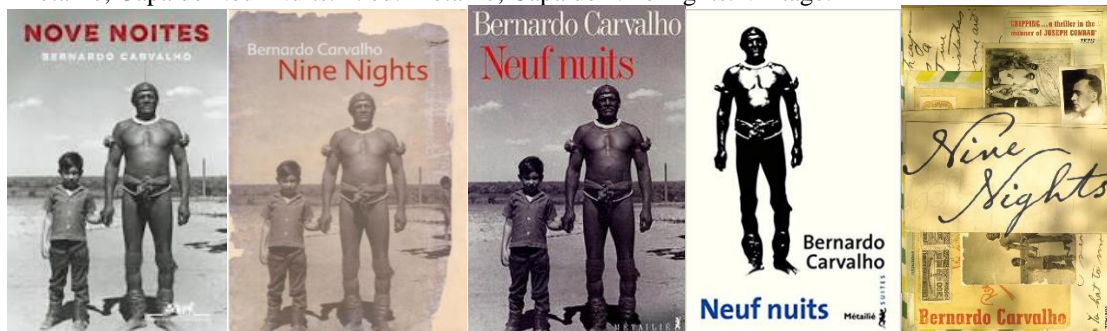
Fonte: NN. Ed. de bolso. SP: Companhia das Letras, 2006.

Na segunda, a fotografia do autor criança se desloca para a capa, retirando a fotografia de Marcel Gautherot, bem como na edição londrina da editora *William Heinemann*, de 2007, e da primeira da francesa *Metallé*, de 2005. Admirável, mas não gratuitamente, o trabalho editorial brasileiro da Companhia das Letras na segunda edição do romance no Brasil, em 2016, emula as edições londrinhas e parisienses. Será que a cópia dessas capas corresponde à inserção do Olhar de países colonizadores em nosso território? Ou seja, será a permanência do chavão etnológico em nossa cultura?

A segunda edição francesa de 2012, também da *Metallé*, parece corresponder a uma perspectiva etnicamente estereotipada dos personagens da narrativa ao retirar o garoto e manter somente o indígena e aparentemente evidenciar a publicação do livro como *O coração das*

trevas brasileiro. Outra capa emblemática é a de outra tradução britânica, que traz as fotografias do romance (com exceção da fotografia de Marcel Gautherot) juntamente a um envelope de cartas. Seguem todas na sequência:

Figura 28 – Capa de NN. 2. ed; Capa de *Nine nights*. William Heineman; Capa de *Neuf Nuits*. 1. ed. Metaillé; Capa de *Neuf Nuits*. 2. ed. Metaillé; Capa de *Nine nights*. Vintage.



Fontes: Capa de NN. 2. ed SP: Companhia das Letras, 2016; capa de *Nine nights*. Londres: William Heineman, 2007; capa de *Neuf Nuits*. 1. ed. Paris: Metaillé, 2005; capa de *Neuf Nuits*. 2. ed. Paris: Metaillé, 2012; capa de *Nine nights*. Londres: Vintage, 2008.

Retornando à primeira edição do romance, a legenda é, antes de mais nada, sedutora. Nela, vemos o “autor” aos seis anos ao lado de um indígena (o único que aparece imageticamente no texto). O simulacro do garoto corresponde à pesquisa realizada tanto pelo narrador, quanto pelo autor. A desconstrução da presença/ausência do autor, ou do romance como espelho vicário, parece corresponder a outra pessoa a que o livro é dedicado: Fábio T. Carvalho, mencionado juntamente a Mariza Corrêa. O homem mencionado é possivelmente o pai do escritor Bernardo Carvalho. Isso pode ser deslindado conforme a referência da foto da segunda edição brasileira pertencente a “Fábio Teixeira de Carvalho/Arquivo pessoal”. Segundo Daniel Moutinho Souza (2009c, p. 2-3),

Esse narrador, que em momento algum é nomeado, e bisneto do marechal Rondon, frequentou a região do Xingu em parte da sua infância na década de 60, mora em São Paulo, é jornalista, viveu certo tempo em Paris [...] Todos esses dados coincidem com a biografia do escritor Bernardo Carvalho.

Não surpreende que a primeira edição brasileira insira a fotografia de Marcel Gautherot (como nos referimos neste capítulo) e outras a retirem. Evidentemente, mudar essas fotos de lugar e referir-se a elas, ou não, interfere na presença/ausência do escritor na narrativa. Também meditamos sobre o porquê de a única imagem de alguém proveniente de uma etnia indígena estar presente na orelha do romance. Não podemos nos esquecer de que ela se trata de uma fotografia com um grande problema étnico: afinal, a qual etnia esse homem pertence?

Se pudermos aclarar melhor, somos ignorantes culturalmente, pois esse estrangeiro de dentro provavelmente só será reconhecido pelos olhos de pesquisadores da área, outros povos

indígenas e as/os pertencentes à sua cultura. Nosso Olhar restrito a nossos círculos culturais compreende apenas um conhecimento diminuto do Outro, mas não devemos diminuir a riqueza cultural dessa fotografia. Ou será que alguém seria calhorda a ponto de afirmar que todas as culturas e povos são iguais?

Essa fotografia da orelha do romance também insinua um conjunto de atos editoriais. Luciana Salazar Salgado (2007, p. 133) explica esse conjunto erigindo um enunciado que necessita de atos desembocando em significados. Possivelmente, o editor da primeira edição do romance não se interessou pelo ponto do livro em que a fotografia de NN está inserida (ao contrário das últimas da narrativa). No entanto, é premente afirmar que ela/e “regulou” o texto de maneira especial. Isto é, sua materialidade alegoriza a marginalidade, também narrativa, indígena. Como se a adição dessa fotografia na orelha edificasse o espaço autoral em que o narrador e/ou Bernardo Carvalho (!?) se valida(m) (SALGADO, 2007, p. 136-144).

É necessário aclarar que o autor dessa legenda é e não é o garoto da fotografia. É e não é o autor de NN. É e não é o autor de Quain. É e não é o jornalista. É e não é Mariza Corrêa. Afinal, são inúmeros os autores que poderiam ter tirado, ou tiraram, essa fotografia. Em meio a tantas tecnologias e o *Google*, quem pode garantir o pertencimento dessa foto ao arquivo pessoal de Bernardo Carvalho? Se pertencer, a passagem do tempo permite dizer que o homem seja consubstancialmente sua própria criança?

Esse autor no Xingu é atravessado por inúmeros pontos que o constituem como Outro e o tiram de sua inteireza, assim como Barthes (2004a, p. 1) explica sua conversão em linhas narrativas:

A escrita é a destruição de toda a voz, de toda a origem. [...] A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco onde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que a escreve.

Meditemos sobre como esses corpos da fotografia foram mortos referencialmente pela escritura. A ligação entre história e ficção une autor, narrador e personagem e se apaga no romance. Para perceber isso, basta recordar os fantasmas de NN: Mariza Corrêa, Quain, Heloísa Alberto Torres, etnias indígenas brasileiras e Bernardo Carvalho. Identificar o Quain-fantasma – frisando que ele pode ser “visto” sem o uso de arquivos – das fotografias, auxilia na visualização de fantasmas de nossa própria cultura advindos de um pensamento cultural embasado no colonialismo europeu:

[...]. Em mais de um sentido, a condição colonial consiste em negar ao colonizado sua identidade como sujeito, em romper todos os vínculos que

formam essa identidade e em impor outros que a perturbam e a desarticulam, com uma crueldade especial no momento da conquista (POLAR, 2003, p. 13, tradução nossa).¹¹⁹

O jornalista de NN é arrebatado ao ler a biografia do estadunidense culto desiludido com as tribos indígenas brasileiras. Por ter sido filho de um proprietário de terras no Xingu – vizinhas a aldeias indígenas – o jornalista pouco se interessa por essas culturas, às quais podemos chamar de nossos fantasmas culturais¹²⁰. A indecisão cultural de NN funciona como um nó dado em inúmeros termos, como o eu e o Outro, a história e a ficção, o autor e o narrador. Cabe sublinhar que também vivemos como esses personagens: experimentamos a vida como nossas ficções particulares, somos narrados pelos outros e também narramos. Portanto, os pontos de indecisão desse livro (principalmente as motivações de Quain) reverberam ambiguidades enoveladas em procedimentos narrativos complexos.

Os indígenas estudados pelos antropólogos estrangeiros vindos ao Brasil são simulacros dos estudados pela etnologia e pela antropologia (BAUDRILLARD, 1991, p. 15-16), como se a etnologia nos ensinasse, segundo esse filósofo, a lição de que: “[...] o segredo que o morto (e que os selvagens conhecem bem melhor que ela): a vingança do morto”. Essa morte não é referência apenas da última das fotos abordadas, mas também é a decorrência dos abusos corpóreos, sociais, políticos, culturais e econômicos vivenciados na pele desses povos no avanço do imperialismo Ocidental nas conquistas de seus territórios a partir de 1492. Não é casual que a fotógrafa Ariella Azoulay (2019, n.p.) defenda/sugira a data como o princípio da fotografia em detrimento ao daguerreótipo, de 1839. Para a artista, a fotografia, como outras tecnologias vindas da colonização, é uma atividade de extração e de destruição do Outro. Ou de anulação do não Ocidental pelas vias do exotismo e de propósitos econômicos. Por isso, não compreendemos a etnia do indígena ao lado do autor aos seis anos no Xingu, pois houve uma

¹¹⁹ “*En más de un sentido, la condición colonial consiste precisamente en negarle al colonizado su identidad como sujeto, en trozar todos los vínculos que le conferían esa identidad y en imponerle otros que lo disturban y desarticulan, con especial crudeza en el momento de la conquista [...]*”.

¹²⁰ A consideração dessas culturas marginalizadas se atrela ao entusiasmo do literário com suas porções não ficcionais tipicamente pertencentes à estética de Bernardo Carvalho (2000). Vide o trabalho similar realizado pelo escritor em seu conto “Estão apenas ensaiando”. Nele, dois atores de teatro ensaiam uma peça em que um lavrador negocia com a morte (sem a foice ou manto, pois, como o narrador reitera ao longo do conto, eles estão apenas ensaiando) a vida e a ressurreição da esposa recém-falecida do primeiro dos personagens, enquanto o iluminador do teatro tenta finalizar uma piada ao operador do mezanino e o diretor sussurra algo à assistente de direção. Em meio às críticas de inverossimilhança da história encenada, sussurrada entre os atores, e a exigência do diretor para que houvesse mais paixão na representação dos personagens da peça, de repente, entra um homem alheio ao ambiente diegético teatral. Ele é central ao desenrolar da narrativa: o personagem lavrador se pergunta onde estaria uma mulher atrasada e à qual ele parece possuir apreço. Deste personagem externo, vem a notícia do falecimento dessa moça, responsável por carregar de lágrimas os olhos do diretor e de sua assistente no então último ensaio do lavrador, personagem da peça e do conto, que parece negociar com a morte a ressurreição da esposa. Amálgama eficaz, como a de NN, ao fazer com que o texto literário ou o teatral incorporem traços do real no fictício.

expropriação da imagem com fins meramente lucrativos (ou literários, caso nosso/a leitor/a se esqueça de que a literatura também é um negócio comercial)¹²¹. Finda a leitura de NN (p. 169), o leitor obcecado por Quain – ainda que haja uma forte manipulação dela¹²² e de outras fotografias do romance – lê um *post-scriptum* surpreendente:

Este é um livro de ficção, embora esteja baseado em fatos, experiências e pessoais reais. É uma combinação de memória e imaginação – como todo romance, em maior ou menor grau, de forma mais ou menos direta. Ao longo da pesquisa que o precedeu, contei com o auxílio de várias pessoas, a começar por Mariza Corrêa. Sem ela, provavelmente eu nunca teria sabido da existência de Buell Quain e este livro não existiria.

Na página do livro confirma-se que o romance se ancora na ficção, embora haja uma influência do real na pesquisa do escritor (ou escritores?). Recordando a influência do efeito de real, de Roland Barthes (1971, p. 43), NN também sugere a ruptura do antigo verossímil da estética realista. Para o senso comum, a fotografia também indicaria essa contiguidade com o real. Sua presença em NN é ambivalente: imaginativa, simuladora, pois não podemos desprezar as etnias indígenas desse romance “fictício”. Ou deixar de ressaltar a linguagem do livro como responsável por demonstrar a dominação de algumas culturas sobre as outras. Essa escrita sobre Quain é um ato glorioso já que falar sobre o outro é dar importância a ele/a. Nenhum “eu” é solitário na linguagem, pois se relaciona com outros. Vários desses simulacros nos assombraram na leitura. E, possivelmente, nós todos assombramos uns aos outros.

¹²¹ De resto, essa fotografia menciona implicitamente as documentais de grupos marginalizados. Esta acepção terminológica surgiu no começo da década de 1920 se expandiu a narrativas fictícias como NN – exposições ou outros livros de arte (COTTON, 2010, p. 181) e denota a expansão dessa tipologia fotográfica a outros campos – como um balanço pendular da ficção para a realidade e vice-versa.

¹²² Para conhecer mais a respeito do percurso da relação entre fotografia e antropologia – que não é nosso objetivo levantar nesta tese – recomendamos a seguinte seção da tese de Ana Martins Marques: MARQUES, Ana Martins. *Fotografia e Antropologia*. In: MARQUES, Ana Martins. *Paisagem com figuras*. Fotografia na literatura contemporânea (W. G. Sebald, Bernardo Carvalho, Alan Pauls, Orhan Pamuk). (Tese de doutorado). 2013. 356 f. p. 89-99.

5. CAPÍTULO 4 – CAVALO DE TROIA OU *RREMEMBRANÇAS DA MENINA DE RUA MORTA NUA*

5.1. A montagem de textos e a participação do público

Garrastazu, Stalin, Erasmo Dias, Franco, Lindomar Castilho, Nixon, Delfin, Ronaldo Boscoli, Baby Doc, Papa Doc, Mengele, Doca Street, Rockefeller, Afânasio, Dulcídio, Wanderley Bosquilha, Pinochet, **Gil Gomes**, Reverendo Moon, Jim Jones, General Custer, Flávio Cavalcanti, Adolf Hitler, Borba Gato, Newton Cruz, Sérgio Dourado, Idi Amin, Plínio Correia de Oliveira, Plínio Salgado, Mussolini, Truman, Khomeini, Reagan, Chapman, Fleury. (ANTUNES; BELLOTTO; FROMER; REIS, 1987, grifo nosso)

[...] o que Valêncio vai deixar claro é que tudo é falso, teatro, montagem, cinema, fantasmagoria como veremos na sequência. (BORBA, 2009, p. 92)

A citação repete, faz com que a leitura ressoe na escrita: é que, na verdade, leitura e escrita são a mesma coisa, a prática do texto que é prática do papel. A citação é a forma original de todas as práticas do papel, o recortar-colar, e é um jogo de criança. (COMPAGNON, 1996, p. 29)

Para ler, é preciso dar sentido a coisas sem significado. (PATO, 2012, p. 183)

A força da fotografia surge quando foge de seu contexto. (SUSAN BUCK-MORSS, 2009, p. 37)

Com tantas coisas para tomar emprestado, sinto-me feliz se posso roubar algo, modificá-lo e disfarçá-lo para um novo fim. (VILA-MATAS, 2011 *apud* PATO, 2012, p. 39)

Não vejo diferença entre a coisa inventada e a acontecida. (VALÊNCIO XAVIER, 1999, n.p. *apud* PINTO, 2016, p. 106)

O mote do romance gráfico¹²³ *Rremembranças da menina de rua morta nua* é o assassinato hediondo de uma garota abusada sexualmente em um parque de diversões em

¹²³ A acepção “romance gráfico” (ou *graphic novel*, em inglês) consta na ficha catalográfica do livro: “*Rremembranças da menina de rua morta nua* é uma coletânea de romances gráficos” (R, p. 6). A acepção mencionada é utilizada, em linhas gerais, como uma versão madura de escritores de histórias em quadrinhos (HQs) devido às suas linguagens e temáticas. Outra característica essencial do romance gráfico é apelar fortemente para

Diadema, na Grande São Paulo. No artigo “Senhor, liberta-me das imagens: Valêncio Xavier a suas rremembranças literárias”, Kim Amaral Bueno (2014, p. 196) enumera os quatro elementos fundamentais da obra do escritor: o erotismo, a infância, a memória e a morte. Com vistas nisso, o assassinio da menina é narrado nesse texto desapaixonada e frivolumente à moda de programas de televisão que visam a audiência com a transmissão e a veiculação da morte de pobres, de casos de estupro infantil, do uso indiscriminado de drogas por adolescentes, entre outros descabros que lhes retira a dignidade. Embora esses casos hediondos mereçam a devida atenção, não é a denúncia que parece interessar a esses meios de comunicação, mas a construção de uma realidade.

O texto de Valêncio Xavier parece uma tentativa de rememoração da menina e/ou a busca das soluções soterradas no presente e no agora. A narrativa também se trata de uma história “real” ocorrida em Diadema, elaborada com a inserção discreta de Valêncio Xavier como personagem aludido em um bilhete escrito por um garoto que mendigava no cruzamento do semáforo da Avenida Sapetuba com Francisco Morato, São Paulo, em 15 de abril de 1993 (XAVIER, 2006, p. 41).

Figura 29 – Prezado amigo.

**PREZADO AMIGO :
ESTOU PEDINDO UMA AJUDA
PARA COMPRAR ARROZ E
FEIJÃO PARA MEUS IRMÃOS
MENORES. ACEITO VALE -
TRANSPORTE E VALE -
REFEIÇÃO.**

OBRIGADO POR SUA AJUDA.

— DEUS LHE PAGUE —

Bilhete entregue a Valêncio Xavier, no semáforo da avenida Sapetuba com Francisco Morato na quinta-feira 15/4/93 – SP

Fonte: Página 41 de R.

outras artes – além das ilustrações típicas de HQs – como pintura, fotografia e colagem, podendo representar personagens e situações mais realistas – usando fotografias, como em R – ou mais figurativas e abstratas. Para a arte sequencial (ou histórias de bandas desenhadas), o romance gráfico é o gênero equivalente ao romance por sua semelhança de extensão narrativa, aprofundamento de tempo, espaço e personagens; enquanto as HQs – segundo Roberto Elísio dos Santos (1995) – equivalem ao conto (e, para nós, a tirinha e a charge poderiam corresponder ao microconto). Também chama a atenção o fato de os romances gráficos apelarem para uma construção narrativa com sarjetas grandes (como comprova o primeiro deles – *Um contrato com Deus*, de Will Eisner, publicado em 1978). É igualmente característico da maturidade artística dos autores e de seus romances gráficos, que “[...] estes quadrinhos de autor, com "temática adulta", investirem na multiplicação dos focos narrativos, na densidade psicológica dos personagens (que aumentam de número), na ruptura da linguagem tradicional de HQ, na velocidade em que os fatos ocorrem e na quantidade de informações (visuais e verbais) transmitidas ao leitor” (SANTOS, 1995, p. 54) e na intersecção com outras artes, destacando-se relações com o cinema, a televisão e os cortes da imagem – ou a decupagem – para a organização narrativa. “[...] a impressão é que algumas seqüências saíram de uma ilha de edição: determinados fatos e a intervenção das pessoas são mostrados como se flagrados por uma câmera de TV – em alguns momentos o quadro assume a forma de uma tela de TV” (SANTOS, 1995, p. 55).

Outro traço marcante de R é a composição híbrida de recortes de jornal; fotografias; palavras de Gil Gomes, apresentador do *Aqui Agora* do SBT; glossários etc. Valêncio Xavier Niculitcheff nasceu em 21 de março de 1933 e faleceu em 5 de dezembro de 2008. Além de escritor, ele dirigiu, escreveu filmes, programas de televisão, fotografou e foi jornalista. Ainda que seja uma pequena biografia, nela consta o conhecimento multifacetado desse homem. Sua formação intelectual também tange uma discussão sobre verdades e mentiras. Para a crítica Lígia de Amorim Neves (2006), é por esse motivo que na literatura de Valêncio topamos com acontecimentos transformados em texto literário.

A tendência de uma escrita inscrita na biografia do autor – constante em sua obra – é o ponto de clivagem de sua representação na forma de um cavalo de Troia que diminui a distância (se é que existe) entre realidade e ficção. Por exemplo, no livro *Minha mãe morrendo e o menino mentido* consta uma fotografia de Valêncio criança fantasiado de Simbad. Já a estudiosa Verônica Daniel Kobs (2010) aúfere essa articulação movediça dos conceitos de autoria, de realidade e de ficção em outras escritas de Valêncio atinentes a esse assunto. Entre elas, a pesquisadora cita os contos “Um mistério no trem-fantasma”, “O mistério da passagem dEle pela cidade de Curitiba” e “Coisas da noite escura”, um conto em que Valêncio Xavier é assassinado (MACIEL, 2016). Nessa participação do escritor como personagem de seus textos advém sua simulação como um cavalo de Troia que invade os meios de comunicação e escrita para desconstruí-los e exibir suas hipocrisias. Portanto, esse cavalo de Troia valenciano é tanto uma invasão visando a desconstrução interna do ponto de vista dos épicos de Homero, quanto o *malware* informático que ludibria os sistemas operacionais sobre seu real propósito.

Maria Salete Borba (2009, p. 90-92) destaca como traço marcante do texto valenciano essa composição mista de recortes de jornal; fotografias; palavras transcritas de Gil Gomes, apresentador do *Aqui Agora* do SBT; glossários etc. amparada na “[...] formação de um artista calcado na imagem”. Ao abrir um livro ou um conto do autor, a imagem, seja uma fotografia, seja uma ilustração, mostra-se central na escrita. Tendo em vista a habilidade cinematográfica do escritor, podemos afirmar que ele aproximou a imagem do texto narrativo às (des)montagem¹²⁴, colagem e (re)corte em seus livros por meio de uma subjetividade arraigada. Por esse motivo, a estudiosa Ângela Maria Dias (2016) nomeará a poética de Valêncio Xavier

¹²⁴ Quando utilizarmos a palavra “montagem” nesta tese, nos referiremos à sua acepção para o cinema segundo o dicionário digital Priberam. Assim, podemos substituir “cenas filmadas” por “palavras”, “recortes de jornal”, “fotografia” etc. Também podemos trocar “filme” por “texto literário”: “Atividade que consiste em fazer sequências com uma seleção de cenas filmadas, para resultar num filme”. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/montagem>. Acesso em: 25 set. 2020.

como uma autoficção na qual ele encena a morte como metáfora do vazio autoral de seus textos. Esse sentido de anonimato parece decorrer em uma tessitura de citações na narrativa anuladoras da categoria autoral. Na estética dos textos de Valêncio reside uma escrita fantasmagórica de imagens que retornam e proporcionam ao passado a atuação no presente. Em nossa opinião, desconsiderar essa autoria soa descabido, pois é no entrelaçamento de sua biografia e no sentido de vazio que a presença ausente de Valêncio age como um simulacro. Inclusive, essa presença ausente demonstra lateral e subterraneamente as mazelas de nossa imprensa e como as notícias do jornal e da televisão brasileiros se constroem com base em simulações da realidade e não no próprio real.

Por esse motivo, Fernanda Valim-Côrtés Miguel (2013) afirma que a obra de Valêncio questiona o estatuto dicotômico de verdade e de fato. Todos os acontecimentos narrativos são fronteiriços e estabelecidos mediante pactos de leitura responsáveis por encará-los como verdade, ficção e simulacro. Em sua obra, esse pacto ficcional é transgredido à ordem da autorreferência e é como se pusesse o/ leitor/a diante de questionamentos sobre sujeito e verdade por meio do problemático conceito de autoficção (KLINGER, 2012).

A tríade real, ficcional e simulacro coexiste na obra de Valêncio e funciona a partir da inserção do autor e de sua biografia subterraneamente. Para argumentar isso, Fernanda Valim Côrtés-Miguel (2013) recupera como Wolfgang Iser explorou essa repetição do real centralmente na construção das narrativas do escritor no ensaio “Os atos de fingir ou o é que fictício no ficcional”. Essa repetição possibilitaria a leitura da ficção como uma compilação de dados do real e elemento fictício representado na ruptura da realidade. Portanto, o ficcional corresponderia a um pacto estabelecido com o leitor e que torna o material do plano imaginário suplementar à realidade representada.

Ao utilizarmos a palavra pacto, recordamos obviamente Philippe Lejeune (2008 *apud* CÔRTEZ-MIGUEL, 2013). Para o estudioso francês, a autobiografia é diferente da ficção por ser um contrato, ou pacto, firmado entre autor e leitor. Para o pesquisador, todas as formas de enunciação implicadas na escritura do “eu” se diferenciam do discurso autobiográfico não pelo grau de “sinceridade”, mas pelo “pacto” de leitura estabelecido entre autor e leitor. Já para Luiz Costa Lima (1989 *apud* CÔRTEZ-MIGUEL, 2013), o regimento da autobiografia é incerto e nenhum pacto definitivo pode ser, de fato, estabelecido. Para ele, os textos memorialísticos

(incluindo as autobiografias) são basilares para a constituição da literatura e de sujeito modernos¹²⁵.

O simulacro de Valêncio Xavier fura a carapaça da ficção e se mescla com o real. Seus textos, desmoronam os castelos narrativos de construções simuladas pelo jornalismo brasileiro como um cavalo de Troia, como mencionamos anteriormente. É assim que a figura simulada de Valêncio acolhe traços biográficos do autor como se não contivesse a contenda entre verdade e ficção, assim como a mídia e as construções assentadas em ficções. Algumas delas são rebuscadas e imperceptíveis aos olhos do leitor.

As Rmembranças da menina de rua morta nua é um texto que não se pauta no “eu” autocentrado que olha para si mesmo e sente comiseração de sua narrativa trágica. O “eu” que olha as fotografias do “Outro” é o do leitor e, por essa razão, a leitura subterrânea dessas R exige a proficiência do percebê-las como um cavalo de Troia. Sobretudo para nos distanciarmos de ler e/ou assistir narrativas de programas de televisão e jornais que jorram sangue nos olhos. Ou como nessa narrativa o leitor é o responsável por desentrelaçar os fios da identidade da menina morta misteriosamente em um parque de diversões juntamente aos demais elementos textuais. As R de Valêncio Xavier proporcionam o encontro de um Olhar ensinado a banalizar a vida alheia (e as heterogeneidades convertidas em unidades estereotipadas) em que “[...] o lixo – o sensacionalismo, a crueldade – é nosso” (ROCHA, 2009, n.p. *apud* CÔRTEZ-MIGUEL, 2013, p. 193).

De algum modo, esse romance gráfico exige descaradamente do leitor a organização do texto e o exercício de influir hermeneuticamente em seu funcionamento. Obviamente, dependendo do ponto de vista de cada leitor, essa narrativa demandará atitudes diversas para lidar com a focalização e isso poderá resultar na não percepção do ácido exercício de simulação que é o de um cavalo de Troia. Justamente nesse entrelaçamento advém a poética de Valêncio Xavier como ausência presente que sugere o desnudamento da linguagem midiática e a utilização da imagem para corroer os paradigmas sustentadores dos programas sensacionalistas que reificam a vida humana em proveito de audiência ao espetacularizar mortes de pessoas das camadas baixas da sociedade brasileira dos anos 90, e que, nas palavras do pesquisador Pascoal Farinaccio (2013), estão fadadas ao esquecimento.

O uso das fotografias envolve a narrativa em uma aura da concretude. Quase que sentimos o beijo de Judas em uma de nossas bochechas. Para Joan Fontcuberta (2012), a

¹²⁵ Agradecemos à pesquisadora Fernanda Valim Côrtes-Miguel pelas páginas tão concisas e inteligíveis em torno à espinhosa questão da autobiografia na obra de Valêncio Xavier. Também citamos de forma indireta (entre parênteses) a revisão bibliográfica realizada pela autora e suas leituras por se coadunarem à nossa argumentação.

fotografia trai o espectador (e o próprio fotógrafo) como o apóstolo de Jesus Cristo. Detrás dessa constituição epitelial, a realidade representada é uma traição: ao beijar a realidade, a fotografia atua como Judas. Beijando o retratado com a finalidade de um ganho material. Cristalizando o tempo não para recordá-lo, mas para usá-lo em troca de outros significados. Conforme Adriana Maciel (2016), essa formatação do texto em contato com a imagem permite inferir a respeito de uma escrita para além da letra.

A nosso ver, esse pensamento muito Flusseriano – para nós sinonímia a uma leitura imagética – está associado também a uma escrita pela imagem ou poéticas dirigidas a leitoras/es participativas/os como as/os nossas/os contemporâneas/os. Para a autora em questão, e cabe fazer jus à sua opinião, o texto valenciano parece propiciar a ampliação do que é chamado de literatura e de literário. Além da fotografia, para Pascoal Farinaccio (2013), o texto de Valêncio Xavier também se apoia na morte e na lembrança. Esse último autor citado também chama à baila um dos mais famosos ensaios de Susan Sontag sobre a fotografia (2006, p. 32, tradução nossa), “*En la caverna de Platón*” (Na caverna de Platão):

Todas as fotografias são *memento mori*. Tirar uma fotografia é participar da mortalidade, vulnerabilidade de outra pessoa ou coisa. Precisamente porque secciona um momento e o congela. Todas as fotografias atestam a cruel dissolução do tempo.¹²⁶

O fragmento anterior se coaduna ao famoso “isto-foi” barthesiano (2004) e a sua articulação ao retorno da morte indexical retratada em toda e qualquer fotografia. Ambos os autores fulcrais nos estudos fotográficos se conciliam a Giorgio Agambem (*apud* FARINACCIO, 2013) ao proporem que o sujeito fotografado exige algo de nós, leitores e espectadores. Ou melhor, a proposta de leitura do romance gráfico de Valencio Xavier é contar, de acordo com Pascoal Farinaccio (2013), com a participação leitora.

Nas frestas dos fragmentos colados em forma de texto encontramos a base ou a mediação em que se amontoam o texto fictício e os fragmentos sugestivos ao Olhar do/a leitor/a. Por conseguinte, essa base movimentada as engrenagens do texto narrativo, desentranha a focalização e perspectivas em torno da história contada e de como ela reverbera detalhes sobre os meios de comunicação e apresenta as camadas brasileiras não hegemônicas ao público. Por esse motivo, Júlio Rocker Neto (2008) considera que este mosaico de linguagens constitui uma narrativa hipertextual, de imagens fundidas em uma narrativa que é reflexo do homem atual e

¹²⁶ *Todas las fotografías son memento mori. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo.*

de seus flertes cotidianos com imagens dessa “expansão da escrita” ou do campo literário. Por um lado, diríamos que a narrativa de R se relaciona à espetacularização da morte do “qualquer um” e seu (possível) esquecimento ao longo dos anos por parte de telespectadores, mídia e sociedade. Por outro, o espetáculo do anônimo corresponde à sua ridicularização. Por isso, cotidianamente, ao ligar a televisão, abrir o jornal impresso (ato raro) ou virtual, vemos tantas representações imagéticas descartáveis e efêmeras das camadas brasileiras mais baixas: sua finalidade parece ser a de angariar leitores e gerar lucro.

5.2. O cavalo de Troia

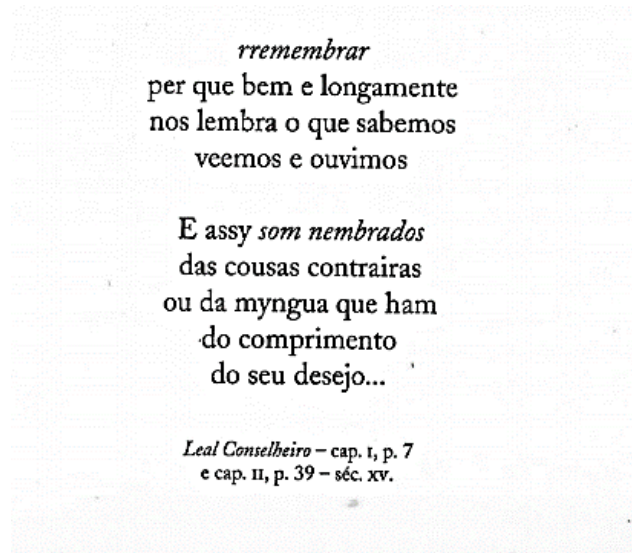
Perceber o jogo entre o descartável e o esquecimento com o qual a televisão e a representação dessas camadas populares lidam é o caminho mais tortuoso e torturante, porém o mais frutífero para entendermos a escrita valenciana. Desse modo, o título do texto é explicado: lembrar, não desmembrar, ou trazer os membros ao corpo novamente ou recolocá-los. Etimologicamente falando, “lembrar” é sinônimo de rememorar, relebrar, questionar o passado recordado e mantê-lo através da escrita literária. Para isso, o editor da narrativa (e/ou narrador) abre o dicionário etimológico da língua portuguesa de José Pedro Machado.

A forma recuperada por Valêncio parece ter sido uma abonação do século XIII utilizada pelo também poeta Afonso X, o Sábio, em sua Cantiga de Santa Maria de n. 256, cujo verso diz o seguinte: *rremembra-me que foi assim*. Para o autor do dicionário, essa forma verbal advinda do latim *memorare* corresponde às fases intermediárias “membrar” e “nembrar”, sendo que a primeira foi um arcaísmo e correspondeu ao “aparente” neologismo empregado por Valêncio para nomear o livro. No final da narrativa, o editor oferece uma utilização de “rremembrar” em um poema do Leal Conselheiro do século XV.

Figura 30 – Páginas 42 e 58 de R.

GIL GOMES: *A história dessa menina que você vê agora, seu nome [REDACTED], sua idade nove anos de vida. [REDACTED] uma menina de rua. Por quê? Por quê?*

Lembrar, v. Do lat. *memorare*, <lembrar, contar, mencionar; fazer menção de, falar a respeito de; lembrar que>. Houve as fases intermediárias: *membrar* e *nembrar* 1. Da primeira que parece ter-se arcaizado cedo, só conheço esta abonação do séc. XIII: <e, pero era menyno, | *remembra-me* que foi assi>, Afonso X, o Sábio, *Cantigas de Santa Maria*, Nº 256, em J. J. Nunes, *Crestonacia Arcaica*, p. 423, 2ª ed. *Nembrar* na mesma época: <Des que a non vi, no er vi pesar | D al, ca nunca mi d al pudi *nembra*>, D. Dinis, no *C. B. N.*, Nº [468] **Dicionário Etymológico da Língua Portuguesa de José Pedro Machado**



Fonte: Páginas 42 e 58 de R.

Para a pesquisadora Juliana Toazza Grossi (2013, p. 332), essa duplicação do “r” do verbo “rremembrar”:

Detendo-nos na narrativa de Rrememranças da Menina de Rua Morta Nua, percebemos, logo na leitura do título, a duplicação do r inicial. Essa pequena digressão, em diálogo com a narrativa que segue, parece já nos sugerir que se trata de uma história memorialística, que vai relembrar, talvez duplamente, algo passado.

Esse “r” duplicado rasura um arcaísmo irônico, que parece estendido às dicotomias desconstruídas na narrativa. São memórias que, além de rasuradas, são rumores. Por isso, elas foram duplicadas para trazerem os membros do passado ao presente da enunciação. Nessa narrativa localizada no limiar de ficção e realidade, o personagem Valêncio Xavier exerce o

papel de um núcleo narrativo funcionando como um cavalo de Tróia que incorpora a poética do escritor e penetra na mídia e em seus procedimentos.

Nas palavras da crítica Ângela Maria Dias (2016, p. 15), os objetos utilizados para a construção das narrativas de Valêncio Xavier se sublimam, pois eles são transformados em outros estados para os quais se dirige sua atitude agressiva. Desse modo, esse romance gráfico representa e apresenta em sua poética nossas crises e os mais sérios apocalipses deste século XXI – de maneira quase que irônica – com recortes da vida contemporânea e da mídia que decorrem em críticas ácidas e subterrâneas à sociedade. Adiante, uma página do texto se conjuga aos acontecimentos históricos dos anos de 1990 e às nossas questões socioeconômicas. Um recorte de jornal, aparentemente, irônico:

Figura 31 – O programa mais ‘cult’ da elite.



Fonte: Página 40 de R.

Vemos sorrisos, quase que, coagidos pela câmera e a concentração de um espaço vazio à esquerda. Isso se trata de uma forma composicional fotográfica que se desdobra como um efeito de comodidade ao espectador. Essa forma se trata da chamada regra dos terços e se relaciona a uma repartição da foto em três faixas horizontais e três verticais com o fito de provocar no espectador o interesse para o espaço em que há uma aglutinação de pessoas e/ou objetos. De acordo com Judith Butler (2017, p. 110-111):

Não precisamos de uma legenda ou de uma narrativa para compreendermos que um contexto político está sendo explicitamente formulado e renovado através do e pelo enquadramento, que o enquadramento funciona não apenas como uma fronteira para a imagem, mas também estrutura a imagem em si [...] formas de poder social e estatal estão “incorporadas” no enquadramento, incluindo os regimes regulatórios estatais e militares.

Melhor dizendo, nesses quadros o fotógrafo e diretor torna a imagem agradável ao concentrar os “personagens” em um lado. Paradoxalmente, a foto oferece ao leitor um Olhar agradável a profissionais de um programa de tevê que apresentam casos de estupro infantil nas tardes. Claramente, esse recorte se articula ao autor, sua obra e aos sentidos de difusão gradual e subterrânea de sua crítica aos meios de comunicação brasileiros.

Essa inferência é possível pela formação intelectual de Valêncio Xavier – que também foi diretor de cinema, dito outrora – como corolário da oscilação entre autoficção e performance (DIAS, 2016, p. 86). Portanto, esse desdobramento do autor clama ao leitor visualizar a página e desentrelaçar sua ironia. Essa foto composta pelos sorrisos do “programa mais cult da elite” destaca, portanto, uma visualização organizada estruturalmente não só sobre a técnica fotográfica, mas sobre a elite a usufrui. Ao contrário disso, algumas questões socioeconômicas cortam profundamente na carne por meio da percepção da não ortodoxia organizacional das fotografias que retratam as classes brasileiras minoritárias em R e que veremos na seção posterior deste capítulo.

5.3. Museu do crime

A estrutura desse texto literário *bricoleur* (R) problematiza as imagens utilizadas por Valêncio Xavier como uma experiência intersemiótica que possui a morte como seu núcleo organizacional (GANDIER, 2008). Acrescentemos ser patente refletirmos sobre a expansão do campo literário através da abundância de textos entrelaçados a outras artes com os quais nos topamos no período contemporâneo. Verônica Daniel Kobs (2010) propõe averiguar os textos de Valêncio como produtos de uma bricolagem constituída por outros ou em relação intertextual

estreita. De acordo com Joca Reiners Terron (1999, n.p. *apud* ROCHA, 2009), os recortes dos textos valencianos se aliam a uma escrita obcecada de crimes brasileiros e permite catalogar sua obra como um verdadeiro “Museu do crime”. Além do mais, seu texto incide diretamente na cultura visual dominada pela tevê nos anos 90, pelo cinema e pela nascente internet, por todos esses meios possuírem a fotografia como sua célula primitiva e metafísica.

Os materiais utilizados por Valêncio têm a forma de documentos transcendentalizados que assumem valores simbólicos nos regimes de verdade das sociedades do Ocidente. A proposição do escritor mencionado anteriormente auxilia na compreensão da obra de Valêncio como um monumento público. Sua função é como a de outros monumentos: a memorização, as *Rremembranças*. Relembrar acontecimentos e pessoas esquecidas pela pena da história. Por isso, Ângela Maria Dias (2016) considera que a estética de Valêncio Xavier é como a de um almanaque com inúmeras imagens e gêneros. Para a pesquisadora, as aproximações da estética valenciana e a do almanaque advêm da sugestão de um clima de anonimato. De um labirinto que se dobra como *bricoleur* de montagens, manifestações e de uma voz narrativa autoral burladora das expectativas do leitor (DIAS, 2016). Por isso, as imagens das narrativas valencianas, segundo a autora (DIAS, 2016), se aproximam do neobarroco e dos paradigmas tecnológicos do imagético. No caso do neobarroco (menos evidente que os tecnológicos do imagético em tempos de *Photoshop*), a imagem posta na obra de Valêncio explora o tempo desolado e a alegoria barroca da ruína e da morte.

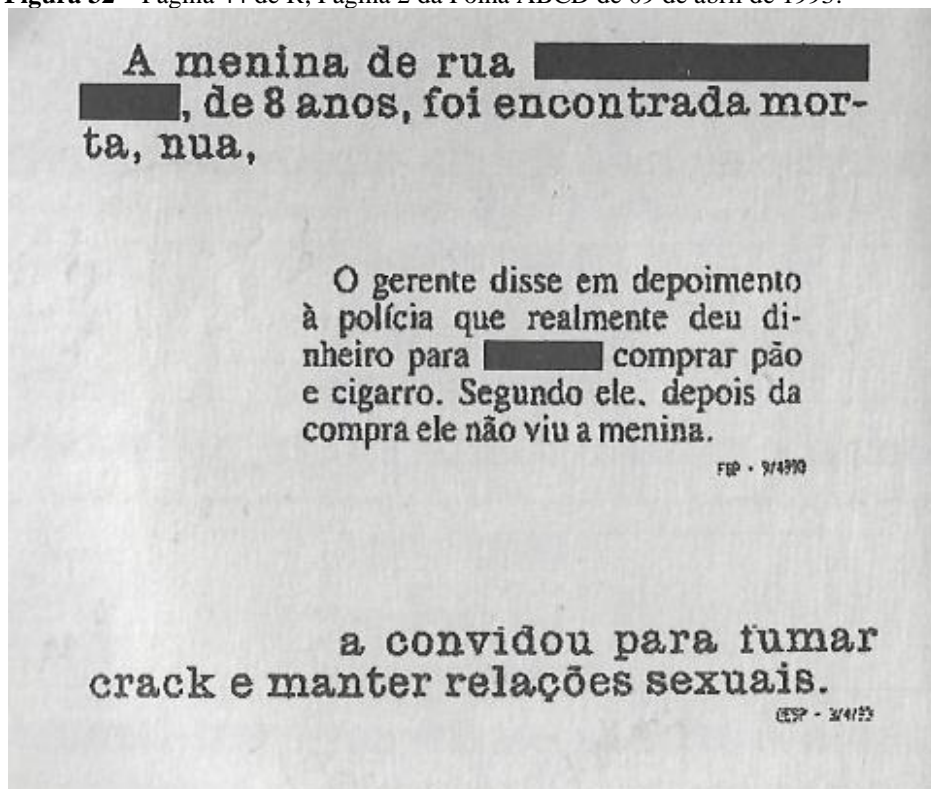
Ângela Maria Dias também explica que o neobarroco na obra valenciana deva ser entendido como a tradução de um “[...] conjunto das maneiras de tomar forma escolhido numa determinada época” (DIAS, 2016, p. 36). Ou melhor, sob nosso ponto de vista, isso deve evidenciar um embasamento implícito da estética valenciana envolvida na política, conforme o aventado em diversos textos de Jacques Rancière (2012). Sua obra também se entrelaça às estéticas (neo)barrocas em associação com a alegoria, que: “[...] traz a essência para a própria imagem, apresentando-a como escrita” (BENJAMIN, 1984, p. 207 *apud* DIAS, 2016, p. 70) e demonstra o desconforto do homem e da mulher diante desse mundo em transformação.

Para Angela Maranhão Gandier (2008), os acontecimentos representados na obra de Valêncio chegam ao leitor coloridos com sadismo. Ou seja, a representação alude a sorrisos amarelos de pulhas que se divertem com a miséria, a angústia e os desastres alheios. Debruçada sobre essa poética de Valêncio, Maria Salete Borba (2009) a conceitua com os termos anacronismo e deslocamento. Mediante esses dois termos, é possível pensar a maneira pela qual os acontecimentos e o deslocamento de seus significados se relacionam com a narrativa. Também a esse respeito, Ângela Maria Dias (2016) propõe que a destruição do “eu” na obra de

Valêncio o classificariam como um escritor sadiano e, para nós, também sádico. Estas simulações envolvem o leitor em dramatizações excessivas quase obsessivas a respeito da morte. No mais, segundo a mesma autora, parte do material de Valêncio decorre em uma montagem da montagem, procedimento emblemático do período contemporâneo. Quer dizer, de como o homem utiliza as imagens e a escrita: “[...] desabitadas de seu contexto habitual” (DIAS, 2016, p. 11)¹²⁷.

O acesso ao acervo da *Folha de S. Paulo* permitiu averiguar a percepção da manipulação imagética da mão do editor, escritor e personagem Valêncio Xavier. Em 9 de abril de 1993 foi publicada no caderno ABCD do jornal mencionado uma notícia a respeito da clausura do parque em que a menina foi encontrada assassinada. Posteriormente, essa notícia é referida e modificada pelo escritor. Para comprová-lo, inserimos na sequência a imagem de como o texto está no livro e o trecho no jornal:

Figura 32 – Página 44 de R; Página 2 da Folha ABCD de 09 de abril de 1993.



¹²⁷ A reflexão acerca da colagem pode levar a uma pesquisa das diferenças e continuidades da estética valenciana em relação às artes vanguardistas e ao *pop art*. Como pergunta de pesquisa, pode-se questionar como e por que a representação das camadas baixas da sociedade possui um investimento amplamente conceituado nas artes supracitadas e decorre no lucro financeiro para a mídia.

Diadema

Prefeitura fecha parque onde menina foi achada morta

Free-Lance para a Folha

A Prefeitura de Diadema interditou ontem o Copacabana Center Park, onde a menina Luciana Silva Reis, 9, foi encontrada morta. O parque é itinerante, está em Diadema há um mês e foi interditado por falta de alvará de funcionamento. Os proprietários do parque não foram localizados.

O corpo de Luciana foi encontrado na última terça-feira em um caixão do brinquedo "O Mundo do Terror", do Copacabana. Ela tinha ido ao parque com duas amigas na sexta-feira e, segundo as meninas, o gerente do local, Carlos Umberto Pereira da Silva, 33, teria convidado Luciana para fumar crack e manter relações sexuais. Silva foi ouvido ontem

pela Delegacia de Homicídios de São Bernardo e depois foi liberado. Silva disse que deu dinheiro para Luciana comprar pão e cigarro e depois não a viu mais.

Luciana foi enterrada anteontem, às 17h20, no cemitério de Diadema, por seus familiares. Sua mãe, Flordiniz Silva Pereira, está presa há 15 dias em Diadema por furto e foi informada da morte da menina, mas não foi liberada para comparecer ao enterro.

O laudo do IML (Instituto Médico Legal) foi enviado ao 2º DP de Diadema, que está fechado durante o feriado. O conteúdo do laudo deverá ser divulgado na próxima segunda-feira.

Fontes: Página 2 da Folha ABCD de 9 de abril de 1993; Página 44 de R.

“Silva foi ouvido ontem pela Delegacia de Homicídios de São Bernardo e depois foi liberado. Silva disse que deu dinheiro para Luciana comprar pão e cigarro e depois não a viu mais” (FOLHA, 1993, p. 2) e “O gerente disse em depoimento à polícia que realmente deu dinheiro para [REDACTED] comprar pão e cigarro. Segundo ele, depois da compra ele não viu a menina” (R, p. 44). A montagem de Valêncio se trança à hesitação da autoria no texto da *Folha* em razão de não destacar quem o assina (afinal é referido apenas ser o texto de um *freelancer*). Já o fragmento do livro de Valêncio revela o apagamento do nome da vítima do homicídio. Como se o texto convertesse a menina em um monumento dedicado à memória das crianças violentadas. Uma, entre tantas obras, de um museu com vários crimes, ou monumentos, apresentados em outros textos do escritor.

5.4. Procedimentos estéticos prévios

Além do uso não habitual de imagens, a crítica Adriana Maciel (2016) destaca R como uma ação performática. Dessa afirmação decorre o que, a princípio, parece a utilização também pouco usual da imagem do escritor. Em relação a isso, a literatura de Valêncio se aproxima da de outros autores contemporâneos preocupados com a inserção de fantasmas nas narrativas que escrevem. Nesse sentido, a obra do autor é ocupada por seu simulacro (quase) ao modo de um “ator” de seus textos.

Entre a participação efetiva do autor como personagem, destacam-se alguns procedimentos estéticos propostos pelos vanguardistas dadaístas. Sobretudo o *ready-made* duchampiano, ou o elemento retirado do mundo real e utilizado com a finalidade artística de intervir no mundo e nas noções canônicas de autonomia do campo artístico. Para Philippe Dubois (1984), o *ready-made* é o próprio signo, não apenas um referente. Já para Maria Salete Borba (2009), essa aliança entre arte e vida provém das pesquisas de artistas dadaístas que possuíam um pensamento construtivo. Assim, também encontramos os resquícios dessa proposta dadaísta na estética valenciana e no entrelaçamento do nome próprio ao dos personagens de seus livros.

Tomando como exemplo a obra mais conhecida de Duchamp, *A fonte* (1917a), notamos nela o estranhamento do espectador residindo na proposição de um urinol como obra de arte exposta em um museu. O deslocamento do mictório do uso higiênico para uma galeria de arte pela retirada de um material e/ou objeto de uso cotidiano, mais comezinho, está intrincado à estética do romance gráfico R. Retirando a notícia – teoricamente acoplada ao mundo real – do campo jornalístico e a transferindo para o literário, Valêncio parece não abalar somente sua presença como autor e editor, como também demonstra as feridas dos campos citados. Como se o procedimento se convertesse na demonstração metalinguística tanto da escrita jornalística, quanto literária. Nisso, a manipulação jornalística dos conceitos de verdade e sujeito é profundamente questionada, balançada pelos esteios literários que sustentam e movimentam os Olhares para e com o qual o leitor os dirigirá (KOBS, 2010).

Figura 33 – Marcel Duchamp. A fonte.



Fonte: Marcel Duchamp. *A fonte*, 61 cm x 36 cm x 48 cm, 1917a.

O vínculo entre arte abstrata e fotografia parece ter sido consolidado em 1955 com a publicação do “Manifesto Amarelo”, de Victor Vasareli, na França – artista pertencente ao grupo de Marcel Duchamp – que influenciou decisivamente as escritas de Valêncio Xavier. Em linhas gerais, esse manifesto reivindicava novas formas e estruturas para moldar a obra de arte. Seu novo espaço de produção artística proposto se refere ao pensamento artístico não construtivista da galeria *Denise René*, de Paris, à qual Valêncio Xavier frequentou durante a juventude em meados dos anos 50 do século XX. Inclusive, uma das frases mais conhecidas da proposta artística de Victor Vasareli é: “Enquadrar é criar de novo e recriar toda a arte do passado” (*tradução nossa*)¹²⁸.

Por meio de um recorte do espaço representado nas obras do passado, propõe-se a descoberta de uma nova orientação de imagem utilizada pelo artista. Esta nova orientação, por conseguinte, é central para a recriação de um significado movente em relação ao estado anterior. O artista já apregoava em meados do século XX que se vivia “A era das projeções plásticas sobre telas planas e profundas, durante o dia ou na escuridão, começa” (*tradução nossa*)¹²⁹. Por isso, em sua proposta artística, a recreação, a expansão e a multiplicação ganham contornos diferenciados, inteligíveis, como uma arte então contemporânea relacionada às do passado. Desse modo, a proposta do autor era a de preconizar o acesso à obra de arte contemporânea como espaço de recreação não apenas a uma elite intelectual, pois: “A arte do amanhã será um tesouro comum ou não será”¹³⁰.

¹²⁸ *Cadrer c'est creer du neuf et recreer tout art du passé.*

¹²⁹ *L'ere des projections sur écrans plans et profonds, dans le jour ou l'oscurité, commence.*

¹³⁰ [...] *l'art de demain sera tresor commun ou ne sera pas.*

Em relação à obra de Valêncio, não há diferença entre figura e fundo, imagem e texto para Maria Salete Borba (2009). Segundo a intelectual, Valêncio postula uma pós-literatura que ultrapassa o campo literário ao fazer uso de uma linguagem próxima à fílmica, televisiva e plástica. Para nós, a elaboração desse romance gráfico brasileiro bebe nas fontes das *graphic novels* de Will Eisner (1999), bem como nas fotonovelas que ocupam as prateleiras de inúmeras livrarias e sebos pelo Brasil. Para a autora, a obra de Valêncio alcança o leitor na forma de um palimpsesto sem hierarquia entre fundo e superfície. Ao beber na fonte do *ready-made* para confeccionar suas narrativas, Valêncio põe em xeque a tradução pautada na pintura retiniana (BORBA, 2009) ao propor que não existem diferenças hierárquicas entre os elementos colados em uma narrativa.

Maria Salete Borba (2009) também argumenta que a obra de Valêncio se distancia da de Duchamp, pois o brasileiro é um vanguardista com ares contemporâneos. Sua obra não se associa à construção, mas à desconstrução, ao desmanche genético de textos e imagens utilizados com o fito de constituir uma narrativa nova a partir do apagamento de significados de sistemas semióticos distintos.

Outro exemplo disso é a narrativa do romance gráfico “O mês da gripe” – contido no livro “*O mês da gripe e outros livros*” – escrito com fins de reconstrução fictícia e debate historiográfico. Com a junção de fragmentos sobre a gripe espanhola, ocorrência e notícias veiculadas no início do século XX em São Paulo, 1918, o autor, editor e curador de documentação historiográfica converte a cidade na Curitiba de sua vida e transpõe a pandemia para a capital paranaense. Em meio ao torvelinho de notícias desconstruídas, os recortes de jornais opõem os dados ao início da primeira guerra mundial obliterada, lateral e inconclusa por meio de uma paralepse aterradora. Damo-nos conta disso com as datas de publicação e a focalização desse narrador-editor como contestadora da parcialidade do texto jornalístico (KOBBS, 2010). Em outras palavras, a destreza da mão do escritor incide na adequação dos fatos irrealis do cotidiano ou mesmo ao azo criativo de jornalistas que fabulam histórias fictícias em vez de notícias pautadas em acontecimentos.

Deve ser por isso que Veronica Daniel Kobs (2010, p. 113) afirma: “Todo texto é criação”. Os liames dessa escrita quase jornalística evidenciam uma construção narrativa fictícia da história por meio de documentos que narram acontecimentos antes de estarem dispostos retilinearmente em relação às “verdades” do passado. Demonstrem uma elasticidade ao serem veiculados, seja na mídia, seja em textos literários, como colagens assentadas em uma estética dadaísta que dão voos mais altos em relação à desconstrução do conceito de verdade do campo jornalístico. Claramente, essas intervenções artísticas são as que permitem entrever

Valêncio – além de quando ele recebe um bilhete de um garoto de rua na avenida Sapetuba – como um simulacro na forma de um cavalo de Troia presenteado ao meio jornalístico e que abala internamente a noção de “verdade” desse meio.

5.5. Olhar e dignidade

Voltando à primeira foto analisada, percebemos que o foco está dirigido a Gil Gomes, à sua expressão facial e ao movimento de suas mãos. Seu Olhar baixo alcança o horizonte e demonstra que o importante não é o “olho-no-olho” ou identificar-se com o espectador. O movimento das mãos interessa sobremaneira como o signo condutor da história contada. É uma espécie de meditação narrativa fotografada e filmada com um ponto crucial. Ou, como diria o samba de Tom Zé (2007): “De olho fechado para te ver melhor”. Para Maria Salete Borba (2009, p. 198), o rosto de Gil Gomes sugere que a história seja conduzida por ele no controle do *Aqui agora*, programa diário da televisão brasileiro que insistia em notícias violentas. Evidentemente, o ex-programa do SBT não pode ser traduzido como os da televisão atuais que parecem ter espreado ainda mais o tema da violência em sua programação. Afinal, o *Aqui agora* possuía também um certo tom humorístico, até mesmo cafona. Para alguns, *kitsch*. No final, talvez possamos concordar que se tratava de um programa de investimento precário, razão pela qual, possivelmente, torcia qualquer entrevista ou matéria até a última gota.

Se o *Aqui agora* fornecia uma aparência de humor com assunto sério, em sua fórmula estava contido o fermento para o crescimento de outros programas de tevê brasileiros mais sanguinolentos e reacionários como o são *Balanço geral*, *Brasil urgente*, *Cidade alerta*, *Linha direta* e outros de seus clones assombrosos. Como o *Aqui agora* aparenta estar equilibrado entre os polos do humor e da violência, uma constituição estética dicotômica apresenta a iminência de dois caminhos que poderiam ter sido seguidos pela tevê e pela sociedade brasileira. Nesse momento histórico, sabemos que o caminho desses outros programas foi o da desvalorização da vida humana em detrimento da publicidade e da audiência. Na página inicial do texto, uma montagem de fragmentos textuais e imagéticos constitui o corpo narrativo do texto como se expusesse o avanço do texto a outros meios (não apenas o fotográfico, mas o televisivo, o jornalístico e o do cinema), agregasse uma pluralidade de vozes nos textos jornalísticos (sendo algumas delas silenciadas) e se sobrepusesse às colagens com marcadores polifônicos.

A capa do livro em que R está contido é representativa de como a montagem acontece nele e em outros textos desta coletânea de romances gráficos. A arte dessa capa é dúplice, a nosso ver: i. Flertando com as cortinas de um teatro, convidando para uma tarde de leituras com

personagens de ficção como atores e atrizes; e ii. Mostrando que as linhas azuis, marrons e pretas postas entre o título centralizado em branco são semelhantes acima e abaixo, porém que a continuidade é diferente nas extremidades dividindo a capa. Metaforicamente, esse trabalho editorial parece sugerir uma aproximação ao princípio da correspondência, descrita na filosofia de Hermes Trimegisto como “Assim em cima como embaixo; assim embaixo como em cima” (ATKINSON, 2018, p. 60).

A sequência ilógica entre as cores acima e abaixo não demonstra uma confusão conceitual ou editorial, ou um mau gosto do escritor. Ainda que desordenados, os feixes de cores correspondem a binarismos – letra/imagem, realidade/ficção – planejados na obra de Valêncio. Essa capa do livro demonstra a metáfora de um labirinto no qual a saída é Olhar concomitantemente para o que está abaixo. Ou acima.

Figura 34 – Capa de R.



Fonte: Capa de R.

Acompanhando os demais textos valencianos, notamos a constituição de um labirinto de vozes do qual é difícil escapar e encontrar a solução. A constituição labiríntica estética da obra do escritor é permanente e ganha potência em um de seus contos mais notórios: “o Minotauro”, de “*O mês da gripe e outros livros*” (1998), texto cuja história gira em torno de um hotel em que o personagem-protagonista passa de quarto em quarto tentando escapar do

pagamento a uma garota de programa. A construção espacial desse texto possui traços randômicos de leitura, podendo ser lido linearmente ou partindo da linearidade dos números dos quartos que nomeiam cada “capítulo”. Esse labirinto valenciano alude à mescla de gêneros discursivos, personagens, ficções, notícias etc. e pedem a participação do leitor para alcançar o final de um texto entremeado de caminhos e paredes. Para Julio Rucker Neto (2008), justamente este mosaico de linguagens é o responsável pela criação de uma narrativa hipertextual de linguagens. Acrescentemos: intertextual e intratextual. Precisamente, essa estética proporciona a fusão de imagens de maneira única e a constituição de narrativas inovadoras. A inserção das inúmeras imagens juntamente à voz (memorável) de Gil Gomes como um dos personagens da narrativa também recorda seu programa preenchido com sangue e trilhas sonoras peculiares em um texto que, além de ruidoso, possui inúmeras imagens pelas páginas como manifestação das tecnologias e meios de comunicação que nos atingiram abundantemente nos anos 1990.

Para Maria Salete Borba (2009), os textos permitem acessar mundos heterogêneos em que o leitor deve decifrar o projeto artístico do escritor apoiado no popular e no erudito. Um modo de ingressarmos na escrita e analisarmos essa ambivalência está na esteira de notícias aparentemente não relacionadas ao sacralizado como belas-lettras. Essa desconstrução deve ser ultrapassada e oferecer uma pedagogia de Olhares amplos, corresponder ao pensamento e à formação de leitores cada vez mais engajados em uma educação crítica da sociedade e da leitura. Críticas como as propostas atuais de segregação escolar, leitoras e de encarecimento de livros pelos quais passou e passa o Brasil já estavam intrincadas nos textos de Valêncio. O entrelugar de realidade/ficção e a decifração da vida popular na erudita oferecem matéria ampla para o/a leitor/a refletir sobre como a mídia desvela posicionamentos nas notícias veiculadas.

Não por acaso, a alegoria valenciana mais pertinente de R parece representada no Olhar de um dos personagens. A esse respeito, urge comentar que nos anos 90 aventou-se a censura da veiculação dos Olhares de crianças pela mídia porque eles eram uma espécie de epicentro de suas identidades. Assim, censurando seus Olhares, era também censurada a identificação de terceiros e mantida (ou aventada) a preservação e o respeito à imagem. Isso é atribuído ao papel exercido pelo Estatuto da Criança e do Adolescente em seus artigos 17 e 18 da Lei 8.069 de 13 de julho de 1990:

Art. 17. O direito ao respeito consiste na inviolabilidade da integridade física, psíquica e moral da criança e do adolescente, abrangendo a preservação da imagem, da identidade, da autonomia, dos valores, idéias e crenças, dos espaços e objetos pessoais.

Art. 18. É dever de todos velar pela dignidade da criança e do adolescente, pondo-os a salvo de qualquer tratamento desumano, violento, aterrorizante, vexatório ou constrangedor (BRASIL, 1990).

A integridade humana do jovem brasileiro se relaciona à preservação de sua imagem. Identificar jovens que passaram por tratamento desumano, ainda que soe tentador para os organismos de imprensa, pode tornar proporções negativas à vida individual de cada um/uns e de seu desenvolvimento psíquico. Recuperando as palavras de Susan Sontag (2003, p. 38-39) sobre como dirigir o Olhar para fotografias ao sofrimento alheio, nosso direito a respeito das fotografias da dor do outro se dirige justamente àqueles que poderiam minorar essa aflição. As pessoas que usufruem da posse de material representativo do martírio dos outros para fins também outros estão diretamente atrelados ao *voyeurismo* e/ou ao sadismo. Isso inclui, a imprensa, a mídia e a utilização de fotos de sofrimento e a veiculação da imagem de olhares mortificados, não apenas na representação do papel fotográfico. Desse modo, os olhos cobertos da personagem menor de idade violentada sexualmente impedem a perda de sua dignidade, como se o texto valenciano sugerisse respeito aos tormentos sofridos pela garota e para que mudemos a chave da afirmação irônica de Sontag (2003, p. 61): “Quando se trata dos outros, essa dignidade não é tida como necessária” e, assim, desconstruirmos a identificação “[...] ao horror na vida real, [...] ao horror de certas imagens” (SONTAG, 2003, p. 70).

A fotografia adiante aparece duas vezes no romance gráfico de Valêncio Xavier e é uma espécie de arqueologia da identidade do Olhar infantil dos anos 90 – sem nos esquecermos de tratar-se de uma garota menor de idade a quem possivelmente um funcionário ofereceu drogas em troca de relações sexuais. Em contrapartida, seu rosto – se comparado à foto do programa da elite – é destacado nos três terços da imagem:

Figura 35 – Página 58 de R.



Fonte: p. 58 de R.

A *priori* essa fotografia relembra a proposta do chefe da polícia de Paris no início do século XVIII, Alphonse Bertillon, de que a fotografia passasse a compor a identificação pessoal. No mais, o preenchimento do rosto da menina na fotografia se relaciona interdiscursivamente aos estudos da frenologia, pseudociência que destacava as protuberâncias e formas do crânio humano com objetivos jurídicos para demonstrar quais humanos possuíam um potencial criminoso. Para isso, inúmeras fotografias de infratores foram tiradas com o fito de comparar seus crânios. Alguns foram injustamente detidos. Sobretudo, e o que não é gratuito, é o fato de que muitos desses homens e mulheres faziam parte das camadas mais baixas da sociedade francesa¹³¹.

A respeito do resquício do absurdo impresso em um jornal e presente em um texto brasileiro contemporâneo – com motivações pseudocientíficas que serviram como base para as perseguições de inúmeros grupos sociais durante o nazismo – não é impróprio alegar que um Olhar preconceituoso se entrelace à fotografia anterior. Em jornais como o citado e os atuais, a exploração da imagem infantil perdura com os tenebrosos requintes da frenologia e um Olhar assustador dirigido ao outro. Para demonstrarmos a permanência dessa técnica em jornais, mídia física e/ou digital, cabe visualizar as fotos adaptadas por nós na sequência. Trata-se de fotografias de duas crianças assassinadas de maneira hedionda e às quais tomamos a liberdade de cobrir o rosto e deixar a imagem em preto e branco para não divulgarmos seus olhares e o sofrimento de suas famílias.

Figura 36 – Fotografias retiradas do site de notícias G1.¹³²



Fontes: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/06/17/jovens-que-estavam-com-o-menino-joao-pedro-dizem-que-nao-viram-bandidos-antes-do-menino-ser-baleado.ghtml>; <https://g1.globo.com/pop-arte/blog/yvonne-maggie/post/2019/09/27/um-minuto-de-silencio-para-a-menina-agatha.ghtml>. Acesso em: 16 jun. 2020.

¹³¹ Em André Rouillé, Joan Fontcuberta, Philippe Dubois e Ana Martins Marques há referências importantes sobre o tema da frenologia assentada na fotografia e pode-se visualizar alguns desses rostos.

¹³² Além da não exposição das identidades dessas crianças, decidimos que os responsáveis pela escrita da matéria, não serão referenciados ao longo desta tese para mantermos a dignidade de todos os envolvidos na matéria até onde seja possível. Caso haja interesse em conferir as fotos “originais” e as respectivas matérias.

No texto de Valêncio, o significado da foto da garota é áspero, pois a exposição de seu Olhar é declarada na cobertura dos olhos com uma tarja preta. Isso consiste em uma aspereza que demonstra a participação simulada do autor cobrindo o sofrimento alheio. Com isso, refletimos a impossibilidade de veicular os olhos da criança ao grande público e revelar sua identidade. Não é admirável que a transferência da imagem fotográfica a outro suporte (NAVAS, 2017) não permita o acesso ao nome da menina, coberto com as mesmas tarjas pretas com o fito de manter sua dignidade e o luto da família.

5.6. Arquivos digitais

Ao realizarmos uma pesquisa heurística a respeito da notícia originária da narrativa, encontramos a fotografia anterior da garota nos arquivos digitais d'*O Estado de S. Paulo*. Nessa pesquisa confirmou-se que as tarjas do texto e dos olhos da garota eram modificações de Valêncio Xavier. A inserção de tarjas foi o procedimento que representou como a dignidade da imagem infantil se entrelaçou à literatura e se deslocou do jornalismo ao texto. Ainda que não resolva o caso de seu assassinato (o que seria necessário para alguns impacientes que pedem que a arte sempre tenha uma função ou ação na realidade), R demonstra (ou, pelo menos, ironiza) como a índole publicitária troca a integridade da garota pela venda de jornais e pelo ibope. Portanto, esse texto diaspórico parte do fato e se contamina com o posicionamento do escritor e do acontecimento.

Figura 37 – Luciana Silva Reis no caderno Cidades d’O Estado de S. Paulo.



Luciana Silva Reis
Empregado a teria convidado para manter relação sexual

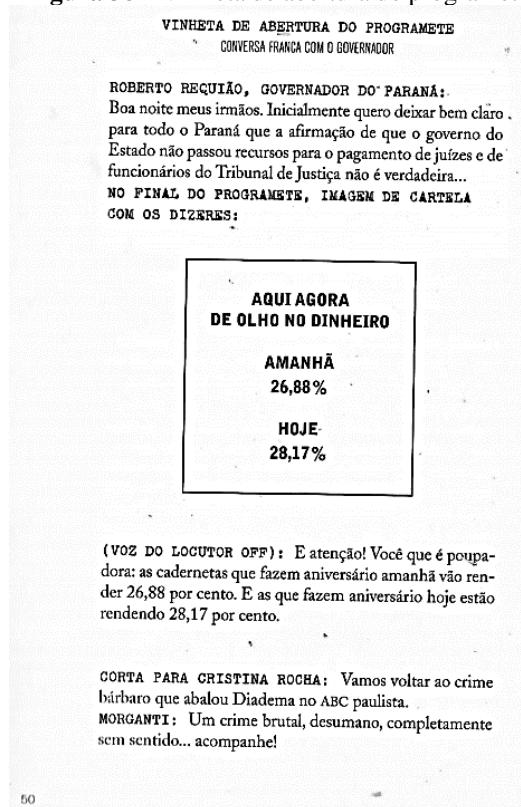
Fonte: contida na página 1 do caderno Cidades d’O Estado de S. Paulo, de 8 de abril de 1993.

Independentemente de a tarja ter sido posta por Valêncio, ou não, a modificação dessa fotografia desnuda a curadoria do autor ao reunir múltiplos gêneros que constituem um único livro e alegoriza como as classes sociais menos abastadas são retratadas de maneira estereotipada em programas de televisão. A curadoria de vários elementos desses programas (transferidos a um texto literário) expande a escrita à linguagem midiática e a implode com uma crítica implícita ao jornal televisivo sensacionalista do SBT.

O procedimento aparentemente simples de cobertura dos olhos da garota alegoriza a justiça cega brasileira, bem como a vergonha imputada ao jornalismo sem fontes e sobrevivente da ridicularização e exposição de pobres e iminência do jornalismo dos tempos atuais. Além da frágil separação entre fato e fantasia (KOBBS, 2010), a fotografia da garota é introduzida como intrínseca ao universo midiático (ROCHA, 2009). Debaxo desse procedimento de apropriação da fotografia d’O Estado de S. Paulo, vemo-nos diante da máscara mortuária do autor como signo de sua escrita. Ao expor a menina escondendo seus olhos e nome em R, o escritor se esconde atrás do rosto dela e o utiliza como máscara. Assim, ele se performatiza como integrante dessa ficção posta no limiar do acontecimento histórico não resolvido. Sua repetição ao longo da narrativa – como discurso iterativo – propõe reflexões sobre esse sujeito coletor, editor, personagem e autor dessas narrativas e imagens. Ainda que apresente a mesma fotografia duas vezes, ele não está presente a não ser como ausência.

A página adiante é uma entre outras tantas do livro em que Valêncio emula a linguagem do programa e aclara as antinomias e desigualdades da sociedade brasileira:

Figura 38 – Vinheta de abertura do programete.



Fonte: Página 50 de R.

A página anterior está constituída por duas instâncias narrativas metadieéticas intrincadas à central, o assassinato da menina. A primeira delas é a fala de Roberto Requião, então governador do Estado do Paraná, e sua afirmação de que os honorários dos funcionários e juízes do Tribunal de Justiça foram depositados. A segunda é uma cartela com os juros acumulados nas cadernetas de poupança. Por fim, a narrativa central retornará a ser contada no jornal televisivo/texto narrativo de Valêncio. Para esse retorno, a personagem âncora Cristina Rocha anuncia o retorno ao crime que abalou Diadema pela voz do jornalista Ivo Morganti que assevera esse crime ter sido “[...] brutal, desumano, completamente sem sentido.... Acompanhe!” (R, p. 50).

Entre o sensacionalismo do discurso do jornalista, também cabe salientar a construção dessa página ambivalente como metonímica da sociedade brasileira: no alto da página, o governador fala do pagamento de profissionais de altos salários; no meio, o recorte trata do investimento na poupança; abaixo lemos a respeito da espetacularização do assassinato de uma menina de rua que, ao que tudo indica a investigação policial, havia pedido dinheiro a Carlos Humberto Pereira da Silva, o Nena, para comprar pão. Segundo duas amigas da garota, J. e A., Nena havia convidado [REDACTED] para fumar crack e ter relações sexuais. Na sequência, três páginas

sobre essa garota da classe baixa brasileira e de como sua imagem foi espetacularizada no programa mais “cult da elite” e nos jornais impressos:

Figura 39 – Menina ██████, de 8 anos, foi; Polícia suspeita de mais um em morte no parque; crack.





Trem-fantasma onde foi encontrado o corpo de [REDACTED]

Polícia suspeita de mais um em morte no parque

Da Agência Folha, no ABCD

A polícia de São Bernardo tem mais um suspeito no caso da menina que foi encontrada morta no brinquedo O Mundo do Terror do parque de diversões Copacabana Center Park, em Diadema, na última terça. Segundo informações da Delegacia de Homicídios de São Bernardo, Carlos Alberto Cesarino, 21, também está sendo investigado porque cuidava do brinquedo. Ele nega a acusação.

Inicialmente, o gerente do parque Carlos Uniberto Pereira da Silva, 33, era apontado como

único suspeito. Ele também nega o crime. Ambos são funcionários do parque onde a menina foi encontrada e nenhum deles foi detido, porque a polícia ainda não tem nenhuma prova contra eles.

A menina [REDACTED], 9, foi encontrada morta em um caixão de O Mundo do Terror.

No parque, [REDACTED] teria pedido dinheiro para comprar pão a Silva e ele teria pedido que ela comprasse cigarros para ele. Segundo as amigas de [REDACTED], Silva teria convidado a menina para fumar crack e manter relações sexuais.

Crack — O delegado Antônio de Almeida Maia, titular do 2º Distrito de Diadema (Casa Grande), começou a ouvir os donos e funcionários do parque. Por meio de vizinhos da garota, conseguiu descobrir duas testemunhas importantes do caso: J., de 16 anos, e A., de 13 anos. As duas são meninas de rua e não souberam dizer os nomes dos pais.

As meninas garantiram ter estado duas vezes no parque na semana passada acompanhadas de [REDACTED]. Segundo elas, na sexta-feira, Nena, o funcionário que ajudou a achar o corpo, deu Crs 50 mil para as duas. Ele queria que fossem embora e o deixassem sozinho com [REDACTED] no parque, pois o casal pretendia fumar crack e ter relações sexuais num caminhão do tipo baú, ali estacionado. Depois disso, as meninas só voltaram a encontrar [REDACTED] na terça-feira.

Nena desmente ter estado com [REDACTED] ou a convidado para fumar crack. Ele está detido na Delegacia de Homicídios de São Bernardo do Campo junto com Carlos Alberto Cesarino, José Hamilton de Jesus e Claudenir de Oliveira, todos funcionários do parque, apontados como suspeitos pelas testemunhas.

Última notícia sobre [REDACTED] publicada na imprensa — Folha de S.Paulo, 10/4/1993

Fonte: Páginas 46, 57 e 54 de R.

Poderíamos também nomear a estética de Valêncio Xavier como uma arqueologia do futuro. Essa ambivalência nominal reside na busca do passado: manifestações e elaborações advindas das colagens dadaístas (como as de Marcel Duchamp e Victor Vasareli) e a utilização de documentos do passado com finalidades de renovação e releitura do presente. Não por acaso, o texto valenciano termina com a interrogação “8 ou 9?”. Pergunta que pode ser relacionada ao fato de o primeiro recorte afirmar que a garota possuía 8 anos e a segunda, 9. Simbolicamente, pode conter os significados de eternidade ou de conclusão associados ao esoterismo numerológico. Em outras palavras, será que o caso será concluído ou as suspeitas avançarão até o infinito? Parece que essa escrita por recortes e imagens, propositadamente anacrônica, foi investida no número 9 (nove). Entretanto, ela não apresenta brutalmente as crueldades dos anos 1990 brasileiros. Pelo contrário, o passado representado na narrativa de R pretende alcançar o futuro de sua enunciação e demonstrar como se configuraria o desafortunado presente de nossa enunciação com toda a carga do 8 deitado e convertido em *lemniscata*.

Notamos com a estudiosa Charlotte Cotton (2010) que as fotografias matizadas pelo Olhar do narrador de R¹³³ também se relacionam com as do fotojornalismo dos anos 1980. Essas fotografias são aquelas que não são premeditadas e servem como representação do instante certo de um acontecimento real. A leitura fotográfica de R também sugere uma multiplicidade de vozes (muitas delas não identificáveis na narrativa) responsável por entremear palavra, imagem e propiciar conexões entre o texto e o fotojornalismo transmutadas em literário. Por isso, esse texto clama um leitor responsável pela produção de outros sentidos, não os do fotojornalismo e deixa a descoberto as múltiplas interpretações não apenas do retratado, como também da relação com o texto literário.

A inserção leitora – na apropriação fotográfica de Valêncio – demonstra a importância fundamental do *operator* barthesiano (1984). Embora as fotos não pertençam ao arquivo do próprio autor, ele as estetiza. Esse simulacro do autor se vincula a elas então como uma presença na ausência. Assim, ele as constitui ao redor de seu *studium* autoral não só como escritor, mas como fotógrafo manipulador e realizador da inteligibilidade dos acontecimentos do cotidiano de acordo com o posicionamento tomado pelo jornalismo midiático. Desse modo, ele desloca o índice fantasmagórico da garota do programa sensacionalista para a diegese.

Nessa estética de fotomontagem de Valêncio Xavier há a demonstração dos descabros da representação midiática em favor da audiência, ou iminência do que aconteceria à sociedade atualmente ainda mais espetacularizada. A manipulação dessas imagens ressalta o caráter espetacularizado para o qual avançaram os meios midiáticos, o literário e a manifestação pessoal e alheia do tempo presente. Ao extrair o corpo e o rosto da garota dos meios e suportes jornalísticos, esvaziam-se os significados do crime. Por conseguinte, a garota da foto do romance gráfico se torna uma montagem em relação à notícia veiculada, recuperada e assentada em um simulacro aglutinador de casos policiais assustadores sem solução e que, após a leitura, reverberam no Olhar do leitor.

Kim Amaral Bueno (2014, p. 197) afirma que R está construído em torno à impossibilidade de os códigos narrativos darem conta da realidade. A mesma afirmação pode ser colocada lado a lado com o ensaio de Jacques Rancière (2012) “Se o irrepresentável existe”, do livro *O destino das imagens*. Nesse ensaio, as dificuldades de representação dos sofrimentos humanos em meio a situações limite de sobrevivência são mencionadas. Como os testemunhos da *Shoah* e a dificuldade de a representação artística aliar os sentimentos e os castigos físicos

¹³³ Autor? Editor? Personagem?

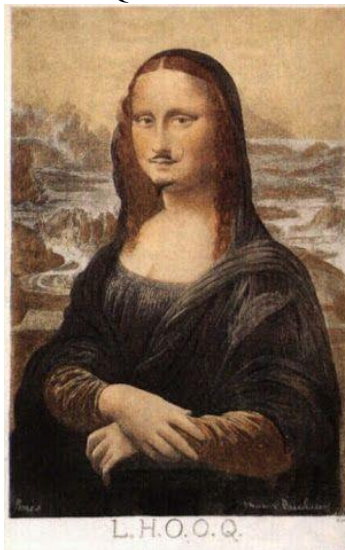
sofridos na perversidade, ou como se não fosse possível tornar inteligível a sensibilidade do sofrimento de seres humanos que vivem contextos de privação e de mínimas condições de vida.

Nas palavras de Jacques Rancière (2012, p. 122-123), à arte cabe fazer ver, desdobrar a imposição brutal do visível. O excedente do representado se coaduna à palavra literária e a um jogo de simulacros acoplados ao texto literário em uma balança que pode ser regulada, ora para a direção do visível, ora para o que não se mantém em relação à palavra. Quase que pedindo ao leitor para que fure os olhos para a imposição do visível não ser possível. Esses são os chamados “[...] *fazer ver* e o *não fazer ver* da palavra” (RANCIÈRE, 2012, p. 124, grifos do autor).

Os regimes de visibilidade dos gêneros literários mais próximos à semelhança do representado, assim como das fotografias mais apegadas ao real, parecem desmontados em R. A estratégia de leitura de Kim Amaral Bueno (2014) e a exploração dos regimes de visibilidade de Jacques Rancière (2012) parecem coadunadas à representação nesse período contemporâneo obcecado por imagens e dobras do visível que replicam diversos campos da atividade humana.

Ao leitor acostumado com as obras de arte de Marcel Duchamp, essa apropriação reverbera a memória de muitas de suas obras. Entre elas, cabe lembrar aspectos de uma de suas mais conhecidas: a apropriação da *Gioconda* (ou *Monalisa*), de Da Vinci. Para o artista francês, a nova (e velha) obra foi intitulada L.H.O.O.Q. (de 1919, cuja reprodução mecânica data 1936). Para confeccionar a obra sob a égide dadaísta, as únicas inserções de Duchamp foram um bigode e uma legenda. Diferentemente da estética de Valêncio, a obra de Duchamp parece mais relacionada à reflexão em torno da autonomia da obra de arte e sua apropriação.

Figura 40 – Marcel Duchamp.
L.H.O.O.Q.



Fonte: DUCHAMP, Marcel.
L.H.O.O.Q. Cartão com tinta colorida, 21 x 13,8 cm. *Centre Georges Pompidou*, Paris: 1917b.

A apropriação valenciana se volta às dobras de visibilidade sensível como representadas em um período sócio-histórico no qual a exploração da imagem, da apropriação e de seus simulacros ganharam mais potência em outros campos, além do artístico. Esses gestos mínimos desvelam a apropriação como a metodologia do trabalho artístico de ambos os artistas. Eles permitem pensar como os cortes e as colagens enfatizam a leitura da arte de cada período e das culturas que a questionam. Como máscaras mortuárias que trazem a Monalisa ao século XX ou uma notícia como tema literário. Nas obras de Valêncio, ganha notoriedade o índice, signo linguístico, acoplado à obra valenciana como um *ready-made*, ou já pronto, um sintoma do fetichismo da mercadoria (que trespassa a vida subjetiva) e da intersubjetividade nas sociedades do espetáculo. Nas palavras de Ângela Maria Dias nesse procedimento há uma aura de fetichismo, exposição e servidão à imagem (DIAS, 2016).

O debate de R é decididamente sobre o passado e sua relação estreita com o lembrado. Como colagem e pesquisa de fontes de um feminicídio irresoluto, esse texto incute questionamentos em torno da reconstituição da memória do assassinato esquecido para contorná-lo com dignidade. Desse modo também se explica o retorno à origem etimológica de:

Lembrar, v. Do lat, *memorare*, <lembrar, contar, mencionar; fazer menção de, falar a respeito de; lembrar que>. Houve as fases intermediárias, membrar e nembrar 1. Da primeira que parece ter-se arcaizado cedo, só conheço esta abonação do séc. xiii: <e, pero esta menyyno, | *rremembra-me* que foi assi>, Afonso x, o Sábio, *Cantigas de Santa Maria*, Nº 256, em J. J. Nunes,

Crestonacia Arcaica, p. 423, 2ª ed. Nembrar na mesma época: <Des que a non vi, no er vi pesar | D al, ca nunca mi d al pudi *nembrar*>, D. Dinis, no *C.B. N.*, N [Nº [468]. **Dicionário Etymológico da Língua Portuguesa de José Pedro Machado.** (R, p. 42, grifos do autor)

O arsenal de apropriação memorialística de R retoma a opinião de Reuben da Cunha Rocha (2009) sobre a obra de Valêncio relembrar o minoritário contido na lata do lixo da história. A constituição gráfica do projeto estético valenciano se distancia tanto de como fomos pedagogizados à leitura de textos narrativos, quanto desfamiliariza o que seja o literário. A aura da imagem da menina é dessacralizada e repetida sob a égide de significados avessos aos da exploração fetichista do pobre. Um duplo caminho, tortuoso e talvez implícito, de desconstrução do Olhar. Entretanto, não afirmamos que seja uma construção literária panfletária ou propagandística. Tampouco exercício de leitura edificante. A estética desse texto valenciano exige o envolvimento do leitor em relação à imagem e sua desconstrução, aparentemente unívoca de significação.

Dessa feita, R parece exigir que pesquisemos mais, sejamos mais bibliófilos e não nos alienemos. A realização de um trabalho de pesquisa heurística e de verificação da “verdade” está por trás da leitura ao modo de um profissional do jornalismo. É como se ao realizarmos esse movimento de curiosidade heurística nos déssemos conta de que a verdade, representada pelo jornalismo (cujo exemplo metonímico é o *Aqui Agora*), se trate da confecção do real. Ou da possibilidade de o signo e os códigos narrativos representarem a realidade de forma fidedigna (CHICOSKI, 2004).

Trata-se de uma poética de escrita pelo rastro (DERRIDA, 1967), documental, fotográfica, jornalística e vanguardista, tais como os do início do século XX (como as propostas dadaístas e surrealistas apregoavam). Também um resgate e busca da compreensão dos respingos de sangue do período contemporâneo brasileiro, como apontado pela crítica Fernanda Valim Côrtes-Miguel (2013). Nessa urdidura de rastros distintos, o texto valenciano expõe seu êxodo aos questionamentos da realidade social brasileira da época (e recente) e a exploração estereotipada das camadas sociais não-hegemônicas.

O leitor de R se vê diante de um projeto literário tensionado no fazer e na gênese de uma ética social caolha basilar às práticas sociais. Ou como essa constituição narrativa, similar ou simuladora da mídia apresenta a imagem do outro minoritário para a constituição e o tratamento referido a cada um desses indivíduos no convívio empírico. A apropriação dessa fotografia serve como procedimento alegórico da criação de uma nova imagem. É o confisco da obra de outro autor (no caso a de um fotógrafo) com a proposta de esvaziar sua origem e atingir um ápice multifacetado de significados.

Inserir a faixa negra nos olhos da garota e em seu nome rasura a representação realista dura denotada em sua publicação n' *O Estado de S. Paulo*. Este é o procedimento narrativo responsável por nos fazer sentir o trabalho autoral de Valêncio Xavier e seu envolvimento com uma proposta de ampliação do fotojornalismo para uma escrita (em êxodo) literária. Uma estética desdobrada em formas heteróclitas (NAVAS, 2017) e baseadas em um anacronismo que traz de volta o que ainda não havia sido abordado no presente. Tempo plural pertencente ao presente e ao passado e como se reatualizasse o passado, o rememorasse e o deslocasse.

As colagens de fragmentos, sobretudo de fotografias tomadas à vontade do escritor, é a ação que torna possível (e, talvez, a única) mostrar os descalabros (re)produzidos pelos meios de comunicação. Essa fotografia apropriada e ressignificada por Valêncio incorpora ironicamente o ponto de vista do sensacionalismo atuando de forma parcial, ideologicamente marcada, no jornalismo brasileiro. Desse modo, a performance autoral se ancora em uma primeira pessoa que parece velada, mas está presente de forma simulada. De forma latente, na superfície do texto literário desde o, já referido bilhete, recebido por “Valêncio Xavier” de um menino de rua citado no começo da narrativa¹³⁴.

O edifício narrativo erguido pelo autor, personagem e narrador atua de maneira obliterada e lateral na narrativa ao modo de um editor¹³⁵ responsável por ordenar o caos de documentos esparsos e o uso massivo de imagens. A esse respeito, chama a atenção a ficha catalográfica do livro que o define como um “Romance gráfico”. Esse gênero discursivo é igualmente híbrido e equilibrado nas indefinições dos textos que compõem R (e não só esse texto de Valêncio, bem como outros de seus livros). A primeira dessas acepções parece corresponder ao desenvolvido pelo quadrinista estadunidense Will Eisner (1988) em sua (aparentemente a primeira de que se tem notícia) *graphic novel* “*Um contrato com Deus* e outras histórias de cortiço” escrita com a suposta intenção de modificar os parâmetros do gênero quadrinho (banda desenhada) como uma arte sequencial de longa duração.

A escrita arquivística de Valêncio Xavier é semelhante também à da artista francesa Dominique Gonzalez-Foerster. Ambas são escritas do papel do arquivo, recuperação e

¹³⁴ As fotos de R também “lembram” o livro de fotografias de Boris Kossoy *Viagem fantástica* e, que, segundo Rubens Fernandes Jr (2003), se ampara na ruptura da tradição fotográfica brasileira, pois “[...] suas fotos não trazem a paz do ‘eterno’, a estabilidade do ‘definitivo’”. Da mesma forma, as fotografias de R desestabilizam a visão. A gênese do significado da fotografia publicada no jornal se transforma em um significado viajante, permanente ausência de um significado estável. Da verdade única. Ou do sujeito conhecido por uma única via.

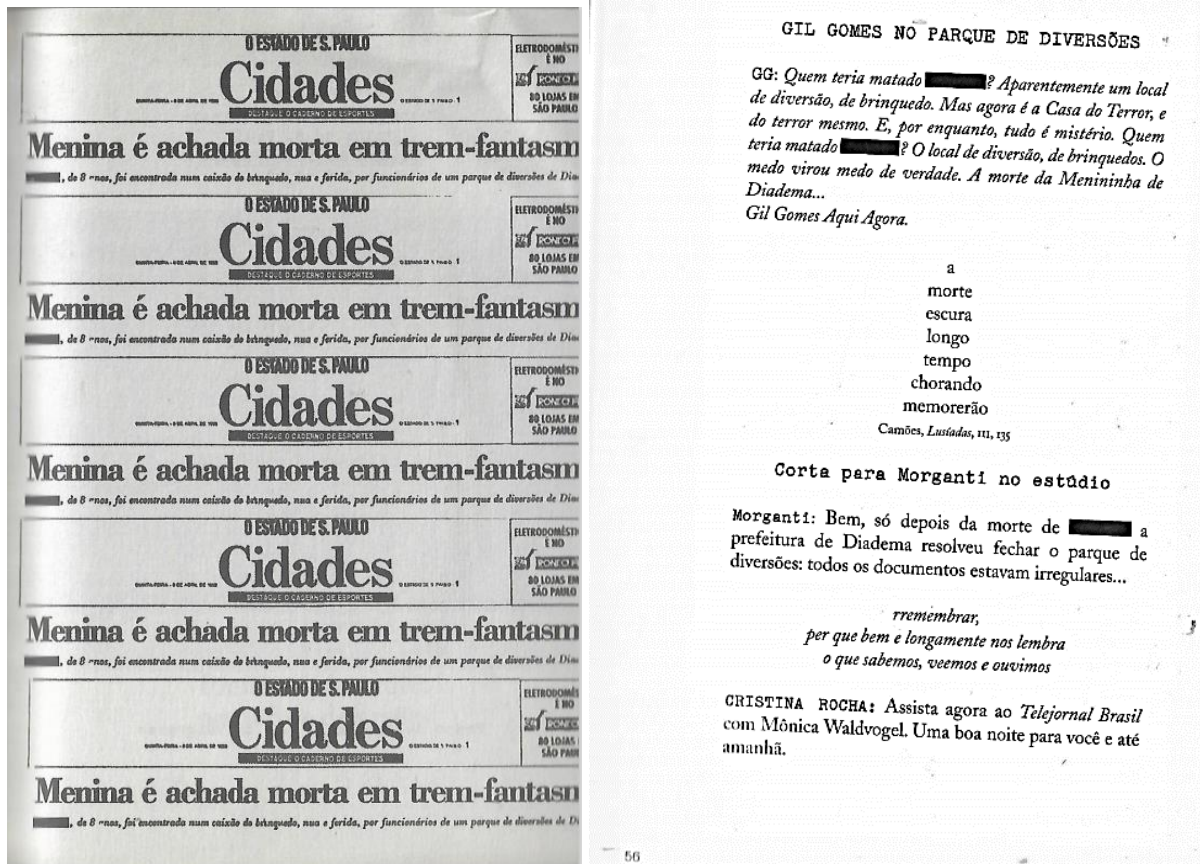
¹³⁵ Vale à pena consultar o termo no “Dicionário de teoria da narrativa”, de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (1988, p. 30-32). Segundo os autores, na narrativa cinematográfica a função editorial é concretizada na ordenação e seleção da montagem. Essa categoria funcional não se refere ao editor real, embora guarde semelhanças com ele. Refere-se a uma entidade narratológica que organiza uma narrativa fragmentariamente (e podemos nos perguntar se toda e qualquer narrativa não funciona assim).

utilização não imparcial pelo/a artista. Um emaranhado de arquivos questionando seu papel e utilização diante do Olhar dos leitores (PATO, 2012), cerne da performance valenciana e de sua presença ausente. Mediante essa escrita que se aproveita dos rastros do passado, seu projeto estético é urdido com fragmentos devastados pelo tempo, mas não por isso indevassável como em uma de suas novelas, “O minotauro” (XAVIER, 1998), já comentada neste capítulo. Sob o exemplo do labirinto mitológico do minotauro ou do *Jogo da amarelinha*, de Júlio Cortázar, este texto pode ser lido por meio de uma ótica labiríntica, seguindo, ou não, a sequência lógica dos números de suas páginas. Uma alegoria metalinguística da estética valenciana, labirinto em que a saída é dificultada. Uma proposta de autor presente na colagem, no recorte de fragmentos distintos entrelaçando os caminhos da ficção e da história. Em outras palavras, uma complexidade de caminhos tomados para chegar à escrita narrativa que podem ser aplainados e rendem frutos estranhos ao trabalho artístico.

Novamente Reuben da Cunha Rocha (2009, p. 2) é certo ao sugerir que Valêncio recorre ao lixo da cultura brasileira e resgata os esquecidos. Essa estética literária de restos, materiais menos nobres, deixa de lado uma construção formal rigorosa e expõe a autorreferencialidade como característica que há 300 anos abala o que parece ter sido estabelecido como literário (AZEVEDOa, 2016, p. 164). A bricolagem valenciana parece tão suja à primeira vista por esse motivo. Para o Olhar acostumado com a escrita pela letra, não pela imagem e pelo recorte, ela é imunda. Lotada de gêneros aparentemente não consagrados e artefatos literários dignos de apreço estético e intelectual. Imersa em gêneros não inteligíveis e encontrados e recolhidos nas esquinas das ruas brasileiras. Transmitidos em programas *cults* da elite, apesar de seu caráter aterrador. Possuem a tesoura e a cola como materiais e vão na direção oposta à sacralização da pena, do lápis, da caneta, da máquina de escrever, do computador etc. como ferramentas de escrita.

Nessa escrita de recortes, sua face dupla é percebida: o Brasil dos esquecidos, bem como os fragmentos do outro, colados no papel, como próprios. Uma das páginas a seguir é metafórica do recorte e da colagem. Nela acompanhamos o suposto embrião de R. Ela se trata de vários recortes e colagens do cabeçalho do caderno “Cidades” d’*O Estado de S. Paulo* dispostos na página do livro. Na outra, acompanhamos um trabalho de recorte à moda de um programa televisivo mesclado com as inúmeras referências inseridas no livro. Nessa outra página conferimos a transcrição da voz de Gil Gomes apresentando o *Aqui agora*; uma citação de versos dos *Lusíadas*, de Luís de Camões, na qual se destaca o verbo *rremembrar*; e um corte súbito para o estúdio do *Aqui agora*, responsável por indeterminar se os versos camonianos constituíam uma vinheta do programa ou foram inseridos pelo narrador-editor.

Figura 41 – O Estado de S. Paulo; Gil Gomes no parque de diversões.



Fontes: Páginas 43 e 56 de R.

O apresentador do *Aqui agora*, Gil Gomes, faz o papel de demiurgo de uma narrativa de colagens sobre [redacted] e os esquecidos. Na página 41 do texto, acompanhamos sua voz, compositora da história que leremos (e veremos) sobre a garota brasileira e suas mazelas: “E a gente se pergunta: como é que um garotinho, uma menininha, como é que uma criança se transforma em menino de rua? Como é que uma menininha se transforma em **menina de rua**?” (R, grifo nosso). Essa fala corresponde à apresentação do programa, espécie de introito espetacularizado da vida de uma “[...] menina de rua [redacted] de 8 anos, foi encontrada morta, nua” (R, p. 44) e que, segundo o jornalista Marcelo Faria de Barros do *O Estado de S. Paulo*: “Provavelmente, ela recebeu uma paulada ou golpes de pedra” (R, p. 46) e “[redacted] vivia numa favela perto do parque de diversões. [...]. Seu pai foi morto por justiceiros há cerca de um ano. A mãe, Flor de Liz Silva Pereira, está presa por tráfico de droga” (R, p. 46). No texto do mesmo jornalista consta a informação de que a menina,

[...] passava a maior parte do tempo na rua pedindo esmola e em companhia de marginais do bairro. Diariamente, almoçava numa Unidade da Fundação do Bem-Estar do Menor (FEBEM), no bairro da Água Funda, na Zona Sul da Capital. (R, p. 48)

As colagens de Valêncio Xavier rasgam a carne e demonstram a vida miserável dessa menina assassinada como análoga ao legado deixado pela mãe. A progenitora de ■■■■■, em entrevista a Gil Gomes, elucida que a violência fazia parte de sua formação familiar conforme consta a ameaça em negrito,

[...] *Você tinha doze anos. Doze anos? Doze anos. Você arrumou Toninho como namorado? Como namorado. Parecia aquela paixão de menina, ele parecia o Príncipe Encantado. Príncipe Encantado. (Gil olha para a câmera). E ela se entregou a ele. (Ela concorda com a cabeça) Uma vizinha viu e contou para a sua mãe. Contou para minha mãe e aí meu pai ficou desesperado que ele falava sempre quando eu me perdesse **ele ia me dar sete facadas meu pai falava**. Aí me levou até a Polícia pra fazer exame delito. Te colocou para fora de casa. Colocou fora de casa me deixou na rua. Aí uma sucessão de problemas. Altos pobremas. (Chora) Minha vida é uma novela. Eu vô conta tudo. Nem um livro maior que o mundo enche ele. (Gil Gomes olha firme para a câmera) Cada homem que se aproxima dela a queria somente para a cama e assim ela foi vivendo. E assim o tempo foi passando. Um filho, dois. Quantos filhos? Dez? Sete? Sete filhos. Tenho sete filhos fora o que já morreu. (R, **grifo nosso**, grifo do autor p. 47)*

A técnica de escrita do texto valenciano reverbera a do *cut* cinematográfico e televisivo: a duração da leitura, em sentido genettiano lato, sugere a passagem de um fragmento a outro ao estilo de uma produção visual similar a de um programa televisivo de Gil Gomes. Além da narrativa dolorosa e empática representada pelo discurso em negrito da mãe, os trechos com asteriscos incentivam a leitura do texto como um corte. Remetendo às didascálias teatrais, as expressões corporais sugeridas aos personagens do trecho incentivam a leitura transcrita do programa de televisão imaginado como vídeo.

De fragmento em fragmento, as leituras das imagens do assassinato mesclam as instâncias narrativas do tempo do discurso à enunciação presente de uma narrativa em que o sujeito parece demonstrar a compilação de fragmentos como os outrora citados, levam à reflexão de como os documentos não devem ser considerados apenas como entrelaçados, mas desdobrados ao longo do acontecimento à maneira de um programa televisivo.

Neste ponto, um possível argumento quanto à proposição estética do texto é mobilizado: seu ar de “Biblioteca de Babel”, como o conto de Borges, indica ao leitor a performance do autor/editor responsável por colocar em marcha uma história com resquícios da realidade em contraponto à escrita tipicamente vista como literária devido à sua profunda relação com o ficcional. Autores que representam esse ponto de vista da história contada a partir de uma organização estética muito similar são o espanhol Enrique Vila-Matas e a artista plástica francesa Dominique Gonzalez-Foerster, cujas estéticas ancoram-se basicamente em uma

arquitetura de citações que erodem a mitologia do gênio autoral junto às categorias de valor e raridade, como argumenta Ana Pato (2012) com a voz de Benjamin H.D. Buchloh.

Para tanto, Vila-Matas interpõe sua estética aos dizeres de outro Benjamin, Walter, para quem a única obra relevante deveria ser produzida com a colagem de outras obras (*apud* PATO, 2012). Essa lógica, também borgeana, de arquitetura de citações erige os textos literários de Valêncio Xavier como uma luta constante para equilibrar textos compostos com suportes distintos, compostos com outros gêneros e campos do conhecimento. Esse método obsessivo de escritura permite pensar o acesso a diversos arquivos (em que se esconde o conhecimento humano) e na utilização de dispositivos de reelaboração de sentidos por meio da crítica/análise/(re)apropriação.

A arquitetura no texto de Valêncio é coesa, embora multiforme. Diversa em sua constituição como um mosaico de vozes. Em essência, essa montagem sugere como é o jornalismo: uma arquitetura constituída pelas vozes (em forma de letras) de Apoenan Rodrigues ecoando “O programa mais ‘cult’ da elite” em um recorte de jornal desconhecido (p. 40); a voz de Gil Gomes apresentando o *Aqui agora* (p. 41); o bilhete de um garoto de rua entregue a Valêncio Xavier em um semáforo; o recorte da fotografia da menina da narrativa (p. 42); as entradas “Lembrar”, “Nénia” e “Menor” do *Dicionário etymológico da Língua Portuguesa*, de José Pedro Machado (p. 42, 53 e 59); a etiqueta de preços da *Folha de S. Paulo* e do pão (p. 44); uma referência a matérias dos jornais *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo* (p. 44); a apresentação do programa *Aqui agora* (p. 49); a vinheta de abertura do *Aqui agora* (p. 50); trecho de estrofe dos *Lusíadas*, de Luís de Camões, III, 135 (p. 56); e, por fim, um fragmento de um poema do Leal Conselheiro – cap. I, p. 7 e cap. II, p. 39 (p. 58).

Ao realizar as correspondências necessárias das montagens dos fragmentos necessários para a constituição do texto valenciano, o leitor pode refletir onde começa um autor e em que ponto termina o humano. As fotos de R atuam como um testemunho jurídico (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 126) para: “[...] colocar o sujeito em foco para explorar suas relações comigo mesmo e para com o mundo, com a alteridade” (SILVA, 2010, p. 60). Sobre isso, Moema Rocha Silva estudou a fotografia da obra *Cuide de você* da artista Sophie Calle como portadora da extensão do fotografado e explicou nosso distanciamento em relação às nossas próprias fotografias, como “[...]o advento de mim mesmo como outro” (BARTHES, 2012, p. 20). Em R não é o “eu” que olha para si mesmo e sente comiseração pela narrativa trágica.

5.7. Estar fora, estar dentro

Segundo Philippe Dubois, o sujeito é quem ativa o ato fotográfico. Na foto a seguir, o leitor se depara com uma imagem inusitada que deve ser ativada pelo sujeito leitor. Nela, os “personagens” vão em direção à saída do local do assassinato da garota, isto é, ao sentido oposto. Os sobreviventes, que estavam fora do local onde a menina foi assassinada, estão em estado contrário ao dela: vivos.

Figura 42 – O mundo do terror.



Fonte: Página 51 de R.

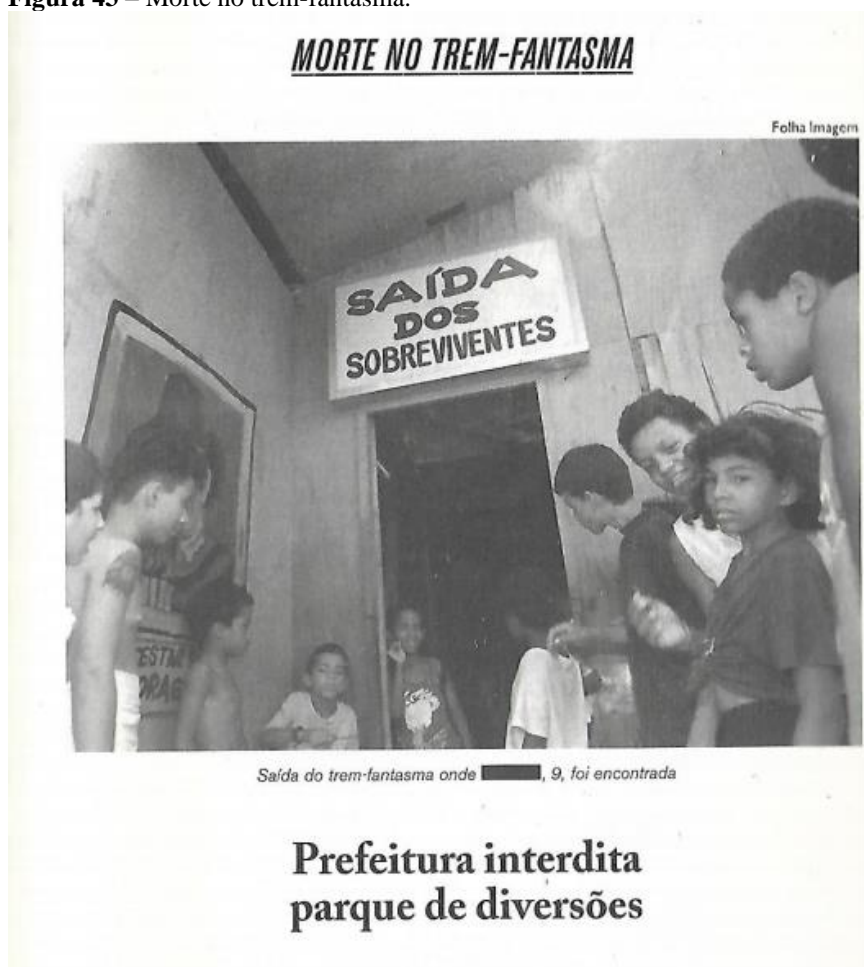
Os sujeitos retratados na fotografia se dirigem ao interior de “O mundo do terror”. Inclusive, a entrada dos personagens nesse ambiente representa uma via diferente de espaço e tempo, se comparada à temática do texto: a morte. Nós, leitores, também somos encaminhados a esse universo de horror e de crimes hediondos do Brasil. Obviamente, nos referimos ao lugar em que a garota foi encontrada morta, mas essa afirmação é atravessada pelo programa de televisão brasileiro *Aqui agora*. Estamos ausentes na história. Recordando o programa de Gil Gomes, que também tinha sua feição de mundo do terror, poderíamos afirmar que relembro (ou vendo esse programa), relendo inúmeros textos jornalísticos sobre violência infantil e/ou tendo o livro de Valêncio Xavier em mãos, diríamos que também fazemos parte dessa narrativa. Em outras palavras, ao mesmo tempo estamos dentro. Segundo a crítica Fernanda Borges (2015) no artigo “A meninice mentida e o futuro profanado: as narrativas de Valêncio Xavier”, publicada na revista *Estudos de literatura contemporânea*, a antologia de fotografias sobre o assassinato de ██████████ constitui um álbum de fotografias no formato de um necrológio

autoficcional. A esse respeito, a estudiosa oferece um posicionamento teórico-crítico acerca da estética da obra de Valêncio e a posiciona próxima à apropriação e à reelaboração de imagens por vanguardas artísticas e de arte *pop* responsáveis por reposicionar as narrativas fictícias na encruzilhada da realidade (e vice-versa).

A última pesquisadora também dá importância a dois conceitos-chave do filósofo italiano Giorgio Agambem (1998): o contemporâneo e a profanação. O primeiro deles baliza discussões sobre o contemporâneo com um Olhar dirigido às trevas a fim de perceber a luz. Ou ao encontro do contemporâneo como organização do caos imagético com a finalidade de compreensão dos tormentos do cotidiano. Perceber a falta, a ausência, a lacuna do período contemporâneo, sentir-se estranho, alheio aos acontecimentos atuais é ser contemporâneo. Olhar as trevas e trazer a luz. Nesse jogo refinado de argumentação sobre o contemporâneo reside sua contraparte. Dicotomicamente falando, o que seriam as trevas a não ser a ausência presente da luz? Assim, para o filósofo italiano, o uso e o reuso dos dispositivos midiáticos atuam com a intenção de neutralizá-los e são perceptíveis na obra de Valêncio no jogo de elasticidade e deslocamento da imagem.

Em um limiar caótico, entre o atual e a vanguarda, o temporal e o atemporal, a luz e a escuridão, conceitos e escritas mais antigos, antiquados e anacrônicos recuperados por artistas como Valêncio Xavier são profanados, ressignificados e reinscritos na literatura e na cultura. Portanto, essa fragmentação narrativa corresponde ao Brasil pré-Plano Real, à sua recente democracia, à expansão do favelamento, às cidades inchadas e à mídia brasileira aterrorizante. Portanto, uma urbanização caótica se une à falta de credibilidade à vida humana em R. São restos do esquecido, irresoluto, recuperados e retrabalhados como e por meio de espectros em uma fatura literária com valores postos em xeque. Um modo de reavaliação e movimentação de arquivos (não) acessados com o objetivo de reavaliação do Olhar (ANDRADE et al., 2018). Na fotografia subsequente, espanta o fato de que as crianças retratadas na foto, embora não tenham (aparentemente) sofrido violência, tenham sido retratadas em frente ao local de um crime e não tiveram seus rostos cobertos e a identidade preservada:

Figura 43 – Morte no trem-fantasma.



Fonte: Página 45 de R.

A estudiosa Juliana Toazza Grossi (2013, p. 333) afirma que “[...] trata-se de um novo Olhar, renovado, que passa a perceber o que antes talvez não fosse visto”, pois o autor realiza colagens que reposicionam o Olhar da fotografia a outro *punctum*. Como se Valêncio demonstrasse o deslocamento da fotografia de arquivos, campos diferentes e levasse toda essa ficção intertextual para uma experiência não apenas estética, mas também política – como propõe a mesma autora. A profanação do inalcançável pela humanidade como jogo irônico é disposto literariamente. Como se o paraíso, o sacro e o canônico se convertessem em matéria maleável na mão de artistas desmistificadores, contrabandistas de ideias e conceitos, comportamentos e experiências (GROSSI, 2013). Nisso, outra novela de Valêncio, chamada *Macao* e contida no livro R, elucida o alinhavar do mundo imagético do período contemporâneo. Ao longo da narrativa, o Olhar do leitor se incomoda ao passar as vistas por um texto composto apenas por fotografias tiradas pelo artista. Lemos a narrativa de ponta a ponta buscando seus significados: afinal, do que trata essa narrativa? Será apenas a aparente história de uma viagem empreendida pelo autor a Macau? Essas podem ser questões iniciais da

narrativa. Ao seguirmos a leitura, notamos a possibilidade de ampliação a outros significados implicados na percepção da infinidade de narrativas depreendidas nas imagens contemporâneas. A sugestão de leitura reside na reflexão da potência sígnica das imagens e como seus significados originários são devastados. Recolher os arquivos fotográficos e os inserir no livro depreende uma exploração do torvelinho imagético do tempo presente e o oferecimento de uma organização no nosso mundo. Uma alegoria de como a literatura sugere ao leitor Olhar algo, aparentemente esvaziado de sentido, e ressignificá-lo. E é, claro, cabe dizer que o texto possui algumas imagens de Macau, não todas as imagens produzidas. Trata-se de um conjunto restrito, limitado e ao qual somos instigados a Olhar, raciocinar, refletir, tentar impor significados às fotografias devido ao anacronismo e ao deslocamento de suas fontes arquivísticas para o texto literário. No uso e no reuso dos dispositivos midiáticos do romance gráfico decorre uma neutralização como significado. Maleabiliza o jornal impresso e o televisivo na escrita valenciana notada como um cavalo de Troia. De um autor intruso que sempre esteve lá. Atacando os leitores e os personagens midiáticos criadores de simulações e simulacros. Sob esse signo ele demonstra a perspectiva autoritária de manejo do real com finalidades capitalistas e o aproveitamento da figura marginal na construção de uma elite socioeconômica entranhada no culto à morte e ao estereótipo alheio.

O jogo linguístico de escrever ao (re)cortar e colar palavras e imagens alheias e/ou próprias é a força motriz da construção do personagem simulado Valêncio Xavier. Na narrativa ele é o responsável por evidenciar uma literatura profanadora e à qual não correspondem os protocolos de inteligibilidade da escrita literária, mas o êxodo para as convenções jornalísticas. Ele enxerga a organização social e política desse momento histórico e organiza os regimes da categoria do visível em campos distintos imbricados. Ou aquilo que permite ver e dizer conforme Jacques Rancière (2012, p. 20):

Ora, tal duplicidade não é nada evidente. Ela define um regime específico da *imageité*, um regime particular de articulação entre o visível e o dizível, no seio do qual nasceu a fotografia e que lhe permitiu se desenvolver como produção de semelhança e como ate. A fotografia não se tornou uma arte porque aciona um dispositivo opondo a marca do corpo sua cópia. Ela tornou-se arte explorando uma dupla poética da imagem, fazendo de suas imagens, simultânea ou separadamente, duas coisas: os testemunhos legíveis de uma história escrita nos rostos ou nos objetos e puros blocos de visibilidade, impermeáveis a toda narrativização, a qualquer travessia do sentido. Não foi o dispositivo da câmera escura que inventou essa dupla poética da imagem como cifra de uma história escrita em formas visíveis e como realidade obtusa, obstruindo o sentido ou a história. Ela nasceu antes dele, quando a escrita romanesca redistribuiu as relações do visível e do dizível próprias ao regime representativo das artes e exemplificadas pela fala dramática.

Essa escrita por recortes antecipa a iminência do comportamento sócio-histórico brasileiro¹³⁶. Para Maria Salete Borba (2009, p. 44), o recorte da obra valenciana corresponde a uma luta contra a hierarquização das formas artísticas e sua realização parece incidir em questionamentos políticos subjacentes. Não por acaso, a morte na obra de Valêncio se converte em um assunto banal e mundano, ainda que a própria sirva como mote da narrativa. A título de comparação, a formatação de R se assemelha à profusão imagética da sociedade brasileira no início dos anos 90 e à correspondência estrutural do texto com a televisão e seus programas que, teoricamente, deveriam ser sérios. Em um tom que mescla gravidade e humor, o acontecimento fictício se desconstrói na leitura de enigmas que não se resolvem. Essa escrita reflete a apropriação do homem e as imagens no período contemporâneo, herança dos anos 90 que nos atingirá mais massivamente nos anos 2000 pelos meios digitais.

Segundo Vladimir Safatle (*apud* DIAS, 2016, p. 7), a massificação da imagem dissolve as experiências contemporâneas como simulações. Como iminência, essa escrita valenciana proporciona refletir a profusão de imagens na qual estamos imersos e como seríamos responsáveis por desentranhar seus laços gastos e os ressignificar. Essa escrita expandida pedia após o nascimento do leitor – na morte do autor e seu simulacro – para darmos conta do esvaziamento de seus significados quando a retiramos de um veículo de informação.

Na época (e atualmente), os significados da imagem se demonstravam vazios, fáceis de serem manipulados pela mídia, outros veículos de comunicação e percebidos de maneira espectral por Valêncio Xavier. Outras relações de visível e de dizível vêm à tona nesses documentos recortados, colados e que, de algum modo, enfatizam o caráter imagético da letra ao qual fomos pedagogizados a esquecer, assim como esquecemos nossos semelhantes e desafortunadamente sacralizamos nosso Olhar a vê-los desde a perspectiva de estereótipos.

¹³⁶ Vale lembrar as eleições de 2018 terem levado um candidato fascista à presidência da República brasileira tendo como bases governamentais a submissão das minorias a grupos brasileiros hegemônicos por meio, sobretudo, da veiculação de imagens.

6. CAPÍTULO 5 – EU TIREI A MINHA PELE EM *DIVÓRCIO* (2013), DISSE RICARDO LÍSIAS

6.1. Carne, osso e ficção

Os parentes mortos e vivos.
Já não distingo os que se foram
Dos que restaram. Percebo apenas
A estranha ideia de família

Viajando através da carne.
(DRUMMOND, 1945; , p. 132)

Agora fiquei louco e estou vivendo minhas
personagens. (D, p. 15)

Se é verdade ou se menti, não importa: o que vale é
a literatura que produzi... (desculpem, não resisti).
(LÍSIAS, 2013)¹³⁷

Meu corpo se parece muito comigo, embora eu o
estranhe às vezes. (RAMOS, 2008, p. 11)

*Still got pictures of friends on the wall
Suppose we aren't really friends anymore
Maybe I shouldn't ever have called that thing
friendly at all
[...]
I've still got pictures of friends on the wall
I might look as if I'm deep in thought
But the truth is I'm probably not if I ever was*¹³⁸
(TURNER, 2018)

O substantivo “pele” é recorrente ao longo do romance *Divórcio* (D), de Ricardo Lísias, publicado em 2013. Esse termo se alia ao sintagma “carne viva” e ambos remetem ao gotejamento de sangue da narrativa como se pertencessem a Ricardo Lísias – personagem homônimo ao autor que o/se escreveu. No livro, a narração cerceia os acontecimentos traumáticos de um casamento fracassado e o divórcio entre o narrador autodiegético e uma jornalista cultural¹³⁹. Além da narração, o Ricardo Lísias fictício “adere” à corrida para revestir a pele perdida, “[...] Meu corpo vai ajudar a minha cabeça: não estou dentro de um livro que escrevi” (D, p. 100), recolhe fotografias de família e as insere na narrativa. Como dito, essa

¹³⁷ Vide Anexo 7.

¹³⁸ “Ainda tenho fotos de amigos na parede/Suponho que já não sejam mais meus amigos/Talvez eu não deveria ter chamado aquela coisa/de amizade de modo algum [...] Eu ainda tenho fotos de amigos na parede/pode parecer que estou sendo profundo/mas a verdade é que não e nem nunca fui” (Tradução nossa).

¹³⁹ Ela se adjetiva no texto como “a maior do Brasil” e é representada pela ironia desse narrador em carne viva.

atividade aeróbica se soma à escrita de frases autobiográficas: “Durante todo o segundo semestre de 2011, além de começar a correr seriamente, preenchi muitas folhas com frases autobiográficas. Além disso, fiz mil outras anotações” (D, p. 14).

A narração desse divórcio se assemelha à cicatrização dessas feridas gotejantes e está repousada sobre uma miríade de fragmentos de um suposto diário escrito pela também suposta ex-esposa de Lísias – sempre em itálico. Nesse caso, o primeiro e o segundo fragmento do suposto caderno privado desencadeiam os acontecimentos da narrativa:

*NY, 14 de julho de 2011 (no hotel Riverside Tower)
Apesar de andar muito, o Ricardo é legal. Ele é uma boa companhia: é engraçado e de vez em quando inteligente. É que as vezes (sic) nos intervalos das caminhadas que ele quer fazer o tempo inteiro ele diz coisas inteligentes. Mas eu também não entendo: ele se recusa a ver uma peça da Broadway! Os grandes atores do mundo passaram pela Broadway, mas não adianta dizer isso. Ele não dá atenção.
Mas a viagem está servindo para me mostrar que apesar disso eu casei com o cara certo para mim. Só que apaixonada eu não estou (D, p. 11, grifos do autor)*

*19 de julho de 2011
Casei com um homem que não viveu. O Ricardo ficou trancado dentro de um quarto lendo a vida toda (D, p. 15, grifos do autor)*

A narrativa romanesca oscila entre as focalizações da aparente perspectiva da ex-esposa nos fragmentos “reais” do diário, se alia aos acontecimentos pós-divórcio (ou aos elementos propiciadores de sua recuperação mental), a algumas fotografias de infância e de familiares do narrador e é uma narrativa entre a autoficção e a curadoria (AZEVEDO, 2016b) de um passado perturbador vivido com a ex-esposa. Dito de outro modo, os Ricardo Lísias, personagem e autor, posicionam o texto como uma escrita performática da primeira pessoa (AZEVEDO, 2016a), embora o narrador afirme que: “[...] não há uma palavra de ficção nesse romance” (D, p. 172) ou que “*Divórcio* é um livro de ficção em todos os seus trechos” (D, p. 190). Por isso, a metáfora da pele do protagonista – referida 79 vezes ao longo do livro – além de descolada em razão do casamento fracassado, parece perdida no enlace da representação do “eu” de carne e osso à ficção. Uma metáfora pertinente a uma reflexão de como o texto motiva o/a leitor/a a prestar atenção nos limites problemáticos entre ficção e representação. Uma pele esticada na tentativa de deslocamento, expansão e integração no texto literário. Segundo fala do crítico Carlos Herculano Lopes (*apud* LÍSIAS, 2013, n.p.), presente no anexo 39 desta tese¹⁴⁰:

¹⁴⁰ Neste capítulo, os anexos da seção homônima constituem um dossiê de publicações do escritor em sua conta pessoal no *Facebook*. Para levantar esse material, consideramos os *posts* do escritor no ano de publicação do romance, 2013, e as relacionamos ao livro, seja em publicação de cunho de crítica literária, de recepção (crítica) do romance e/ou de expansão da narrativa a essa rede social.

[...] o fato de o personagem perder a pele, numa metamorfose quase surrealista, talvez tenha sido a grande sacada encontrada pelo escritor para dar o tom ficcional à história, na qual o narrador, para não enlouquecer, logo depois de ter encontrado os escritos da mulher, procura se ocupar com uma série de atividades e lembranças, além de continuar a escrever, na esperança de se tornar reconhecido.

Em entrevista de 2013, Márwio Câmara pergunta a Ricardo Lísias (autor, não personagem) se *Divórcio* (2013) é ficção ou autoficção. Sobre isso, o autor respondeu: “Creio que os dois. A legitimidade com a vida real se dissipa no papel”. Ou seja, a proposta estética do escritor residiu em uma flexão metamórfica do “real” em “ficcional” e vice-versa. Ao inspirar-se em um suposto fato de sua vida, isso nos faz perguntar: até que ponto essa inspiração foi decisiva e será que ela e ele se converteram em uma narrativa de ficção?

6.2. Intervenção

Uma flexão metamórfica auxilia na compreensão dos nomes e classes sociais dos personagens das narrativas de Lísias como atrelados a acontecimentos verídicos. Para esse fim estético, o escritor argumenta que a literatura não reflete a realidade, mas intervém nela como ele afirma em entrevista a Daniel de Mesquita Benevides (*apud* LÍSIAS, 2013, n.p.): “O livro não é uma reflexão da realidade, ele cria uma nova realidade para tentar intervir na nossa realidade”. Deslocar o real é um procedimento utilizado na escrita de D, como o escritor (LÍSIAS, 2013, grifo nosso) expõe no anexo 36,

[...] meus dois últimos romances [...] estão sendo observados, algumas vezes, com o auxílio do termo ‘autoficção’ [...] entre a invenção e a realidade. Parece que o termo aceita com naturalidade que os tais acontecimentos da vida real entre, de um modo ou de outro e com mais ou menos intensidade [...]. Para aceitar isso é preciso aceitar que a linguagem tenha a capacidade de representar a realidade. [...] **A arte não reproduz a realidade em nenhum grau. Ela intervém sobre a realidade através da criação de um objeto estético.**

Essa intervenção na realidade se articula no livro de Lísias e em toda a sua obra. Por isso, as figuras do enxadrista e do tabuleiro são recorrentes em seus textos literários (tanto *Divórcio*, como, por exemplo, em “*Concentração: e outros contos*”) como metáforas de uma estética previamente analisada e posteriormente executada. Isso converte seus textos no jogo

de xadrez de um autor-personagem que pretende dar um xeque-mate intelectual no/a leitor/a¹⁴¹. À maneira de um tabuleiro, a intervenção na realidade é sugerida com um jogo de supostos dados reais que enganam desde o/a leitor/a mais ingênuo/a ao/à mais especializado/a sobre a (não) autenticidade impressa em seus textos, afinal “[...] é normal a ficção usar fatos reais” (D, p. 189). O trecho da sequência serve como uma quase refutação jurídica sobre o que é um romance e como ele se comporta:

O que faz então com que *Divórcio* seja um romance? Em primeiro lugar, Excelência, é normal hoje em dia que os autores misturem à trama ficcional elementos da realidade. Depois há um narrador visivelmente criado e diferente do autor. [...]. Minha intenção era justamente reparar um trauma: como achei que estava dentro de um romance ou de um conto que tinha escrito, precisei cria-los de fato para ter certeza de que estou aqui do lado de fora, Excelência. Não vivo dentro de um texto meu. (D, p. 218)

A intervenção de D não incide na pessoa nomeada (como a jornalista cultural com a qual o narrador era casado), mas em uma crítica implícita à sua classe social, profissional e às hipocrisias de sua função na sociedade brasileira: “Acredito que a arte deva desafiar qualquer tipo de poder. *Divórcio* é a minha profissão de fé contra essa neoditaduras” (D, p. 184). Desse modo, o narrador se distancia da adulação midiática, especialmente cultural, e da publicidade que vende livros. O fragmento a seguir (do sexto fragmento do diário da ex-esposa) está presente na instância narrativa do Lísias-personagem e nele é cognoscível a sordidez da jornalista cultural brasileira representando sua classe. Em negrito, vemos a necessidade de vangloriar-se da posição ocupada e de seus bens adquiridos, ainda que os últimos sejam seus amores:

9 de julho: Hotel Waldorf on the Park, NY. É a quarta vez que eu venho a essa cidade. Na primeira, eu tinha 25 anos. Hoje, 13 anos depois, eu sou a maior jornalista cultural do Brasil, viajei muito, tenho bastante dinheiro, dois apartamentos próprios e sou casada com escritor. Minha simpatia é insuperável e eu tenho admiradores em todas as redações do Brasil. Eu seduzo quem eu quiser. Já entrevistei o Brad Pitt. Mas eu vou ainda muito mais longe. (D, p. 28, grifo do autor, grifo nosso)

¹⁴¹ Quando dissermos “autor-personagem” ou “narrador-personagem” de D nos referiremos ao Ricardo Lísias das linhas do romance. Se mencionarmos apenas “autor”, a menção será ao escritor do livro. Por sua vez, o “leitor” desse texto do Ricardo Lísias escritor parece desconstruir a categoria narrativa genettiana “narratário” participando como um leitor real ou empírico. Por esse motivo, o romance parece complicar sua recepção mesmo para o/a crítico/a literário/a mais experiente quando planifica leitor e narratário. Afinal, desentranhar as categorias de realidade e ficção revela a contradição desse paradigma dicotômico consolidado na literatura Ocidental. Por fim, como “crítico” nos referimos aos/às leitores/as especializados/as de literatura entranhados nas malhas indecisas desse livro costurado com as linhas da realidade e da ficção.

A via interventiva dessa obra de Lísias deve ser pensada desde uma perspectiva política em contradição ao verídico. Essa reflexão está presente em toda a obra do escritor, desde a publicação de seu primeiro romance, *Cobertor de estrelas* (1998), assentado na narrativa tocante do personagem “menino”, um garoto de rua que enfrenta dificuldades para se alimentar e toma aulas diárias de alfabetização com o “padre gordão”. Metaforicamente, esse menino é a intervenção na realidade: ainda que possua um nome genérico, ele se refere a muitos jovens brasileiros. Lísias recorre à intervenção na realidade no romance citado a partir da apresentação do livro “*Intervenções: álbum de crítica*” (2014, posições¹⁴² 28-29), algo presente em outros de seus livros:

[...] agradavam-me mais os livros em que o trabalho com a linguagem estivesse aliado a algum tipo de comprometimento. Não digo necessariamente algo político. Talvez fique mais claro se eu inverter a afirmação: eu detestava textos com algum tipo de frivolidade muito evidente. Em algumas análises, valorizava, por exemplo, todo tipo de ponte que conseguisse fazer com os Direitos Humanos. Por mais de uma vez, forcei a mão.

Lísias também defende o posicionamento político de sua obra (2013)¹⁴³ em um *post* no *Facebook*: “Contra a despolitização da literatura (e do romance *Divórcio*)”. Essas manifestações essencialmente politizadas estão dispostas nas filigranas do livro e sua estrutura não se trata de uma mera diatribe estética. A hesitação entre ficção e realidade ampara a intervenção política implícita e corrosiva de D em um caminho hermenêutico coerente para a compreensão de sua inteligibilidade e de outras obras de Lísias, como afirma em o “*Diário da catástrofe: Ano I – O inimaginável foi eleito*”: “Intervir no real para deixar o leitor construir um sentido é a base da literatura francesa das últimas décadas” (LÍSIAS, 2020, p. 259) e, talvez, o escritor pretenda deslocar essa afirmação para a atual produção literária brasileira – ou mesmo nosso Olhar em relação ao literário.

Para alguns, a leitura da obra do escritor pode conduzir à opinião de que ela pareça uma crença cega em seu posicionamento estético e/ou uma performance. Sendo uma crença cega e/ou performance, ainda assim é inegável como a intervenção constitui o cerne da escrita de Lísias como similar a textos literários que não se beneficiam da exposição pessoal e alheia da vida privada e de sua divulgação. Ao contrário, esses textos divulgam essa exposição e a fabricam. Como obra de intervenção crítica, os labores do narrador Ricardo Lísias parecem ser o de abalar o jornalismo e a mídia para reconstruir os processos de representação e de

¹⁴² Este livro está publicado em versão de *ebook* para o dispositivo *Kindle*. Para alcançar essa posição, recomendamos a fonte *Bookerly*, três cliques de zoom +, Margens normais, espaçamento de linha estreito e alinhamento automático usando o aplicativo *Amazon Kindle* em um dispositivo *Android*.

¹⁴³ Vide Anexo 8.

inteligibilidade literários. Nisso, a história narrada é contaminada pela vida privada do escritor e demarca o xeque-mate de sua estética:

[...] uma intervenção em um contexto. É portanto incontornavelmente uma ação política. **Por que vários jornalistas se interessaram tanto em esquecer esse detalhe e resolveram perguntar se eu tenho namorada?** Por qual motivo tentam insistentemente tornar meu livro algo pessoal? (LÍSIAS, 2013, n.p., grifo nosso)¹⁴⁴

A citação é uma entre tantas outras do escritor a compor um dossiê que montamos com publicações dele no perfil pessoal do *Facebook* no ano de publicação de *D* (2013) e que podem ser conferidas integralmente na seção de anexos desta tese. Este e os demais anexos citados ao longo deste subcapítulo demonstram como a estética interventiva de *D* expande-se, entremeia-se e confunde-se com os *posts* de Lísias na rede social. Dizendo de outro modo, o escritor utiliza algumas ferramentas de exposição dessa mídia virtual nas publicações digitais com o fito de imiscuir sagaz, sutil e furtivamente suas posições estéticas e políticas de modo muito similar, a nosso ver, à composição do romance. Como exemplo, tomemos o anexo 9-ponto 5. Nele, Lísias relata ter sido ameaçado por uma ligação anônima, caso publicasse *Divórcio*. Como consta, o livro desenterra confidências do meio jornalístico. No ponto 8 do mesmo anexo, ele argumenta a respeito da necessidade de respeitar a individualidade dos artistas, não os censurar e como ele “reagiu” a esse telefonema abominável. Portanto, o livro e essa ameaça pessoal orientaram as linhas do livro a uma espécie de insistência no funcionamento do nome próprio na obra.

Os textos de Lísias – romance, textos críticos próprios e alheios publicados em versão impressa e/ou digital – sugerem a gestão autoral e leitora realizada pelo escritor. Isto é, Lísias parece construir sutilmente com essas postagens – anexos desta tese – a leitura de seus textos literários desde: i. Um ponto de vista ambíguo entre realidade e ficção e; ii. Uma política progressista entranhada nas narrativas que escreveu.

Entender a obra de Lísias a partir desses dois pontos é um percurso essencial na leitura de sua escrita. Ao menos a condução sugerida pelo escritor dos livros parece funcionar assim. Para nós, que mergulhamos nessa gestão, o/a leitor/a é dominado/a pelos textos alheios a respeito da obra de Lísias postados em suas redes sociais. Citadas na íntegra, ou não, essas postagens indicam uma manipulação pretendida pelo/a leitor/a e contribuem para demonstrar uma gestão autoral das opiniões estéticas preferidas do escritor em relação à escrita. Em outras palavras, essa gestão conduz a estética pelos caminhos mais agradáveis e/ou pertinentes seguindo a ótica estética dele.

¹⁴⁴ Vide Anexo 7.

A seleção da recepção crítica administrada no perfil do escritor/personagem Ricardo Lísias não é uma intervenção acrítica, pois ela parece aliada à biografia do também crítico literário Ricardo Lísias. No artigo “Daniel Galera, profissão escritor”, a professora Luciene Azevedo (2013) argumenta sobre a gestão do autor do título de seu texto e de suas performances. Em linhas gerais, a pesquisadora aponta as estratégias empreendidas por Daniel Galera no processo de profissionalização e legitimação de sua obra pela Companhia das Letras. Neste capítulo da tese, os anexos levantados correspondem à gestão autoral, ou estratégias, de Lísias em suas postagens no *Facebook*. Nessas publicações, Lísias não apenas propagandeou o romance com fins mercadológicos (o que, a nosso ver, não é impróprio), mas direcionou às/aos leitoras/es de D como um apanhado crítico que ambicionava servir como portal de ingresso a sua obra. Em outras palavras, o Lísias, crítico e professor de literatura, conduziu nessas postagens o *modus operandi* de compreensão da estética de D na polarização “como ler” e “como não ler” o romance e sua obra.

As fotografias dos anexos 5, 6, 21 a 27, 29, 31 a 33 fazem menções ao hábito de correr, prática realizada pelo personagem protagonista de D para curar as mágoas do antigo amor. De maneira implícita, as publicações no *Facebook* do autor parecem conduzir a narrativa para um limiar que separa realidade e ficção. De certo modo, esse entrelaçamento também é referido em menção ao avô, também “personagem” do romance, no anexo 5. Essa constituição multifacetada de rede social e obra, autor e personagem, evidencia o projeto estético do escritor amparado em uma definição difusa do que seriam as noções de ficção e de realidade. Nessa indecibilidade reside a condição fundamental de seu projeto ficcional como interventora da realidade: afinal de contas, este último parece maleável, assim como pode ser a escrita de uma ficção.

No anexo 7, o autor explora como a fortuna crítica de D (mesmo seus primeiros textos) possuía um nível aceitável, embora alguns membros do campo jornalístico o descontentaram por “despolitizarem” seu texto. Por isso, Lísias afirma sempre que o romance não trata da exposição de um conflito íntimo exposto nas páginas de um livro. A esse respeito, o autor também cita anonimamente um repórter que teria comentado que “[...] o leitor de ‘Divórcio’ possivelmente fecharia o livro no primeiro capítulo” (anexo 7). Nesse comentário reside uma possível e implícita crítica a questões políticas abordadas pelo romance e também pelo jornalismo brasileiro. Desse modo, o escritor parece apontar para uma espécie de conspiração desse campo de atuação que pretende diminuir D a um livro de bisbilhotices e vitupérios sobre as vidas pessoais e alheias. Não por acaso, Lísias – no mesmo anexo – afirma que essa obra está contida em seu projeto estético (que interpretamos justamente como impostação de

realidade e ficção e conseqüente intervenção política) e zomba de outro repórter que “[...] me pergunta se eu tenho namorada! Recusei-me a responder” (anexo 7).

Com essas declarações, o escritor não apenas é severo em relação ao modo que pretende conduzir o horizonte de leitura de sua obra – em termos de Hans Robert Jauss (1994). Em nossa opinião, ele também parece demonstrar a precariedade leitora de membros do campo jornalístico em relação a textos como os dele, repousados na fronteira de dados reais com os fictícios. Sendo assim, esses artifícios esquadrihados como equânimes na obra de Lísias parecem ter sido lidos ou dirigidos pelos repórteres mencionados como direcionados unicamente às parcelas do real. Nesse ponto, reside a iminência do projeto estético de Lísias que, anos mais tarde, passaria por maus bocados também no campo jurídico com a publicação das obras *Delegado Tobias*, *Diário da cadeia*, *Sem título* e as (chamadas assim pelo autor) recentes noites de terror de *lives* do escritor no *Instagram* – nomeadas assim por haver sido proibidas por denúncia(s) anônima(s) devida(s) possivelmente ao conteúdo de seu livro publicado em 2020 “*Diário da catástrofe brasileira: Ano I – o inimaginável foi eleito*”. Em relação a este último livro aludido é curioso o fato de como os acontecimentos políticos ocorridos desde a eleição do fascismo no Brasil parecerem relacionados a catástrofes antidemocráticas, apocalípticas e distópicas aparentemente associadas a um texto de ficção que – como todas as outras obras do escritor estão para nós em iminência – atentaria a Humanidade para como os descabros trazidos por um governo anti-humanista podem converter nossos mais profundos pesadelos ficcionais em realidade. Em outras palavras, é nesse ponto que a obra de Lísias atenta para a política intrínseca aos textos e obras artísticos.

Seguindo à crítica a D, Lísias expõe que profissionais do campo jornalístico o acusaram de beneficiar-se de “[...] nossa ‘sociedade de grande exposição’. Só se esquecem de dizer que são eles que fabricam a exposição” (anexo 7). O escritor também afirma que esse campo despolitizou sua obra e que a resposta ao porquê disso está presente nas linhas do romance. Assim, na fala do autor parece implícita uma espécie de arranjo entre membros do campo jornalístico para que seu livro não cumpra o papel de intervenção na realidade, afinal, como consta no anexo 18 “Meu romance (um livro de ficção, portanto) tematiza em parte certos aspectos de certa imprensa brasileira”. Por isso, nos perguntamos se esse arranjo de críticas não conscientes da obra de Lísias também não se refira ao fato de esses profissionais terem se dado conta de que D se ampara justamente em um procedimento de construção de realidade, estrutura corriqueira da mídia e da imprensa. E, talvez, esses mesmos membros não queiram seus procedimentos de representação e criação de realidade utilizados na construção narrativa de D.

No anexo 8, a relação do livro com seu público e livrarias é tornada ambígua por Lísias ao afirmar que D continua: “[...] sendo o livro de literatura (não o de ficção, obviamente...) mais comprado por leitores brasileiros” (anexo 7). Ou seja, será que ele se refere às prateleiras das livrarias separarem o que é ficção e o que é literatura? Se sim, não fica claro o que seria literatura para o autor seria ficcional, ou não. Curiosamente, a questão se complica ainda mais quando ele afirma que: “[...] não há nenhum livro de literatura sequer perto do meu. Os outros são todos ‘bestsellers’, do tipo de Sylvia Day”. Todos os livros de sucesso de venda e que não são ficção são literários? Sendo assim, estaria Lísias deslocando a narrativa para a realidade e uma consequente intervenção?

A resposta a essa última pergunta talvez seja afirmativa se mergulharmos na asserção do escritor (anexo 9) de que: “Além da minha formação em Letras – que seguramente me ajuda no trabalho com a ficção, eu devo à universidade o fato de às vezes (atualmente muitas vezes) ser compreendido. Não é uma dívida pequena”. Desse modo, a sugestão do autor é guiar a leitura de sua obra a uma recepção crítica selecionada: a de seus pares universitários. Esse horizonte de leitura restrito tenta intervir na crítica a sua obra, o que, para nós, resulta em uma espécie de clamor às leis e aos membros do campo literário para que deem suporte a seu projeto estético. Não por acaso, no mesmo anexo há um fragmento de um ensaio crítico do professor universitário João Cezar de Castro Rocha, da UERJ, como parâmetro de como Lísias pretende, ou se jacta, da leitura de sua obra. Tampouco é gratuita a seleção da fortuna crítica de D compartilhada pelo escritor no anexo 10 como forma de intervenção crítica e admoestação às leituras do romance. De maneira oposta, o autor nesse último anexo também expõe o fato de um amigo haver sugerido a colocação das “[...] críticas negativas de ponta cabeça <sic>. Não vou obviamente fazer isso, muito menos citá-las. Foram assinadas na maioria absoluta das vezes por membros de uma mesma profissão” (anexo 10).

Dias antes deste último levantamento crítico citado, o autor citou outro texto favorável a sua estética. Escrito por Pedro Meira Monteiro, a citação ao ensaio desse pesquisador vai além da benevolência da recordação de um grande ensaio escrito por um profissional respeitado, pois, de acordo com as palavras de Lísias: “[...] a parte para mim mais importante do ensaio de Pedro Meira Monteiro (Pena vadia) sobre meu romance ‘Divórcio’ é a análise dos aspectos políticos do livro. Não é possível despolitizar o texto...” (anexo 11, grifos do autor).

No anexo 14, o escritor cita habilmente dois trechos do ensaio de Pedro Meira Monteiro como balizadores da aproximação de D a dados do real, sendo que sua: “[...] força está na maneira como aproxima o dado real da trama ficcional” (anexo 14) e igualmente não o expelle da leitura do romance ao “[...] transformar a dor numa questão política” (anexo 14). Igualmente,

no anexo 13 o escritor parece vangloriar-se por Marcelo Rubens Paiva haver apontado D como o melhor romance publicado no Brasil no ano de 2013, o que não parece um *post* isento de gestão autoral.

Por fim, no anexo 38 o crítico Carlos Herculano Lopes, em uma resenha sobre D publicada no *Estado de Minas*, afirma que Lísias recriou “[...] o trauma amoroso de forma ficcional”. O mesmo crítico também afirma que Lísias desconfia de autores que escrevem com o intuito de agradar a crítica e a mídia. De acordo com o escritor dessa resenha, D é uma: “[...] narrativa que trata a realidade como matéria ficcional. Escritor recusa igrejinhas e não quer saber de rótulos”. Embora não se possa afirmar, tampouco julgar a gestão autoral de Lísias, parece inegável afirmar que ele dissemine a crítica (especializada ou não) que o agrada. Assim, entre o admirável e sua contraparte, o professor, escritor, crítico e personagem (por que não?) Ricardo Lísias intervém criticamente na leitura de D. Inclusive, nos arriscamos a afirmar que além de interferir na leitura de seu livro e de sua obra, ele sugere o que há de político em obras literárias, sejam elas fictícias ou não.

6.3. Mutação nominal e os simulacros de Lísias

Em grande parte dos textos de Lísias, não somente em D, o entrelaçamento de alguns leitores com a vida pessoal do escritor é recorrente e parece orientado para os nomes de seus personagens. Assim, a intervenção política leva o/a leitor/a a um xeque-mate sem que se ele ou ela dê conta de que a amálgama de personagem fictício e vida pessoal compõe o projeto estético do escritor. Carla Piovezam da Silva e Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio (2015, p. 2) indicam que é precisamente essa mutação nominal que corresponde a uma guinada subjetiva na obra de Lísias.

A leitura de *O livro dos mandarins* (2009) é suficiente para comprovar o trabalho com o nome próprio pelas mudanças de adjetivações a personagens em contextos e contatos profissionais diferentes. Em *O céu dos suicidas* (2012), o protagonista incorporou pela primeira vez na obra de Lísias o mesmo nome do autor. Da mesma forma, o romance parece endereçado a André – personagem histórico, ex-aluno de Letras da Unicamp e amigo de Lísias. Inclusive, para as autoras citadas, é neste último texto que o projeto estético do escritor começa a ser posto em suspeição em relação às categorias de autor e de personagem, de realidade e de ficção. Em “*Anna O e outras novelas*” (2007, p. 61-83) e em “*Concentração e outros contos*” (2015, p. 221-236), o texto “Diário de viagem” relata uma suposta viagem realizada pelo escritor a Portugal.

Já o polêmico *Diário da cadeia* foi “escrito por” (ou pelo pseudônimo/narrador fictício) Eduardo Cunha. Sobre esse livro houve uma rixa entre Ricardo Lísias e a editora devido à vontade do escritor de que o livro fosse vendido com o nome do político como autor. O imbróglio decorrente dessa publicação foi um processo judicial entre a editora Record e o nefasto ex-presidente da Câmara dos Deputados que alegou dolo pessoal nessa publicação¹⁴⁵.

No também polêmico *ebook O delegado Tobias* (2014), o personagem assassinado “foi” Ricardo Lísias. Inclusive, vale a pena pesquisar sobre o caso judicial e os embaraços decorrentes desse “autor” assassinado e a polêmica utilização de “documentos de justiça” de maneira “indevida” na escrita da narrativa. Uma expansão desse *ebook* é direcionada à genealogia “fictícia” do trabalho editorial/curatorial de “*Inquérito Policial Família Tobias*”, da casa editorial Lote 42. Tampouco podemos deixar de mencionar a postergação desses últimos trabalhos por um membro da família Tobias em publicações de caráter satírico relacionadas à política brasileira por meio de fotografias artísticas do personagem, “fictício”, Fernando Alinde Tobias e postadas na rede social *Instagram*.

Como mencionado pelo próprio autor, a estética de Ricardo Lísias colhe seus frutos intervindo na realidade. Acrescentemos que essas intervenções devem ser consideradas materializações da ficção em sua “aparente” vida pessoal. Ironicamente, o escritor assevera a esse respeito que “[...] ‘Divórcio’ continua sendo o livro de literatura (não o de ficção, obviamente...) mais comprado por leitores brasileiros” (LÍSIAS, 2013)¹⁴⁶.

As expansões dos textos de Lísias como intervenção e contiguidade da realidade parecem corresponder a uma representação performática do autor e de seus personagens. Os procedimentos estéticos do escritor, entrelaçados nessa intervenção política e nos signos ficcionais (sobretudo relacionados à biografia do escritor), se dirigem à primeira pessoa narrativa e a extravasam para uma performance na ficção.

Luciene Azevedo (2007c, p. 91) operacionaliza essa estratégia performática como um “[...] desdobramento da tradição da literatura brasileira empenhada”. Como exemplo, cabe citar a apresentação do autor como convidado da Jornada de Letras da UFSCar, em 2017. Na performance intitulada “Entre a micro-história e a antropologia urbana: a família Tobas”, Lísias informou que seu intuito era comunicar sua pesquisa de pós-doutoramento no “Programa de Pós-Graduação em História do Tempo Presente”, da UFRJ, a respeito da importância da família Tobias na política e em outros meios influentes do país. Pelo visto, esse programa ficcional foi

¹⁴⁵Sugerimos um artigo escrito por Mauricio Meirelles para a *Folha Online* em 21 de abril de 2017, que trata sobre o livro mencionado e a queda da liminar que o proibia Cf. referências.

¹⁴⁶Vide Anexo 9.

elaborado na fusão do “Programa Pós-Graduação em História Social” e do laboratório “Programa de Estudos do Tempo Presente”¹⁴⁷. Obviamente, a pesquisa se tratava de uma performance do autor e parecia estabelecer fortes vínculos com a realidade, ainda que saibamos que o programa de pós-graduação mencionado seja fictício (ao menos, por enquanto).

Por esse motivo, não nos parece nenhuma infração mencionar novamente a entrevista concedida por Ricardo Lísias a Márwio Camara (2013). Nela, o escritor afirma que assenta suas obras sobre um projeto estético delineado na construção de personagens que não são apenas de papel. Tampouco de carne-e-osso. Os personagens e performances de Lísias constituem simulacros (BAUDRILLARD, 1991) similares a outros aos quais estamos acostumados. Esses Lísias são incorporações da ficção levadas à realidade. São elementos, componentes, indivíduos, fundamentos e princípios de uma entidade que coexiste entre a ficção e a realidade. Concomitantemente, escritor e personagem. Uma performance de emigração do texto literário para a realidade responsável pelos desalinhos mentais de tantos que correlacionam os personagens de Lísias a ele (ainda que todos sejam homônimos).

O projeto estético de simulacros de Lísias é assumido em torno da pele do escritor. Essa metáfora recorrente ao longo de D diz respeito à organização do simulacro em sua obra como estratégia de um jogo de xadrez com passos previamente pensados para enlaçar o leitor, o narratário e os conduzir a um xeque-mate. Trata-se de uma ficção atuante como uma pele que cobre o corpo do homem confundido com seus textos. A derrota a chegamos nesse xadrez mental do escritor é a de não nos darmos conta de seu projeto artístico apurado em torno à suspeita de textos (pós-autônomos) fictícios em êxodo para a realidade representada. Como lemos nos anexos 8 e 9, alguns leitores foram ludibriados por essa pele transvestida de personagens como autor.

Nessa relação, Fábio de Souza Andrade (2013[?] *apud* LÍSIAS, 2013) no anexo 29, comenta a recepção de D por público/crítica relacionada a essa primeira pessoa do texto:

Sucesso de escândalo instantâneo, [o romance ‘*Divórcio*’] confundiu crítica e público porque seu narrador, em primeira pessoa, parecia se sobrepor de maneira perturbadora ao que conhece do próprio autor. O enredo rumoroso, feito do que fez a fama do romance realista moderno (sexo, poder, sucesso e derrocada, em chave individual, um casamento desfeito dramaticamente em cena pública, com direito a bastidores do mundo editorial, jornalismo cultural inclusive, espicaçava o lado voyeur de todo leitor, de resto, sempre bem acordado em nossa sociedade do espetáculo. Literalismo míope à parte, o autor de ‘O céu dos suicidas’ não escreve em registro confessional ingênuo,

¹⁴⁷ Para isso, basta acessar a página da instituição: <https://ppghis.historia.ufrj.br/o-programa/laboratorios/>. Acesso em: 5 ago. 2020.

nem ‘baseado em fatos reais’, como se buscasse uma reinvenção anacrônica da receita realista clássica.

Os bastidores da vida privada se destacam em D como sinônimo de espetacularização. Por esse motivo, algumas fotografias se entrelaçam para a recriação de um realismo clássico ao longo do livro aos moldes de simulacros da contemporaneidade refeitos ou desnudados nos processos de ficcionalização. Ou de uma reescrita dos procedimentos realistas aos moldes de bastidores devassados e demonstráveis a quem leia o romance com uma olhadela na fechadura.

O anexo 35, escrito por Lísias (2013), corrobora a interpretação anterior de Fábio de Souza Andrade: “AS PESSOAS FICAM QUERENDO SABER O QUE ACONTECEU NA MINHA VIDA [...] o que, convenhamos, é um pouco primário”. Anos mais tarde, em uma passagem de “*O diário da catástrofe brasileira – Ano I: O inimaginável foi eleito*”, Lísias (2020, p. 138-139, grifos do autor) parece dar substância a essa crítica anterior, até certo ponto acre, e com caixa alta esbravejante:

As pessoas pensam que o romance *Divórcio* conta de fato a minha vida! Esse tipo de leitura infantil da arte e da própria realidade é consequência também da falta de desafio interpretativo que sofremos por aqui. A precarização do ensino e o sufocamento das políticas para a arte mais exigente (com pouco público, portanto) também colaboram para a redução dos horizontes interpretativos.

A suspeição deve incidir, principalmente, na inserção do personagem homônimo ao autor, Ricardo Lísias, como narrador autodiegético que insere uma leitura contígua ao representado. Não por acaso, a metáfora do autor-narrador em carne viva (LÍSIAS, 2013, p. 44) após o divórcio é um *leitmotiv* reiterado no romance. Um homem que se converte (e se percebe) em narrativa. Ou seja, o romance se constrói ao mesmo tempo que se desconstrói em uma relação complexa entre escritor e personagem dificilmente resolvida caso nos amparemos na realidade e na ficção como termos dicotômicos e investiguemos obsessivamente os acontecimentos narrativos¹⁴⁸.

¹⁴⁸ Para Milena Magalhães (2015, p. 61), a indecisão entre autor, narrador e protagonista se alia a uma veia testemunhal impregnada nos velhos gêneros autobiográficos cuja consolidação ocorreu no século XX com a profusão de escritas pessoais a respeito da *Shoah* e/ou das ditaduras da América Latina. Esse testemunho se alia no texto de Lísias à vida pessoal e a seus dissabores amorosos, diferentemente de textos do quilate de *É isto um homem*, de Primo Levi (1988), que mostravam as agruras vivenciadas pelo próprio autor (ou personagem?) em *Auschwitz*. Em outras palavras, há uma transgressão da temática de um testemunho esmagador segundo a autora, de experiências limítrofes, indo em direção às agruras da vida amorosa nesse romance de Lísias.

6.4. O manto invisível

Várias instâncias estão presentes na narração estereoscópica a que o leitor e o narratário de *D* têm acesso. São alguns *flashes* (em termos genettianos, sumários) do diário íntimo da mulher; a narração íntima do “personagem” Ricardo Lísias; fotos de familiares do narrador (ou autor (?)) digitalizadas e algumas semelhantes às do “personagem” e demais postadas na conta pessoal do *Facebook* de Lísias; são alguns dos domínios constituintes de uma miríade de vozes que caracteriza a narrativa do romance¹⁴⁹.

Seguindo os passos críticos e teóricos de Paula Sibilia (2016), incorreríamos no risco de afirmar que a integração dessa obra literária na rede social amplia a leitura do gênero diário, que prima pelo obscurantismo e pelo segredo. Nesse tempo presente, essa construção entrelaçada expõe o sujeito e suas agruras sentimentais e privadas para todas e todos lerem. Portanto, uma exposição de sujeitos, Lísias e a ex-esposa, constituída por inúmeros biografemas¹⁵⁰ que ultrapassam e abalam a leitura ficcional. Como é frequente nas redes sociais, a pergunta deixada por esse romance em êxodo para as redes sociais talvez seja: em vez de esconder a vida, por que não mostrá-la?

Consternado com a leitura do diário da ex-esposa, o personagem parece levar às últimas consequências a interpretação dos acontecimentos narrados privativamente pela jornalista em seu caderno pessoal. Como se essa leitura demarcasse um jogo absolutamente verídico com o real e as linhas escritas no diário não devessem ser postas sob suspeita. Para isso, leiamos um fragmento em que o narrador relata à ex-esposa ter tomado conhecimento do que ela havia escrito sobre eles. Atentemo-nos ao período final:

Foi justamente o que ela me disse quando revelei que tinha lido e xerocado o diário. Mandeí uma mensagem pelo celular quando ela estava saindo para o almoço de despedida com os colegas do jornal. Fiz uma cópia do seu diário e

¹⁴⁹ Para isso, levantamos o uso das fotografias do romance no ano de publicação no *Facebook* do escritor e nos remetemos às fotografias e publicações estilisticamente similares às do texto literário.

¹⁵⁰ Este termo barthesiano corresponde ao significante de uma biografia convertida em signo. O biografema diz respeito ao vínculo entre realidade e ficção que pauta uma construção segmentada da/o personagem representado/a. Portanto, esse termo indica características que iluminam aspectos da vida civil de personagens representada/os no texto literário, que, embora pareçam, não correspondam a eles em exatidão, mas em fragmentos. No prefácio de *Sade, Fourier, Loyola*, Barthes (2005, p. 17, grifo nosso) escreve um parágrafo a respeito do termo: “[...] se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar a qualquer destino e vir a tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão: **uma vida esburacada**, em suma, como Proust soube escrever a sua na sua obra”. Em *A câmara clara*, o autor explica concisa e claramente o biografema relacionando-o à história e à fotografia: “Do mesmo modo, gosto de certos **traços biográficos** que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; **chamei esses traços de ‘biografemas’**; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia” (2005, 2012, p. 34, grifo nosso).

não quero mais te ver. Aceito um divórcio amigável, mas exijo que você devolva o dinheiro que gastei no casamento. Ela respondeu na hora: **Ricardo, você descobriu a minha sombra.** (D, p. 88, grifo nosso)

A descoberta da sombra da ex-esposa se relaciona ao narrador. Essa apresentação da jornalista cultural é fantasmagórica, pois sua associação com o real não é de veridicção, mas de pressuposição. Essa sombra da jornalista poderia possuir influências na narrativa e a personagem poderia realmente ter cometido adultério. No entanto, o diário como prova irrefutável disso parece ineficaz, uma vez que também pode tratar-se de uma ficção. Reflexiva, a jornalista responde a Ricardo-personagem que ele havia encontrado sua sombra: que pode ser realidade, pode ser ficção. Assim sendo, o diário intercalado ao longo de D contrabalança nas fotografias do livro essa complicada dicotomia da narrativa. Dessa feita, após a primeira leitura do diário da jornalista, o narrador segreda que: “[...] devo ter dormido no máximo umas vinte e quatro horas. Resolvi não falar que às vezes tinha alucinações e achava que estava dentro de um texto meu” (D, p. 95). São esses e outros personagens de Lísias que parecem simulacros:

Eu gostava de recortar fotos aleatórias de um jornal ou de uma revista e, a partir delas, estabelecer as características e o comportamento das pessoas. Para algumas, precisava de vários dias e diversas tentativas até me satisfazer com o resultado. Depois, comecei exercícios de redação imaginando como aquelas personagens poderiam se encontrar. Lembro-me de preferir situações inusitadas. Algumas eram francamente inverossímeis. (D, p. 147)

O desprendimento do personagem como ente fictício e sua relação com o real é ressaltada em um parágrafo expressivo do livro em que o narrador indefine a crítica dirigida à classe média brasileira da ex-jornalista (da qual ele também parece fazer parte):

Já deve ter ficado evidente que minha ex-mulher é um ser narcísico inteiramente doentio, o que a impede de enxergar qualquer coisa além de um nome em jornais e revistas e vários cinquentões semipoderosos na cama. Não estou tratando de uma pessoa em particular. **Minha ex-mulher não existe: é personagem de um romance.** O crescimento brasileiro dos últimos anos corroe muita gente em troca de um apartamento próprio, um emprego com salário de dez mil reais e outros duzentos e cinquenta mil no banco. (D, p. 128, grifo nosso)

Como dito, a importância dada à pele do protagonista é destacada como descolada em razão do casamento fracassado. Para nós, essa metáfora é resultado de como a pele se esgarça no enlace da representação do “eu” de carne e osso convertido em ficção ou em simulacro. Enxergar esses passos de xadrez é um exercício a que o leitor de Lísias deve se dedicar: questionar a apresentação dos dados reais (ou biografemas) como representações. No final do romance, essas jogadas intrincadas no tabuleiro narrativo se complicam:

Provavelmente, **alguns acabem julgando um absurdo a exposição que fiz da minha ex-mulher**. A eles, terei uma resposta pronta: **é uma personagem**. Para ser sincero, acredito nisso. Minha mulher é representante de um grupo, as “pessoas que querem subir na empresa”. Gente com ganância profissional. **A única pessoa real exposta neste livro sou eu**. (D, p. 214, grifo nosso)

Isso é sugerido na fotografia da capa do romance, tirada pelo artista (desconhecido) *skye.gazer* (será um pseudônimo de Lísias?):

Figura 44 – Ricardo Lísias. Divórcio.



Fonte: Capa do romance *Divórcio*, de Ricardo Lísias (2013).

Essa fotografia de capa se enlaça à perda da pele como uma sensação da morte, “‘Um abismar-se’, uma ‘morte livre do morrer’” (BARTHES, 2003, p. 5 *apud* MAGALHÃES, 2015, p. 65). Na fotografia, um rosto é coberto com uma camada de um manto invisível, transparente, e é sufocado. Destaca-se a feição do rosto do personagem estar constituída pela intersecção com esse manto. O envolvimento de ambos – pele (do rosto) e manto – é disjuntiva e conota uma relação particular entre o escritor e seu simulacro. Para a tradição hindu, o manto mencionado poder-se-ia referir ao *maya*, que separa o mundo material e o transcendental. Vê-lo é Olhar para um encantamento, pois esse manto hindu mostra apenas o que queremos e o que podemos ver. Para a leitura crítica do romance, a visão desse afogamento e sufocamento da capa do livro só é possível pelo fato de a focalização da narração ser mobilizada por um narrador-protagonista que expande sua visão a outros textos.

Essa pele em carne viva é esticada, transcende o romance e desaparece o personagem mutilado para dar lugar a uma nova pele. Uma metáfora de como essa pele nova (ou *maya*, que, sufoca o personagem como na foto da capa) envolve o narrador-personagem na transcendência e direciona o leitor a outros textos que constituem D¹⁵¹ na diluição de ficção e acontecimento. Afinal, há o objetivo de alcançar uma transcendência posterior ao sufocamento. Integrar-se ao *maya* é recuperar a pele e os fragmentos do amor fracassado.

Esse véu paralisante, sufocante, também assume a forma de um ato fotográfico. Philippe Dubois (1984, p. 170) bem poderia entrelaçar seu posicionamento à nossa argumentação:

[...] o ato fotográfico lança no mundo em cada um de seus golpes, em cada uma de suas camadas, um véu transparente e paralisante. Exercendo a função de banho da fixação, não cessa de fato de congelá-los em seus enrijecimentos e contrações, dando a qualquer figura a imobilidade das pedras, mesmo que essas pedras sejam de papel: papel gelado (i), nem é preciso dizer, congelado de medo, enregelado, literalmente peliculado (:) para toda a eternidade.

Na circunscrição da tradição hindu à fotográfica, há um ponto de contato não apenas para os estudos transcendentais humanos, mas como eles podem envolver-se na tradição hermenêutica literária. O significado de um texto ou de uma obra de arte parece estar coberto por esse véu que somente ao longo de estudos e maturidade conseguimos enxergar. Sufocamento representante de um sentimento de aparente constrangimento vivido entre o texto e as/os personagens desgostosos com a prisão das páginas de um livro. Metáfora da claustrofobia de um campo artístico, não apenas o fotográfico ou literário, com os músculos enrijecidos em poses indesejadas.

No romance, entendemos esse congelamento dos movimentos do personagem na vida amorosa desgastada, infeliz, que lhe arrancou a pele e: “A conclusão é obrigatória: a literatura é agora parte vital não apenas da minha vida simbólica, mas até do meu corpo” (D, p. 166). Em matéria similar à estética do livro, Lísias (2020, p. 149-151) comenta brevemente um ensaio de Guilherme Wisnik intitulado “Dentro do nevoeiro” que, em linhas gerais, argumenta sobre a vida contemporânea proporcionar pouca clareza, sobretudo ideológica, ao ser humano. A esse respeito, o escritor de D segreda que:

A hipótese é muito boa. Passei um bom tempo pensando se não seria melhor adotá-la. Afinal de contas, estamos sufocados e com bastante dificuldade de respirar.

Preferi o entulho por algumas razões. Primeiro, parece-me que os neofascistas não estão imóveis, e sim transitando por aí. A paralisia atinge a nós.

¹⁵¹ Recuperando o artigo de Rejane Cristina Rocha (2018), diríamos que esse romance é um texto que dá voltas por aí.

Dizendo de outro modo, o véu paralisante, *maya*, da capa do romance também comporta (e talvez a diegese ocupada por um casal fracassado devido, principalmente, à sua distinta origem social e formação cultural) um sentido de iminência de como a sociedade brasileira na qual estamos inseridos (ou já estávamos) estaria organizada na paralisia de seus interventores e na liberdade de expressão da pior categoria imaginável de ser humano já criada.

6.5. Álbum de família

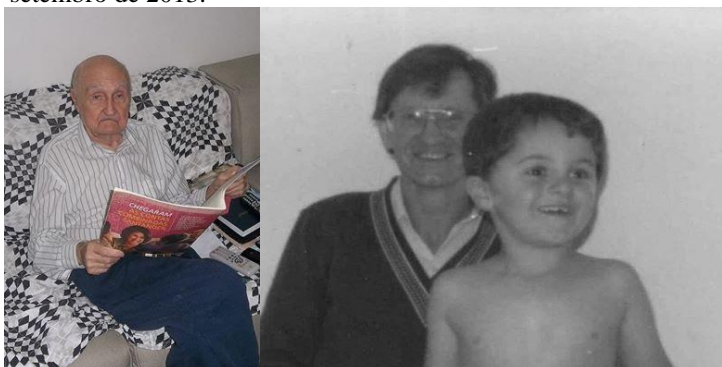
Entre o imenso grupo de fotografias de D selecionamos algumas da família como contraponto crítico às classes altas brasileiras, de onde parece provir a ex-esposa, bem como sua área de atuação profissional à maneira de uma “[...] versão malfeita e ansiosa da classe alta brasileira” (D, p. 54 *apud* AZEVEDO, 2016a, p. 172). Sob a focalização viajada, ou visão do narrador, as fotos demonstram não só o entrelaçamento do imagético com o narrativo ou a diferença identitária do indivíduo imiscuída na distância do narrador e seu passado. Demonstram também como a identidade pessoal se expande a outros meios, como é perceptível na investigação realizada e divulgada no artigo “Presença do autor: autoficções de Ricardo Lísias e de Lúcia Murat”, de Júlia Scamparini (2013, p. 280). Partindo de um viés imiscuído na autoficção, a pesquisadora se aprofundou no estudo das publicações das fotos do romance no perfil do *Facebook* de Ricardo Lísias dissolvendo as categorias de personagem, autor e narrador no contraste entre a fotografia digital da rede social e a bidimensional do livro.

Entrando no campo da bidimensionalidade e da digitalização de fotografias, cabe explicá-las para entendermos melhor o seu trânsito em D. A fotografia digital difere da analógica porque digitaliza o tempo e o espaço. Quando falamos em corpos em uma foto digital, falamos sobre a digitalização do “eu” na não na bidimensionalidade do papel, mas em sua fugacidade: “A era da fotografia digital corresponde uma concepção da realidade como aquilo que nos escapa: a história como trauma” (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 121). Por isso, Márcio Seligmann-Silva (2011) indica que a fotografia analógica possui um espaçamento temporal entre o ato fotográfico e a visualização. Acrescentamos a esses dois termos um que serve tanto para a fotografia analógica, quanto para a digital: a revelação. Afinal, a revelação fotográfica não se limita ao quarto escuro: ela é realizada pelos leitores¹⁵².

¹⁵² Como fotografias digitais, consideremos as retiradas do espólio familiar e inseridas na rede social. Como bidimensionais, as do romance.

As fotografias de D não só demonstram o entrecruço entre imagético e narrativo, como também sugerem uma diferença identitária entre narrador, o passado das fotos e o presente da narração. Seguindo os traços teóricos de Jasper Johans (n.d., n.p. *apud* MACIEL, 2016, p. 1162), diríamos que esse texto artístico é feito de outro e idealizado para ser dobrado, curvado ou esticado: “Uma coisa feita de outra. Uma coisa sendo usada como outra. Um objeto arrogante. Algo para ser dobrado, curvado ou esticado (Pele?)”. Ou, talvez, seria melhor afirmarmos que esse entrecruzamento bidimensional-digital de D se ampara justamente no exercício de revelação das fotografias, personagens e histórias comuns presentes em campos distintos.

Figura 45 – Foto de 30 de novembro de 2013; Foto de 26 de setembro de 2013.



Fonte: Publicada no perfil do *Facebook* do autor em 30 de novembro de 2013; publicada no perfil do *Facebook* do autor em 26 de setembro de 2013.

Essas fotos retratam os familiares do narrador: na primeira, vemos o possível avô e a segunda (pelo visto) retrata o personagem Ricardo Lísias na frente do pai – em um procedimento com aparência de simplório ao trazer significados de fácil compreensão. Na indefinição dos retratados, a formatação fotografia-narrativa levará o leitor a enxergar além do romance. Afinal de contas, essas fotografias em tese constituem o livro, pois são personagens relatados na narrativa. No entanto, elas emulam o prosseguimento do livro para a página pessoal do *Facebook* do escritor já que foram publicadas no perfil do escritor. Ironicamente, não afirmamos que esse tenha sido um objetivo estético premeditado. No entanto, não podemos desconsiderar como essas publicações abriram fissuras no texto literário e o expandiram ao meio digital.

A esse respeito, o artigo “Pacto com o diabo: *Divórcio*, de Ricardo Lísias, como manual para compreender a autoficção contemporânea”, do pesquisador William Vieira (2017), é ímpar por sublinhar que a leitura do romance deva ser realizada como um manual para compreender

a autoficção (2017). Este autor também investigou como a leitura do romance podia incorrer em reflexões éticas sobre a exposição da vida íntima, também coletiva. A esse respeito, também podemos nos referir à leitura da pesquisadora Milena Magalhães (2015, p. 62) sobre a existência de uma tendência ao trato ficcional da autobiografia no romance. Além da temática dúplice entre autobiografia e autoficção, cremos que possa ser aberto um parêntese nessa discussão para que a leitura do livro seja balizada por outro par integrado: o político e o estético.

A indefinição desses conceitos se ancora possivelmente na força motriz necessária para deslindar uma leitura sobre o narrador que é e não é Ricardo Lísias. Grosso modo, isso explica a importância de ancorar essa narrativa em romances aparentemente próximos de fatos. Sobre essa concepção, cabe retomar os argumentos que serviram para Bernardo Carvalho escrever *Nove noites* relatados ao jornalista Marco Sanchez, em entrevista a *Deutsche Welle* – que já apareceu no capítulo iii:

O livro foi escrito num momento em que eu estava muito irritado com essa ideia de que a ficção vale menos do que os livros baseados em histórias reais, o que é uma tendência muito forte no mundo todo. A literatura estava se tornando restrita e elitista.

Esse procedimento estético é, ainda que para intelectuais consolidados, rebuscado e delirante. Afinal, saber os limites do ficcionalizado e o personagem associado ao vivido pode parecer estarrecedor aos acostumados com a dicotomia personagem e simulacro. Podemos refletir sobre essa tendência, citada por Bernardo Carvalho, apontando a elaboração da ficção a partir de acontecimentos concernentes (ou não) a uma vida pessoal e à ficcionalização dos personagens de narrativas com vistas a ironizar o processo de escrita. Para que a pele de Ricardo Lísias retorne por vias narrativas, sugerimos acompanhá-la quilômetro a quilômetro na apresentação do personagem como alegoria de uma narração nua e crua do real. Desse modo, a inserção das fotografias no livro se desenvolve em torno do modo que o Lísias-narrador as apresenta como fragmentos de um real esfacelado. Para o leitor restará a tarefa de preencher essas fotografias com a fidedignidade e/ou suspeita no Olhar que dirige a elas:

Figura 46 – Divórcio (2013), de Ricardo Lísias.



Fonte: página 74 do romance *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias.

Essa fotografia é a primeira inserida em D. Sua inserção é misteriosa: quem é esse senhor? Nos interrogamos também se ela, fotografia, forma parte da espinha dorsal da narrativa. Sua pungência reside justamente nessa ambivalência. O sujeito retratado demonstra sisudez no Olhar. Os dedos de sua mão direita insinuam fechar. O braço esquerdo levemente posicionado para fora da cadeira parece representar o contrário do rosto. No sorriso fechado há o misto de incômodo e tranquilidade. Páginas adiante, descobrimos que a fotografia faz parte do arquivo familiar revirado pelo narrador. Lísias organiza as antigas fotografias de família e insere as do bisavô (como a anterior), do pai, de si quando criança, entre outras, na narrativa. Assim, ele reconstrói a pele:

Aos poucos, percebi que o colapso emocional estava me causando problemas de memória. Preocupado, comecei a ir atrás de fotos, cadernos antigos e tudo que pudesse me ajudar a refazer algum momento da minha vida. Não encontrei muita dificuldade com as lembranças antigas. A questão é recordar o que vivi nos últimos anos. (D, p. 133-134, grifo nosso)

Sem perceber, sentia uma necessidade muito grande de criar memória. Logo, porém, vi que a tarefa seria gigante. O grupo familiar não é numeroso, mas três pessoas já exigiam bastante trabalho. [...]. Resolvi então, procurar informações sobre o meu bisavô. Reuni fotos, chequei datas e conversei com meu avô e com uma tia-avó. (D, p. 135, grifo nosso)

Milena Magalhães (2015, p. 61) propõe uma leitura da carne viva do personagem utilizando a figura do escarpado de Roland Barthes, referido em seu livro *Fragments de um discurso amoroso*. Esse personagem barthesiano é um sujeito em carne viva, metáfora do amor que faz de tudo, como retirar a própria pele¹⁵³. O passado e as imagens entrelaçam-se a ele

¹⁵³ Assim como no curta-metragem *He took his skin off for me*, de 2017, dirigido por Ben Aston.

como revirados pelo personagem que pretende reassumir sua posição no mundo. A visão do corpo separado da linguagem é perceptível desde o primeiro parágrafo do romance e é relativa à retomada das experiências do passado do personagem que visa a reconstituição corporal. Isso também decorre na separação desse sujeito e de seu objeto de desejo. Só o amor corta profunda, dolorosa e prazerosamente. Por isso, a construção desse romance se assemelha à belíssima imagem do casamento com a jornalista como um castelo de areia: erigir um é a quase certeza de que mais cedo ou mais tarde a maré o derrubará.

Ao olharmos a fotografia depois de páginas e mais páginas de críticas à classe social e profissão da ex-esposa, chegamos a outro detalhe: a cadeira na qual o senhor está recostado. Seu assento, aparentemente, de tecido e encosto de couro, parece confortável. Esses materiais são impossíveis de serem palpados pelos olhos, mas a construção de nosso Olhar de Ocidentais (SANTOS, 2013) remete a um item de posse da classe média. Precisamente, essa parece ser a ambivalência das classes envolvidas nesse relacionamento.

Trocando em miúdos, o narrador Ricardo Lísias sugere com a imagem ser proveniente de uma classe econômica distinta da dela. No decorrer da narração, Ricardo Lísias (personagem ou autor?) insere inúmeras fotografias da própria família para lembrar de onde veio e se posicionar no diâmetro oposto às classes altas brasileiras, como se lê na sequência:

Ao encerrar o treinamento para a São Silvestre, já tinha percebido que na verdade minha ex-mulher é apenas uma versão malfeita e ansiosa da classe alta brasileira. Ela adora dizer que teve a infância pobre: subi na vida trabalhando. (D, p. 54)

Porém ela “[...] não é [a] bem-sucedida padrão. Talvez seja apenas aqui que ela fuja de um clichê: é uma caricatura” (D, p. 105) e ele completa a afirmação com uma focalização externa:

Ela usa roupa mais ou menos moderninhas e comprou um apartamento nos Jardins. A casa própria é decisiva para o bem-sucedido. A mobília mistura um espírito retrô com certos toques de revista de decoração. (D, p. 104)

Essa dicotomia socioeconômica separa o casal e, por essa razão, o narrador é representado nas fotografias demonstrando a necessidade de que as/os leitoras/es se adentrem na focalização da história contada não apenas desde o ponto de vista estético emaranhado, como também desde o político. Por isso, não é exagero afirmar que D não é apenas um livro sobre uma separação amorosa (tampouco sobre a vida de Ricardo Lísias): é também sobre o divórcio das classes brasileiras. Uma narrativa constituída com peças arquitetadas de um xadrez entre dois mundos sociais distintos que arquitetam o esmagamento um do outro. Segundo o escritor

(2013) – e algo recorrente na estética de seus livros e primordial para nossa argumentação – no anexo 12: “Não é possível despolitizar o texto...”. Ou na resenha de Pedro Meira Monteiro (2013[?], n.p., LÍSIAS, 2013, grifo nosso), anexo 15:

A força do romance está justamente em **transformar a dor numa questão política** [...]. Ler este ou outro livro de Ricardo Lísias como um roman à clef é uma forma de não compreender o alcance de sua literatura, cuja força está na maneira como aproxima o dado real da trama ficcional. [...] Como signo da natureza ficcional da trama, Lísias, o narrador, é subitamente assaltado por uma dúvida, temendo estar na pele de um dos personagens de seus livros, como se nos lembrasse que a realidade só ganha espessura quando se torna ficção.

Essa leitura é sintomática da percepção de como Lísias se constrói como autor em sua conta do *Facebook*. Chamamos a atenção para o fato de que esse trecho tenha sido recortado pelo autor, gestor da leitura de sua obra. O papel dessa narrativa se converte, nessa feita, na intervenção da realidade, como insiste Ricardo Lísias. Dirige-se ao caráter engajado do autor em suas redes sociais mescladas ora com seus livros, ora com uma ideologia que corresponde a uma luta contra as mazelas da sociedade brasileira como previsões do advento do fascismo na presidência da república brasileira – e, a esse respeito, merecem destaque suas inúmeras publicações no *facebook* entre os anos de 2017 e 2018.

Se nada parece certo entre as fotografias e a narrativa em D (p. 202) talvez seja porque nossas classes sociais igualmente não se digerem¹⁵⁴, como sugere o trecho da sequência:

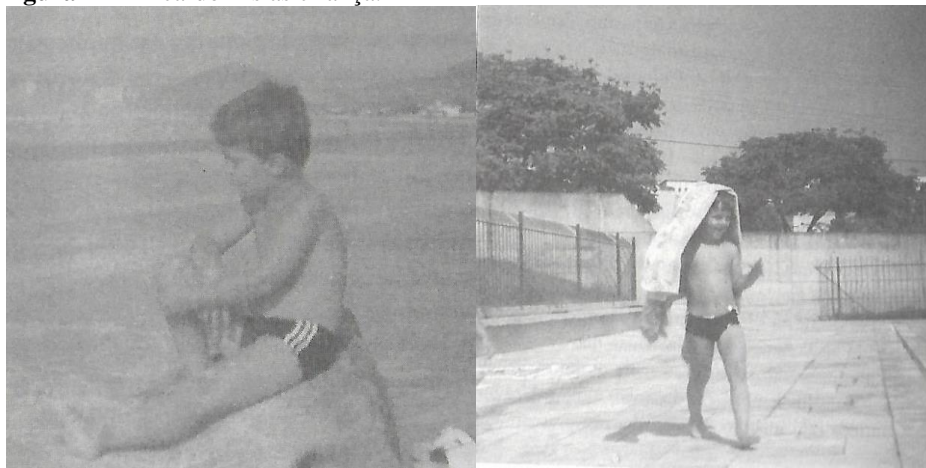
Alguns discursos no Brasil são proibidos. Já discuti no livro o das drogas ilícitas. O consumo é generalizado e ocorre em todas as classes sociais. Conheci vários jornalistas viciados, inclusive da direção dos veículos de imprensa. Eles fazem matérias alarmistas sobre o consumo de drogas entre as classes baixas. A única coisa que muda entre as camadas sociais, porém, é a qualidade do produto e o fato de que os mais bem de vida, tomarem pequenos cuidados, poderão usar as drogas que quiserem sem nenhum incômodo da polícia.

Tomando a inserção política como princípio condutor da leitura desse romance, tenhamos em conta que o divórcio não é apenas este, mas do próprio sujeito e de seus passados de solteiro e divorciado; também de sua noção pessoal de sujeito integrante de um clã, de uma

¹⁵⁴ Walter Benjamin (1987) percebe a ascensão da fotografia no início do século XX como uma revolução estética que visibiliza o anônimo, o qualquer um, o rejeitado, o marginalizado, o esquecido etc. contrariamente às grandes composições pictóricas que compunham dito campo artístico no ensaio “Breve história da fotografia”. Jacques Rancière (2009, p. 48) questiona o ensaio do filósofo alemão afirmando que, antes de ressaltar a assunção do anônimo, deve-se debater se este ou outro meio foi legitimado como artístico. Isto é, as classes legitimadoras da arte estão a par e concordam com a visibilidade desses anônimos? Se não, o meio (fotográfico, no caso) não será considerado artístico. Sendo assim, nos perguntamos, será que as classes mais altas, ou os mais tradicionalistas e conservadores entendem um livro com fotos “reais” como ficção?

família – de libaneses vindos ao Brasil no começo do século XX. Retomar esses passados parece o mais indicado para cicatrizar as feridas deixadas pela esposa. Entrelaçar as fotografias de si mesmo às da família parece o método mais eficaz para desfazer sua síncope sentimental. Essa reunião de fotografias esparsas incide então em uma dicotomia fundamental do eu de Ricardo Lísias e de sua família. Vejamos essas primeiras fotos:

Figura 47 – Ricardo Lísias criança.



Fonte: Ricardo Lísias em fotografias das páginas 205 e 164 de seu romance *Divórcio*, 2013.

Nessas fotos acompanhamos Ricardo Lísias como e quando criança. A cisão do personagem como adulto e criança é o procedimento que configura procedimentos autoficcionalis ao romance, como relata o narrador: “A essa altura, verossimilhança não me interessa” (LÍSIAS, 2013, p. 136). Assim, a proposta aventada pelas fotografias se relaciona ao Olhar leitor: ainda que o tenhamos viciado, o real dessa fotografia não tem como ser coadunado autoritariamente à realidade. Para mostrá-lo, leiamos a opinião do escritor Ricardo Lísias (2013) em uma entrevista ao site *Brasileiros*:

[...] mesmo que eu coloque a minha foto pelado, não sou eu, é uma foto, e isso, tirando um grupo de leitores, as pessoas não entendem perdem o mais importante, que é o aspecto artístico. [...]. Quando a indústria editorial cresce muito, de novo está em voga o romance comercial, que tem natureza realista mais vulgarizada, e que ainda se impõe no Brasil. Esse é o cerne do meu romance.

Lísias indica que o uso dessas fotografias não aponta necessariamente para uma realidade dentro dos padrões convencionais, que ele chama de “realismo vulgarizado”. A construção ficcional de D se trata de uma espécie de real artístico. Olhamos para as fotografias do romance e as retiramos de sua relação direta com a vida do autor ainda que a construção narrativa sugira que eles sejam a “mesma pessoa”. O caminho não autoritário desse simulacro

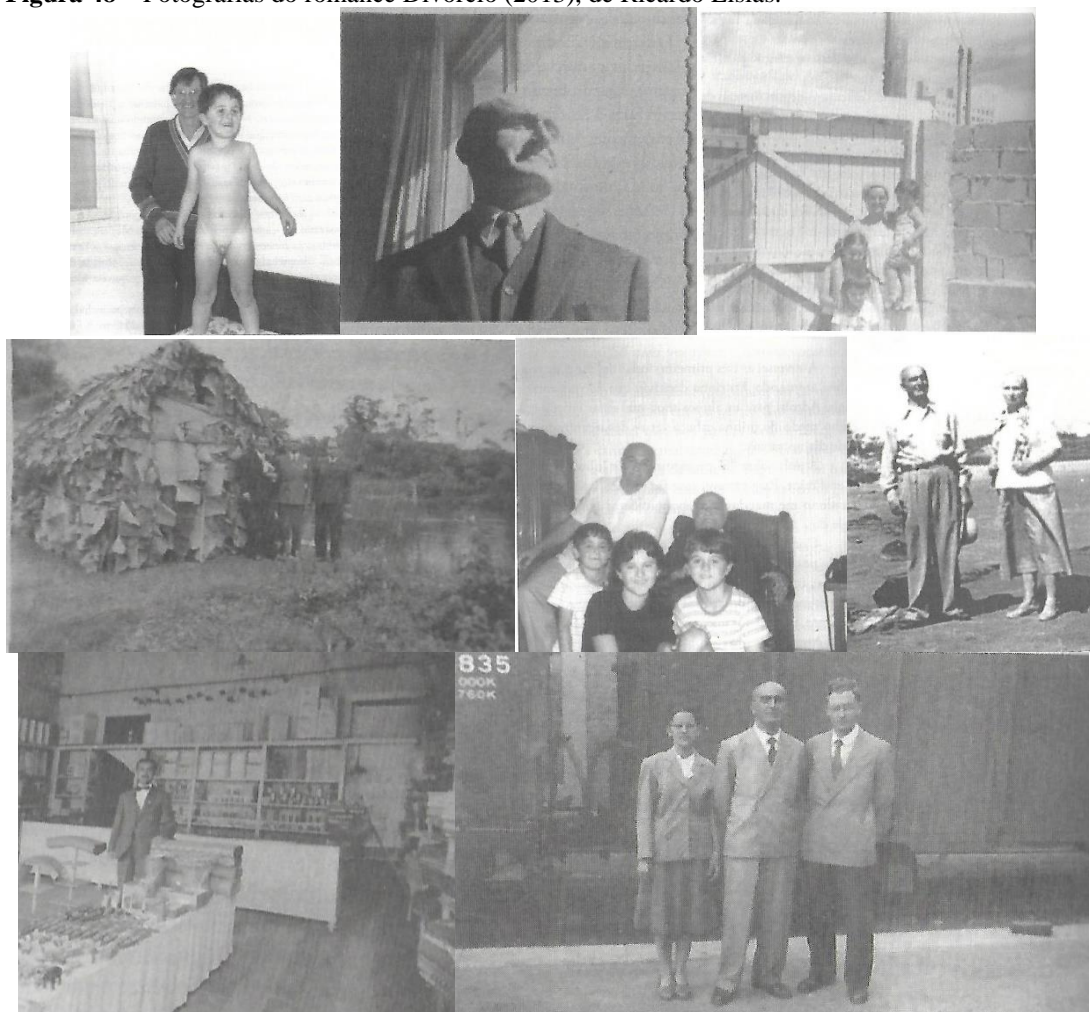
permite ao personagem incidir no autor e ser mais um caminho do chamado realismo vulgarizado. Há muitos Lísias, pois há simulacros dele orientando a leitura ficcional da aparente vida “própria”. Somando-se à narrativa, não deixa de ser curioso o fato de a criança na foto à esquerda não Olhar em direção à objetiva e na segunda estar aparentemente se divertindo. Portanto, parece haver um significado ao uni-las: olhemos para outras direções. Divirtamo-nos com os outros reais dessas fotos.

Outro sentido da construção de si surge do divórcio amoroso e do desejo de reintegração familiar através da inserção das fotografias de família e de seus membros. Esses olhares apontam para a câmera e trazem ao sujeito a percepção de direcionar os olhos ao passado e dizer: eu vim deste Olhar. Estes são meus familiares. Ou seja, a fotografia ganha força nessa narrativa por ser uma das ferramentas mais integradoras e constituidoras do conceito de família tal como o conhecemos hoje (SONTAG, 2004, p. 18-19) por meio dos velhos e empoeirados (e, talvez, atualmente anacrônicos) álbuns de família,

Peguei uma folha e, atrás de algum conforto, listei o que poderia fazer naquela tarde. Organizar cronologicamente as fotos do meu bisavô, por exemplo. Ou começar a fazer um álbum novo, agora com as do meu avô. Os dois se parecem muito. Mas só o mais velho olha continuamente para o alto. (D, p. 162)

Se alguns membros olham para outra direção, com um Olhar distante, não há por que não compreender a sugestão de que a fotografia fincou o passado da família. Nosso Olhar – ainda que a esmo – quando olha em direção a essas fotos, sonda o futuro, o prosseguimento do nome do clã familiar.

Figura 48 – Fotografias do romance *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias.



Fontes: Fotografias das páginas 150, 200, 192, 222, 156, 179, 186 e 174 de *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias.

6.6. Êxodo

Entre essas fotografias do livro, Ricardo Lísias (re)organiza as antigas da família e insere as do bisavô (Figura 67) na narrativa, além de algumas similares a dos “personagens” do romance. Entre elas, destacam-se uma do avô¹⁵⁵ (68) e uma do pai com ele, Lísias, quando criança (69) em sua conta pessoal no *Facebook* durante o ano de publicação do romance¹⁵⁶ e que possuíam como objetivo reconstruir a pele do escritor-ficcional (?) em carne viva. A respeito dessas publicações, a constatação de Paula Sibilia (2016, p. 60) de que a fotografia de

¹⁵⁵ No Anexo 5, o autor se refere à perda do avô. No Anexo 16, insere uma fotografia muito similar à do romance.

¹⁵⁶ Seguem os links de algumas publicações do autor a respeito em formato de datas. Basta clicar em cada uma delas segurando o botão CTRL e apertar o botão esquerdo do *mouse* para ser direcionado ao *Facebook*: [27 de setembro de 2013](#); [29 de setembro de 2013](#); [30 de setembro de 2013](#); [13 de outubro de 2013](#); [17 de outubro de 2013](#); [20 de outubro de 2013](#); [21 de outubro de 2013](#); [21 de outubro de 2013](#); [22 de outubro de 2013](#); [26 de setembro de 2013](#); [30 de setembro de 2013](#); [27 de agosto de 2013](#); [30 de novembro de 2013](#).

família tenha mais realidade do que deveria representar é medular para entendermos a pele desses inúmeros Ricardo Lísias advindos do livro e do *facebook* do escritor. Portanto, como essa categoria fotográfica familiar está plena de “pessoalidade” e “íntima” ao clã referido, o romance se expande a outro campo, além da privação da exposição pelas páginas de álbum de família restrito aos membros do clã¹⁵⁷.

Essa expansão atinge o fetiche de constituição da identidade familiar e a fotografia como objeto de crença e culto de uma racionalidade que, segundo Philippe Dubois (1984, p. 79), é o princípio de qualquer estética fotográfica. Essas fotografias se divorciam de seu sentido de arquivo e se localizam no entrelugar diaspórico texto/álbum de família e rede social. Por esse motivo, a fotografia 67 é similar à 71 desta tese. Elas retratam o “escritor” como uma criança nua diante do pai. Na versão do *Facebook* (e devido a uma suposta censura a fotos de crianças nuas em redes sociais), a fotografia aproxima o rosto dos personagens.

No anexo 31, chama atenção uma história contada por Lísias sobre o pai: “A última vez que vi meu pai foi em 11 de setembro de 2001 [...] Só vi meu pai chorando uma vez bastante discretamente em 1982, quando o Brasil perdeu para a Itália na Copa do Mundo”. A mesma publicação traz o pai a outro suporte, uma passagem também relatada no conto “Fisiologia da infância” do livro “*Concentração: e outros contos*”.

Unindo essas fotografias às do romance, nos damos conta de que essa leitura se expanda para o *Facebook* no ano de sua publicação, 2013. Retornemos ao artigo “Presença do autor: autoficções de Ricardo Lísias e de Lúcia Murat”, de Júlia Scamparini (2013). Há expansão e elasticidade nos personagens desse álbum de família simulado. Bem como uma leitura que prossegue (ou antecede) o livro. Entre as fotos e publicações se destacam a do avô, do bisavô (no romance) e do pai (no *Facebook* e no livro) aliadas à corrida como atividade de recuperação da pele. Se tomarmos como válidos os pressupostos ontológicos da fotografia imantada ao real do crítico de cinema André Bazin (1991, p. 24), a conversão do álbum de família de Ricardo Lísias em ficção ganha aspectos instigantes:

A imagem pode ser nebulosa, descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo. Daí o fascínio das fotografias de álbuns. Essas sombras cinzentas ou sépias, fantasmagóricas, quase ilegíveis, já deixaram de ser tradicionais retratos de família para se tornarem inquietante presença de vidas paralisadas em suas durações, libertas

¹⁵⁷ A esse respeito, segundo Paula Sibilia a obra fotográfica da artista estadunidense Nan Goldin merece investigação pela representação da família em suas fotografias. Pensamos que a obra referida pela pesquisadora argentina deva ser “*The ballad of sexual dependency*”, de Goldin (1986), e como as fotografias desse trabalho artístico se apropriam do cotidiano, das relações mais íntimas do ambiente doméstico. Para isso, também recomendamos a leitura do artigo “Da porta para dentro: Nan Goldin, Cia de foto e as poéticas da intimidade na fotografia contemporânea”, de Osmar Gonçalves dos Reis Filho e Larissa Souza Vasconcelos (2012).

de seus destinos, não pelo sortilégio da arte, mas em virtude de uma mecânica impassível, pois a fotografia não cria, como a arte, eternidade, ela embalsama o tempo, simplesmente o subtrai à sua própria corrupção.

O êxodo do texto literário de Lísias reside no contato da fotografia familiar com a narrativa e, assim, prossegue a outros campos. O embalsamento do tempo das fotografias – ou uma tanatopraxia familiar – da seção anterior é desmantelado na associação do tempo da narrativa do romance com outras escritas de Lísias, narrador e autor. A associação vigorosa entre texto e imagem reverbera um exemplo de Bazin (1991, p. 24-25) a respeito da teatrolgia fotográfica engendrada por fotógrafos surrealistas. Em outras palavras, esse termo “teatrolgia” advém de como a estética surrealista apropriava-se da gelatina da placa sensível dos filmes fotográficos analógicos e os alterava. Para esse crítico de cinema, a manipulação dessa gelatina fotossensível – e resultante da impressão luminosa do filme – foi sinônima à união de imagem e espírito para os artistas surrealistas. Ou da arte com a manipulação artística da realidade observada. Por isso, era como se abolisse a distância da realidade e da ficção. Uma libertação da arte por seus meios próprios. De certo modo, o deslocamento da fotografia do baú pessoal e do álbum de família reverbera essa manipulação na obra de Lísias como próxima a dos artistas surrealistas (que André Bazin não nomeia no capítulo “Ontologia da imagem fotográfica”) ao borrar as fronteiras que separam a ficção da realidade, acontecimentos vistos e narrados.

Outras expansões do livro são os contos “Divórcio” e “A corrida”, ambos publicados na revista *Piauí* nas edições 62 de novembro de 2011 e 65 de fevereiro de 2012. As ilustrações de Stanze, Lorenzo Mattoti e Kevin Howdeshell encabeçam os textos publicados em sua versão digital na revista mencionada, cujos enredos prenunciam a organização de D conjugada ao relacionamento amoroso fracassado, a superação de percalços e obstáculos da vida sentimental por meio da corrida¹⁵⁸. Vide suas ilustrações:

¹⁵⁸ No mais, o leitor pode averiguar nos anexos 5, 16, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 32, 33 e 34 publicações de Ricardo Lísias em seu *Facebook* o tema “corrida” durante a circulação inicial do romance. Cabe citar que essas publicações vão de 29 de setembro de 2013 a 31 de dezembro de 2013.

Figura 49 – Ilustração de Stanze; Lorenzo Matotti; Ilustração de Kevin Howdeshe.



Fontes: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/divorcio/>. Acesso em: 27 nov. 2018;
<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-corrída/>. Acesso em: 19 ago. 2019.

As fotografias e as ilustrações dos textos mencionados não apontam para uma realidade dentro dos padrões convencionais, chamada por Ricardo Lísias de realismo vulgarizado. Antes disso, a construção ficcional de D parece uma espécie de real artístico. A fotografia é retirada da relação com a vida do autor e é deslocada para a construção narrativa, romanesca e digital, sugerindo uma confusão entre personagem, narrador e autor. Como se todos fossem a “mesma pessoa”. Um simulacro vivo. Estátua confundida com o homenageado, ou monumentalizado. Construção narrativa que entrelaça o autor, os procedimentos estéticos e é facilmente identificada no trecho subsequente em que o narrador medita a respeito da necessidade de converter o corpo físico em literatura:

Meu corpo ferido, por mais que eu ainda perca energia, precisa portanto virar literatura. De um jeito ou de outro, a assombração inicial era verdadeira. Vim mesmo parar dentro de um livro meu. Dois contos não são suficientes para o tamanho do meu trauma (ou da pele do meu corpo). Preciso fazer um romance. (D, p. 172)

A união de todos esses textos leva o romance a outras direções e reais simulados. Como se as tecnologias e os meios digitais contemporâneos remodelassem a obra de arte em tempos midiáticos (CANCLINI, 2016, p. 51) e levassem à ironia (das mais subterrâneas) de nossa ânsia por uma representação fidedigna. O regime artístico em que D se assenta está entrelaçado na reorganização de outras maneiras de visibilidade da arte e protocolos de inteligibilidade (RANCIÈRE, 2012). A imagem dessa primeira pessoa autoral reconfigura um modo de produção e prática artísticas, além de revelar uma nova sensibilidade ao incorporar outros saberes comuns e políticos como especificidades do texto literário em contato com outros que o antecederam e precederam¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Uma interpretação a esse respeito pertence a Milena Magalhães (2015, p. 62-63) que considera a expansão dos campos imiscuída nas dobras que diluem o dentro e o fora do texto literário.

Nesse movimento de expansão da literatura às redes sociais, há a reformulação da noção de real por meio da criação de simulacros autorais de Ricardo Lísias e/ou personagens. *Divórcio* e outros textos do autor (*Delegado Tobias*, *Inquérito policial da família Tobias* e *Diário da cadeia* – escrito pelo pseudônimo Eduardo Cunha –, *O céu dos suicidas*, os contos “Evo Morales”, “Tólia”, “Autoficção”, “Fisiologias” “Concentração”, “Diário de viagem” – do livro “*Concentração e outros contos*” – e, por fim, os contos “A corrida”, “Divórcio”, publicados na *Revista Piauí*, e “Meus três Marcelos”) traçam uma construção diegética compartilhada pelos livros e a ancoram no simulacro do autor.

Os trechos da sequência demonstram a existência da obra do autor real na instância narrativa escrita do fictício:

Apaixonei-me pela minha ex-mulher no dia do lançamento de *O livro dos mandarins*. Não aconteceu nada: ela não escreveu esse diário e não cobriu o Festival de Cannes em 2011 para um jornal. É só um conto. [...] Só pode ser ficção, no meu último romance, *O céu dos suicidas*, o narrador enlouquece e sai andando. Agora fiquei louco e estou vivendo minhas personagens. (D, p. 15, grifos do autor)

Na porta, lembrei-me do pen drive com o que tinha escrito até ali do romance *O céu dos suicidas*. Por sorte, estava perto do celular que eu também tinha deixado para trás. Resgatei, no último Olhar que dei para o quarto onde tinha feito mil planos, minha agenda de telefones. (D, p. 36)

Procurei os manuscritos do conto “Divórcio”, que eu publicaria três meses depois, e percebi que os primeiros esboços datam do sábado. Os outros dias são um enigma: não os vivi. [...] Depois de uma hora andando, entrei em uma padaria. Pedi suco de limão e escrevi o esboço do início do conto. Fiz um plano. (D, p. 77-78)

Duas noites antes dessa festa, tive uma alucinação e outra vez achei que na verdade era do Damião, personagem de um conto que publiquei na revista *Granta*. (D, p. 96)

Para isso, planejei colocar entre os parágrafos do novo conto trechos refeitos (mas com o mesmo sentido) do diário. Amigos de verdade cuidam uns dos outros: sinto amor pelas minhas amigas. “Meus três Marcelos”, então, virou um texto sobre isso. Dormi bem. (D, p. 164)

D é a narrativa aglutinadora de todas outras do escritor, pois no romance há acontecimentos similares aos de outros livros. Por exemplo, o conto *Fisiologia da infância* (2015, FI) ou o romance *O céu dos suicidas* (2012, CS), que responde uma dúvida do narrador de D:

Ideologias em geral e mais particularmente a tendência autoritária que domina a vida pública latino-americana sempre estiveram presentes nos meus textos. Não vou creditar isso exclusivamente a minha lembrança mais antiga. Mas ela

me marcou. A lembrança seguinte é mais amena: meu pai emocionado, quando eu tinha sete anos, logo depois da eliminação do Brasil na Copa do Mundo de 1982. (D, p. 43)

É uma história nebulosa, que começa nessas lembranças quase oníricas da primeira infância e vai até o dia em que o Brasil foi dramaticamente eliminado da Copa do Mundo de 1982. Dali em diante tudo não passou de um distanciamento gradual e irreversível. (D, p. 206)

No dia do jogo entre o Brasil e a Itália na Copa do Mundo de 1982, meu pai não se deitou. Achei muito esquisito. Ele não precisou aumentar o volume da televisão, eu estava de férias e já tinha aprendido várias palavras inteiras. Como ficou sentado, precisei esticar o braço esquerdo para sentir o tronco dele. Quando cruzou a perna, na hora em que chegou a pipoca, nossas coxas se encostaram. Hoje vai ser um dia inesquecível na sua vida, filho. (FI, p. 144)

Estou falando da década de 1970, claro. No início do século XX, havia muita. Meu bisavô veio para o Brasil, partindo do Líbano, em um cargueiro da própria família. Tínhamos um negócio de transporte internacional que faliu durante a crise de 1929. Por isso achei estranha essa troca de cartas mais de quarenta anos depois. (CS, p. 46)

Os trechos sobre a corrida que inicialmente estavam planejados para ir aparecendo aos poucos nos capítulos, quase desapareceram do meio para o final. Como leitor, senti falta deles. Do mesmo jeito, a pesquisa sobre o meu bisavô sumiu. (D, p. 199)

Essa construção aglutinadora, além de alegórica, demonstra a travessia da ficção para a realidade através de meios artísticos e tecnológicos distintos em posição diaspórica a outros campos (LUDMER, 2007, p. 1). Nas referências entre as obras do escritor, o narrador autodiegético erige uma arquitetura de citações de si e transforma a obra literária em areia movediça, ficção e realidade. A leitura de D auxilia na demonstração de que o livro atenta para uma intervenção no mundo representada pela criação de simulacros de Lísias advindos de seu projeto artístico. No tocante a esse procedimento de simulação, ganha suporte uma discussão interna, ao que parece, proposta pelo escritor no anexo 9 (LÍSIAS, 2013) em torno à biografia (e acrescentemos a isso o prefixo -auto):

Biografias são colagens, que arranjam determinado discurso a partir de vários fatores diferentes. A vida de uma pessoa, famosa ou não, é irrecuperável; [...] “Divórcio” [...], inteiramente voltado ao meu projeto estético e que dava andamento a reflexões que eu já vinha fazendo há algum tempo. Meu romance (um livro de ficção, portanto) tematiza em parte certos aspectos de certa imprensa brasileira.

Através dos procedimentos de simulação, o “eu” autobiográfico é enviesado por uma exposição performática como crítica corrosiva à imprensa. Quer dizer, nem tudo o que ele faz na ficção tem seus valores ressaltados na vida tida como real. Parte disso (ou quase tudo) seja

na ficção, seja na realidade, são simulacros de Ricardo Lísias. Nisso decorre a expansão de um sujeito desfiado no entrelugar de realidade e ficção na forma de uma simulação. Não é fortuito o fato de dois discursos singulativos abalarem a construção narrativa desse livro que se contradiz: “Não há uma palavra de ficção nesse romance” (D, p. 4) e “Divórcio é um livro de ficção” (D, p. 113). Discursos recorrentes da escrita de um romance próximo da vida:

Nas minhas anotações, a segunda semana depois de sair de casa foi tomada por ruídos caóticos e pelo enorme medo de ter enlouquecido: **tive mesmo certeza de estar vivendo um de meus textos**. Cheguei a me concentrar para mudar o enredo, refazendo folhas de rascunho, remanejando esquemas e sobretudo mudando as personagens. (D, p. 46, grifo nosso)

Parágrafos como esse abalam as estruturas consolidadas de um texto amparado na ficção. De acordo com as pesquisadoras Carla Piovezam da Silva e Milena Claudia Magalhães Santos Guidido (2015, p. 78) (que se fundamentam em Judith Butler), D é exposto, escrito, como a performance de um “eu” que busca (re)escrever-se pela linguagem e é demarcado pela metáfora da pele do autor-personagem. Essa mescla denota o teor crítico do sujeito que desfia a pele no divórcio do casamento e na vida de escritor. Portanto, o divórcio da vida anterior e o intento de ressuscitar o contido no álbum de família. Essa expansão simbiótica invade o corpo do autor como hospedeiro. Não que o texto literário tenha se tornado parasitário da vida real, mas demonstrando as influências do mundo artístico impactando na vida cotidiana. Em outras palavras, a mescla do texto literário publicado em sua rede social entremeia o Lísias real, o do romance, o do *Facebook* e o de suas performances¹⁶⁰.

Pensemos a título de exemplo que: “De fato, as mídias sociais convidam-nos a realizar esse projeto de maneira quase literal [...] Uma coleção de restos fósseis de uma vida qualquer” (SIBILIA, 2016, p. 181). Em outras palavras, as fotos recuperadas pelo autor e postadas no *Facebook* são os familiares desses fósseis. Esses itens cristalizam-se e denotam o passado familiar em diáspora dos baús para o texto narrativo. Buscar a documentação dos arquivos de *Facebook* do escritor proporciona ao leitor a realização de um procedimento de busca, rememoração ou reconhecimento do acesso a arquivos.

¹⁶⁰ Esse texto se rejubila como os do *boom* da produção literária brasileira dos anos 90, que, segundo Ítalo Moriconi (2005, p.9), se desenvolveu sob a égide de três grandes circuitos: o da mídia, o da crítica e o da própria literatura. Ou circuitos que correspondiam a manifestações externas de cada texto e que se tornaram internas. Expandindo os protocolos de inteligibilidade dos meios artísticos (RANCIÈRE, 2012). Este pensamento amplo propiciado pelas diferentes mídias foi o responsável pela exposição da literatura aos outros modos de fazer e demonstrou os limites como campo autônomo e, conseqüentemente, sua dilatação.

Como um astuto jogador de xadrez, essa busca propõe ao leitor lidar com as engrenagens fundamentais da ficção e interrogar quais são os seus limites. Essa opinião é endossada pelo crítico João César de Castro Rocha (n.d., n.p. *apud* LÍSIAS, 2013)¹⁶¹:

A ficção de Ricardo Lísias recorda um xadrez mental: o deslocamento de uma simples peça no tabuleiro da imaginação propicia variações diversas, cuja apreciação dependa da capacidade de avaliar os efeitos deste ou daquele lance. Xadrez de palavras: o autor começa o jogo com as peças brancas, mas o segundo lance sempre cabe ao leitor.

Esse procedimento torna o/a leitor/a de D uma espécie de historiador amador, que realiza (ou deveria) esse procedimento de leitura com vistas a questionar as letras, como as notícias são veiculadas e o que há de ficção e de realidade em textos de um personagem que dita como sua obra deveria ser lida. Por isso, é necessário o seguinte trecho de Lísias (2013), do anexo 19-ponto 11, a respeito da imprensa brasileira:

[...] a imprensa brasileira tem excelentes profissionais, mas no geral é um espaço de poder que utiliza todo tipo de expediente discutível para seu poder prevalecer. A história recentíssima do Brasil me dá aval”.

A função documental dessas fotografias é esgarçada na relação do romance com a transformação sofrida da retirada do baú e de seu deslocamento como livro de ficção. Buscar essas fotografias é mergulhar no passado alheio e extirpar o frenesi da vida contemporânea. Além da ampliação do “eu” para as redes sociais, à amplificação do/a leitor/a e seu desempenho narrativo (como narratário/a) pode e/ou necessita realizar tarefas (entre elas seguir o autor no *Facebook*). Posteriormente, esse/a leitor/a firma o prolongamento do romance à rede social. Decorre também desse prolongamento do personagem no autor empírico, como se aquele tomasse o corpo deste em benefício da ficção e a modelasse como íntima à vida e ao corpo do artista. Não por acaso, os imbróglios do romance e da exposição do suposto diário da ex-esposa acarretaram para muitos leitores/as (inclusive os/as acadêmicos/as) em um xeque-mate: leitura atordoadora do que seriam os dizeres da ex-esposa expostos como ficção no livro ou nas redes sociais do autor. Não por acaso, isso rendeu críticas ácidas em torno à, aparente, exposição da intimidade alheia¹⁶².

¹⁶¹ Cf. Anexo 10 e Anexo 17, que contêm fotografia do campeão mundial de xadrez de 2013.

¹⁶² Parece que a incompreensão da expansão se correlaciona a essa pele questionadora de um texto que se quer diaspórico, ou uma ficção escrita visando a simulação da autobiografia autoral, não tenha sido compreendida. Por exemplo, podemos citá-la na proposta estética medular da obra de Ricardo Lísias também na exposição de documentos de justiça ficcionalizados no *Ebook Delegado Tobias* e como isso acarretou um processo judicial bovarista em torno às questões: “Quem matou Ricardo Lísias?” e “Quem é o delegado Paulo Tobias?”.

Esses questionamentos provêm da aglutinação e da explosão de D a outros meios e textos de Lísias como centrais em sua obra e avançaram em direção à escrita do *“Inquérito Policial da família Tobias”*, cujo meio material aproximou a narrativa a uma coletânea de processos judiciais que expandiram a narrativa a processos jurídicos simulados que atingiram a vida comezinha (1ª e 2ª das figuras abaixo). Ricardo Lísias também gravou um vídeo burlesco no qual era colocado de costas, contra uma parede, ironizando o recente processo judicial sofrido. Como se burlasse do fato de que o livro e suas obras anteriores se plasmassem no simulacro e interviessem, de algum modo, na realidade (3ª das figuras abaixo).

Figura 50 – Capa de Inquérito policial Família Tobias; Inquérito policial Família Tobias aberto; LOTE 42, Bookthrailler inquérito policial: família Tobias, 2016.



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/382735668314142857/>; <http://lote42.com.br/project/inquerito-policial-familia-tobias/>. Acesso em: 18 jun. 2020; https://www.youtube.com/watch?time_continue=48&v=L61CySvt4xc&feature=emb_title. Acesso em: 16 jun. 2020.

Toda a família fotografada de Lísias, e presente na narrativa de D, é uma manifestação artística para que enxerguemos e sejamos conduzidos a outras maneiras de Olhar para a ficção na vida comezinha e não nos esqueçamos de sua importância. Afinal, qual é o limite da ficção em obras que a ultrapassam e mesmo parecem questioná-la, seja inserindo diários, fotografias de família e/ou tendo o formato de documentos oficiais de justiça?

Ao final da performance de Ricardo Lísias, na anteriormente citada Jornada de Letras da UFSCar, o escritor parece ter aberto a caixa preta dessa estratégia de formatação estética de sua obra ao citar o artista visual e *performer* libanês Rabih Mroué. O escritor brasileiro citou exatamente uma obra de Mroué, encontrada no *YouTube* e chamada *“Make me stop smoking”*. Para Lísias, essa obra se destaca por uma estética de performance da vida própria com estratégias ficcionais de vídeo e apresentação em público.

Figura 51 – Rabih Mroué, Make me stop smoking, performance (2008).



Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=wa54D0cXe>
a4. Acesso em: 18 jun. 2020.

De outro modo, digamos que a ficcionalização da vida de um *performer* é dramatizada por meio de uma figura autoral basilar na criação de múltiplos Ricardo Lísias. A articulação de sua obra ficcional se localiza nos meandros obscuros do que seria, ou não, ficcional. Sua intenção é esticar a pele do corpo de um texto e estendê-la sobre os demais. Nesse ponto, essa performance, ainda que tenha caráter ficcional, é construída ao redor de uma poética ética e política. A recuperação e a exposição do diário da ex-esposa inscrevem esse texto literário no período contemporâneo ao propor questionamentos sobre a vida íntima. Por isso, escolhas léxicas que beiram o chulo e o vulgar chamam a atenção, assim como os acontecimentos representados beirando à exposição pornográfica da ex-esposa e as experiências sexuais (MAGALHÃES, 2015, p. 67) como fórmulas de veracidade (ou para levar o leitor a crer nelas): “Aconteceu, não é ficção” (LÍSIAS, 2013, p. 67).

Segundo fala do escritor na mesa “Vida e Literatura” do congresso literário *Cuestiones Críticas* (2014) na *Universidad de Rosario*, Argentina, nunca houve nenhum problema entre ele e a esposa. Bastava ler o romance como fictício. Curiosamente, em resenha de Carlos Herculano Lopes, do mesmo de publicação do romance e postada no *Facebook* de Lísias (anexo 38), a posição do escritor proferida no congresso é desconstruída pelo crítico literário ao indicar que o romance reelabora “[...] o trauma amoroso de forma ficcional”. Quer dizer, essa afirmação nos leva a questionar se D possui uma estética semelhante à inserção da “tendência” de exploração da intimidade na ficcionalização da vida conjugal (SIBILIA, 2016, p. 277).

O procedimento estético utilizado pelos autores citados (Lísias e Mroué) resvala na: “[...] ambiguidade dessa performática construção de si na visibilidade” (SIBILIA, 2016, p. 278). Dito de outro modo, a extimidade da vida conjugal deveria ser relacionada às questões éticas, além de estéticas, do sujeito contemporâneo em contato com a então exposição artística e

exploração da vida própria e alheia realizada pela mídia. Expondo a vida, o sujeito se conhece. E, principalmente, ele se torna conhecido. A febre de tornar-se importante ou, ao menos, ter sua história conhecida e famosa é um significado que escapa na leitura do romance de Lísias.

D aglutina, dessa maneira, o teatro, a performance, a ficção, o diário – entre outros gêneros e procedimentos artísticos – para resvalar na biografia de Ricardo Lísias como simulacro presente em seu romance. Uma correspondência frutífera para entender o livro, as emanações fictícias/autobiográficas como simulacros instáveis do eu e de outros que norteiam a cultura contemporânea. Como a sociedade industrial foi alimentada pelas falas do “eu” para aperfeiçoar seus instrumentos de sujeição. Esse mecanismo entorpecedor de acesso à vida do outro é, em outras palavras, um projeto que trabalha a importância dada à figura de eu e do outro, suas mazelas e intimidades no mundo contemporâneo seja pelas fotografias do “autor”, seja pela maneira em que a vida íntima é exposta como mercadoria.

Diga-se de passagem, uma leitura que diz respeito a procedimentos éticos, segundo William Vieira (2017), entremeados quase que por categorias pertencentes a um jogo linguístico (MAGALHÃES, 2015) que embora pareça ingênuo, devassa o exibicionismo do homem do período contemporâneo. Ou, a referência à leitura ética realizada por Pedro Meira Monteiro citada pelo escritor no anexo 11. Por sua vez, para Klinger (2012), textos assim propiciam a criação do personagem e do processo de escrita. Para Carla Piovezam da Silva e Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio (2015) não há a dissolução da identidade dos fatos e dos personagens em D, ainda que haja indícios de traços autobiográficos. De outro modo, há um personagem construído discursivamente a partir do autor.

Devemos Olhar para um texto como D desde a perspectiva de uma árvore fora da terra com as raízes saltando aos olhos. O exercício de retirar a árvore do vaso demonstra como suas raízes representam uma porção de colagens de fragmentos que se também se chamam árvore, a constituem e a alimentam. Ou, se se prefere a tradução da metáfora, porções de filamentos são reais, se querem fictícios e constituem o entroncamento da narrativa do livro de Lísias. O livro, ou seu suporte, não é suficiente para que deslindemos o quão presente na vida deles (autor e suas personagens fictícias) podem ser, pois a figura do autor se expande para o homem de carne e osso, personagem literário e virtual.

O abalo sofrido pelo leitor ao descobrir essas narrativas como integrantes de D se relaciona justamente à disputa existente entre elas. Crítica empenhada e expandida de textos em redes sociais, simulações dos sujeitos contemporâneos, bem como multiplicações de pontos de vista sem a existência de uma narrativa mestra que as recolha, como debate o sociólogo Néstor García Canclini (2016) a respeito da existência de uma central que constitua as

sociedades ocidentais contemporâneas. A representação da vida do personagem Ricardo, entrelaçada à do autor, é metonímica. A leitura do livro é uma chave metafórica para refletirmos sobre a exposição do “eu” não apenas de nosso período sócio-histórico, como também os artifícios da arte do tempo presente.

D é um livro performático – como os fotolivros de Rosângela Rennó e de seus lugares expositivos (NAVAS, 2017) – ligado ao campo do jornalismo gráfico. Em fotolivros, como o citado, há o casamento entre a fotografia e o livro com imagens, expandindo-se e hibridizando-se em diagramação e design especiais, incluindo suas visualidade e textualidade (NAVAS, 2017). Fotolivros assim redefiniram o gênero, como D parece redefinir o romance em direção a outros meios em intersecção com um novo caminho para um argumento narrativo velho. Uma pesquisa breve na historiografia literária brasileira faz notar que o enredo de D é uma construção banalizada: um narrador homem, heterossexual, defende-se de um relacionamento fracassado. Em outras palavras, a velha estrutura textual do homem impondo suas falhas existenciais a uma mulher. Entre romances brasileiros tradicionais, alguns são facilmente rememorados: *Dom Casmurro*, de Machado de Assis; *São Bernardo*, de Graciliano Ramos; e *Um crime delicado*, de Sérgio Sant’anna.

A história de D é, portanto, comum. Sua novidade é questionar o porquê de a narrativa não apenas formar parte de um objeto materializado, como também ocupar os meios digitais, virtuais, e corresponder aos grandes quiproquós da vida cotidiana. D não é apenas romance, tampouco é apenas performance. Também é fotolivro, publicações em redes sociais, caminho aglutinador de outros textos do autor, álbum de família etc. Evidentemente, a soma dessas narrativas possíveis e aglutinadoras, quando reunidas no romance, prismatizam a focalização do narrador Ricardo Lísias. Há que considerar-se esse envolvimento da narrativa com as fotografias e ilustrações ultrapassando a noção de álbum de família e encaminhando-se para uma narrativa visual de *parti luminosi* que insere o leitor no texto e o convida ao mundo da (ilha da) edição (NAVAS, 2017). Tal como fizemos, ainda que talvez convulsivamente ao longo deste capítulo: ler esses tantos Ricardo Lísias é possível a partir do momento em que coletamos os dados extras do romance e os conjugamos para constituirmos uma (única) obra (única), caleidoscópica; porém, íntegra.

O pesquisador de fotografias Dominique Baqué (n.d., n.p. *apud* Navas, 2017) pode auxiliar no encerramento da leitura desse texto tão múltiplo e movimentado em várias esferas. Talvez, segundo o autor francês, não devemos mais falar em montagem fotográfica (ou textual), mas em mestiçagem. As imagens e narrativas circundantes a D constituem a imensa mestiçagem literária com a qual propusemos direcionar a leitura dessa obra (singular e plural desses tantos

Lísias) e situam-na do índice ao ícone na era da reprodutibilidade numérica, cujo porvir ainda está sendo traçado. Desse modo, é pertinente refletir sobre a maneira pela qual se deve lidar com materiais livrescos imbuídos de tantos outros caminhos – como os traçados neste capítulo – para compreendermos (ao menos, minimamente) tanto o texto, quanto o contexto de suas inúmeras (re)escritas.

7. NA IMINÊNCIA DE CONCLUIR

Às vezes eu acerto
Às vezes eu falho
Aqui é trabalho
Igual o Muricy
(SAPIÊNCIA, 2017)

Em outro capítulo da vida acadêmica, intitulado “Dissertação de mestrado”, afirmamos que toda pesquisa deve terminar em algum momento. Ainda que um resultado pleno não haja sido alcançado e/ou outras questões aparentemente relevantes tenham surgido e não tenham sido levadas a cabo, sempre existirá o momento de colocar a pedra final sobre uma pesquisa. Seguimos adiante e idealizamos os próximos passos deste trabalho ao longo de uma extensa vida profissional e uma contribuição, ainda que mínima, para o campo de estudos em que esta pesquisa se circunscreve. Nesse capítulo da vida acadêmica existe concordância entre o dito na Dissertação e acrescentaríamos a isso alguns versos da canção de *rap* que epigrafa esta seção final: embora haja erros e acertos, o ponto final é colocado com o orgulho de quem trabalhou o máximo que pôde.

Néstor García Canclini (2016) afirma que a iminência como uma promessa de sentidos ou desdobramentos sócio-históricos intrincados é característica da arte contemporânea e como compreendemos que eles podem ser apontados e modificados por agentes públicos e hermenutas das artes. De modo similar, este texto apresentado como resultado de uma investigação de quatro anos parece conter algumas conclusões em iminência, pois finalizar pesquisas relativas às ciências humanas parece se diferenciar muito da exigida nas ciências duras e em sua clareza numérica. Por isso, insistimos que concluir é uma equação que deve ser posta sob suspeita e dirigida à iminência, pois alguns dos debates deste texto poderão ser estendidos em trabalhos futuros.

Às portas da finalização da leitura da pesquisa empreendida, esta seção de conclusões também se justifica pela aglutinação de elementos coesivos que cimentam a leitura dos capítulos anteriores. Nós, dos estudos literários, talvez nos deliciemos mais com a escrita e a leitura de uma conclusão próxima do efeito de suspense dos livros que amamos e para os quais fazemos diversas perguntas, como: O que será que ele/ela vai dizer? Alguma coisa nova? Essa seção é a cereja do bolo da tese?

Antes de tudo, sugerimos que nesta seção final da tese demos cabo da leitura deste texto (que nos consumiu tanto tempo!) desdobrando o debatido nos capítulos anteriores. Para principiá-la é conveniente indicar os tópicos da pesquisa desde a sua elaboração, os objetivos,

as questões de pesquisa e as hipóteses iniciais. Aprioristicamente, esta pesquisa almejava debater os efeitos de sentido decorrentes do envolvimento do texto literário com fotografias. Como hipóteses, nascidas de um olhar benjaminiano, pensávamos ser provável afirmar a tese de que a fotografia inserida em narrativas literárias contemporâneas serviria para representar classes minoritárias. Entretanto, os três textos analisados – NN, R e D –, colocados em paralelo às suas fotografias e narrativas, demonstraram a necessidade de outra abordagem leitora. Embora haja a possibilidade da leitura desses objetos com um caráter mais político, a preponderância de suas estéticas não reside na apresentação das classes baixas fotograficamente.

A política subjacente nesses textos é mais evidente quando percebemos que ela se liga a diversos modos de construção estética intrincados nos campos fotográfico, literário e proporciona debates concernentes a outras maneiras de fazer artístico e representação de outros lugares sociais (e políticos) nas letras e nas imagens. Isto é, antes da atração de camadas baixas da sociedade imagetivamente presentes nesses textos, o debate interno, implícito e vigoroso dos textos é mesmo político e construído integradamente a essas estéticas. Em outras palavras, das formas estéticas singulares de cada um dos livros analisados emanam seus sentidos políticos, não apenas de seu conteúdo. Por esse motivo, a representação nesses livros se dobra a outras porções de real e coloca em xeque sua origem umbilical no mundo.

Pelas mãos dos escritores, essas fotografias multiplicam e transformam a realidade ao serem esticadas pelos “agentes da fotografia” (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 122), ou pelo *operator* barthesiano, que as deslocaram para textos narrativos de ficção tendo em vista o fato de que: “Toda imagem tem algo verbal, simbólico, que pode ser interpretado e traduzido - de ‘n’ maneiras - pelo receptor, mas toda imagem tem também restos não verbalizáveis” (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 128).

Os textos analisados multiplicam a realidade com procedimentos da ficção, ou retiram do primeiro dos termos o que supostamente os definiria. Muitos dispositivos foto-literários e inespecíficos realizaram esse procedimento de transformação da realidade tendo um/a escritor/a de literatura como artífice de sua expansão e flerte entre campos (o que debatemos sobretudo na seção 1.2 desta tese). Nosso *corpus* escolhido parece ter se equilibrado justamente nessa transformação como ponto de clivagem em relação a outros textos que flertaram com fotografias. Sendo assim, a infiltração dos escritores como simulacros (ou personagens) nas tramas narrativas pareceu uma brecha alongada na relação entre literatura e fotografia. Por essa razão, a análise dos textos literários inespecíficos permitiu questionar ao longo da pesquisa a performance fotográfica dos elementos imagéticos postos em xeque (COTTON, 2010) e uma

escrita pela curadoria de elementos que o compuseram (AZEVEDO, 2016b) e estão embutidos na estética das obras. Esses textos –pós-autônomos – furam a carapaça do fictício e contaminam o real ao apresentarem os autores como personagens homônimos dos livros.

Recordemos o título do livro de contos de Paloma Vidal e Elisa Pessoa: *Dupla exposição*, de 2016, que já citamos. Recentemente, a exposição atual do “eu” (e o alargamento de sua influência nas redes sociais e na mídia neste século XXI) colocou-se na encruzilhada dupla da necessidade e da futilidade como diferença do material analisado nesta tese em relação a outros livros que se aventuraram na inclusão de algumas fotografias: ou na singularidade de nosso período sócio-histórico. Afinal, e como habilmente argumenta a professora Luciene Azevedo (2016a), as fronteiras entre os campos sempre foram porosas e trocaram correspondências com outros. No entanto, a particularidade dúplice do tempo presente (entre inúmeras outras que poderiam ser levantadas) merecia ser destrinchada em publicações literárias como as analisadas por acolherem gêneros subjetivos – como o auto/biográfico e o autoficcional – e os entremear a ficção com vistas a colocar a dicotomia realidade e ficção em xeque e questionar o que é literatura e expandi-la (AZEVEDO, 2016b).

A utilização desses simulacros e simulações se embasa em performances autorais ou em uma ficcionalização de (supostas) histórias de suas vidas. Essa perspectiva de leitura se agrega principalmente à exposição de si (ou dupla exposição) nos textos com fotografias que, a princípio, não são como as expandidas e apresentadas por Rubens Fernandes Jr no artigo “Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica”, de 2006, ou por Charlotte Cotton no livro *A fotografia como arte contemporânea*, de 2010. Nos textos analisados, a incorporação não só de fotografias pessoais, como também etnográficas, de redes sociais, de álbuns de família, de jornais ou de outros documentos – cujo epitélio supostamente cobre acontecimentos verídicos pelo texto literário – rasura seus significados iniciais e entrelaçam o autor nas obras. De algum modo, diríamos que – e com o perdão da metáfora – todos esses textos são frutos estranhos verdes que gotejam seus sumos, ou resquícios, supostamente biográficos em solo ficcional.

Esses textos e seus entrelaçamentos a outras vias e caminhos, ou expansões de suas linhas narrativas a outros meios, performatizam esses textos. Gonzalo Aguilar e Mário Cámara em seu livro *A máquina performática* (2017) demonstraram a potencialidade metodológica na qual o crítico literário (e artístico, em geral) pode analisar textos narrativos e poéticos expandidos a outros meios, suportes e gêneros. Digamos que, desse modo, ambos os críticos consideram que isso enriquece a obra de arte contemporânea e sua interação com o público. Ou outros objetos que a circundam, como outros textos de autoras/es, entrevistas, resenhas de

jornais, a recepção da obra pelo público, a escolha das capas dos livros, a criação de um personagem autoral pela crítica etc.

Todas essas atividades podem ser combustíveis para uma performance artística que funciona como uma máquina. De outro modo, posicionam o texto literário em uma rede de leitura expansiva. Por esse motivo, integramos os dois pontos da leitura (autor e leitor) a, ou ao que consideramos, uma proposta escritural sutil dessas obras pelo público leitor através da inclusão dos simulacros dos autores como um procedimento estético que deflagra a necessidade metodológica de avançarmos (e expandirmos) a leitura do texto literário para seus arredores como uma poderosa máquina criadora de realidades ficcionais e/ou de ficções reais.

Esses textos extravasam e exploram a posição do narrador e do autor e a põem em xeque. Esquadrinham um terreno movediço com os traços da escrita. Rasuram o eu entre a narração e a autoria. Para compreender essas vozes narrativas imiscuídas nas biografias dos autores e dos livros estudados deve-se ampliar ou alargar a importância da voz do autor que vemos em feiras literárias, palestras, vídeos do *YouTube* etc. Esse procedimento é muito similar, alegoricamente falando, ao porquê de as obras alheias proporcionarem ao público/espectador/leitor gozá-las de maneiras distintas. Por isso, a hipótese inicial de nossa pesquisa se deslocou da apresentação das classes sociais minoritárias em fotografias para a ênfase nas singularidades do *corpus* em relação aos demais ocupados desse hibridismo. Ao longo das releituras dos objetos de estudo, ficou evidente a prevalência da participação dos autores como personagens ficcionais nas imagens e/ou nas narrativas. Confirmada essa hipótese, nossa pergunta de pesquisa se desenrolou para a averiguação de figuras autorais atreladas ao conceito de simulacro e como elas corresponderiam a outras vias dessa produção literária híbrida em relação a obras com fotografias de pessoas.

Com discussões teóricas sobre o tempo presente (como os conceitos de campo expandido, inespecificidade e pós-autonomia), nosso problema de pesquisa avançou para um debate sobre como o real (supostamente) regressaria com potência máxima em obras contemporâneas. Isso amparou a nossa hipótese de pesquisa, tendo em vista que esse regresso seria perceptível nos simulacros dos autores em diáspora do campo literário a outros campos, contaminando seus personagens com fotografias próprias, alheias e outros documentos “reais” com os atributos da ficção e, por que não (?), contaminando a própria realidade com a ficção.

Nessa situação, questionamos ao longo desta pesquisa se a intersecção entre fotografia, literatura e simulacro não seria o epicentro de uma redefinição da inespecificidade literatura-fotografia em relação ao produzido outrora. Confirmamos essa aventura estética dos livros na transgressão da figura autoral por meio de fotografias e outros documentos atinentes a essas

narrativas. Por essa transgressão tratar-se, em nosso juízo, de uma possível resposta à nossa questão de pesquisa, ela foi deslocada para o título desta tese. Desse modo, a hipótese foi alterada e gerou um objetivo final da pesquisa: i. Demonstrar como o traço distintivo da produção inespecífica do *corpus* - textos com fotografias de pessoas – pode representar uma lacuna nessa produção, pois ele amplia como essa categoria fotográfica de pessoas foi trabalhada em relação a autores e/ou outras pessoas como personagens de seus livros que contaminam a escrita com inúmeros biografemas.

A segunda mudança das hipóteses dizia respeito à verificação de se a relação literatura e fotografia correspondia a alguma crítica às axiologias ocidentais. Ao longo do tempo, notamos a necessidade de passos mais suaves em direção ao pesquisado e isso decorreu em um objetivo mais ameno em comparação aos sentidos embutidos no uso da influência da imagem no cotidiano do tempo presente comparado a outros períodos sócio-históricos. De certa maneira, essas hipóteses constituíram dois objetivos necessários para a consecução desta tese. Seria impossível afirmar que as formas representacionais entre literatura e fotografia fizessem parte de uma crítica ferrenha às axiologias ocidentais e que essa crítica permaneceria escondida de grande parte do público leitor de finais do século XIX até o momento presente. No entanto, de posse de um material bibliográfico sobre o campo, a expansão e a inespecificidade dos campos artísticos e literários, o debate de formas artísticas híbridas do tempo presente se engajou diretamente em questionamentos políticos sobre formas artísticas e comunidades visibilizadas em seu fazer. Como segundo e terceiro objetivos, poderíamos escrevê-los da seguinte forma: ii. Levantar material bibliográfico correspondente ao campo literário em expansão a outros campos, sobretudo o fotográfico; e iii. Averiguar se nessa construção estética reside alguma crítica social e/ou posicionamento político subjacente.

O quarto dos objetivos desta tese foi averiguar a aliança entre texto e fotografia pela via do conceito de simulacro baudrillardiano. Desse modo, se na hipótese anterior retiramos o contato entre a literatura inespecífica e os textos, ou dispositivos literário-fotográficos de outrora, coadunamos o quarto objetivo como velame entrelaçado às análises do *corpus*. De algum modo, escolhemos esse conceito e o aplicamos nas análises como fantasma, cavalo de troia ou pele prosseguindo ao longo dos capítulos analíticos com a meta de demonstrarmos a imagem comportando-se enquanto simulacro nos livros e como ela toca em questões sobre o literário interseccionado nos meios atuais. Resumindo, este objetivo final seria escrito assim: iv. Analisar os livros do *corpus* tendo em vista a potencialidade de suas imagens fotográficas corresponderem a simulacros dos autores e personagens pelo uso de imagens.

O desenrolar das hipóteses em objetivos de pesquisa bem delimitados demandam amadurecimento e experiência. Estão apartadas da genialidade e próximas ao trabalho cotidiano, de acertos e falhas. A passagem do tempo auxilia na compreensão dos tons e semitons escutados para escaparmos dos sons dissonantes ao diapasão utilizado na afinação dos instrumentos utilizados na escrita de uma melodia harmônica. O envolvimento com mais conhecimento transformou as questões anteriores da pesquisa e angariou possíveis bônus ao pesquisador e sua área de estudos. Às/aos ansiosas/os da pesquisa acadêmica, o ato de plantar nos ensinou a lidar com a maturação de uma pesquisa, sua passagem e a travessia – às vezes tumultuosa – da vida em meio aos estudos. Para exemplificá-lo literariamente, cabe a leitura de um poema breve, poderoso e inominado do livro *Plantio*, de Katia Maciel (2019, p. 9):

plantar não é colher
mesmo que a cova seja funda
que a chuva seja forte
que o vento perdoe
que o sol avise
plantar é esperar
e a espera
é plantio

A colheita premeditada é sempre infrutífera. Em uma pesquisa os momentos de cuidado, de aguar, do adubo, do sol, do vento e da chuva são necessários. Esta pesquisa e a espera de seus frutos deu voltas em seu parafuso e ingressou no universo das fotografias de textos literários e na maneira que elas foram analisadas: interrogando sempre o porquê de essas narrativas brasileiras contemporâneas possuírem menções a seus autores e os adicionar como personagens. Uma escultura do artista tcheco Michal Trpák (2007), intitulada *Escape into reality*, parece coerente aos objetivos que seguimos ao longo desta tese e às aporias decorrentes dos simulacros na vida contemporânea. Vejamos a última imagem inserida neste trabalho:

Figura 52 – Escape into reality, de Michal Trpák.



Fonte: <https://www.michaltrpak.com/en/portfolio/escape-into-reality-what-does-a-painting-think>. Acesso em: 15 jan. 2021.

Na obra acima, visualizamos um personagem feito de um mesmo material e cores de um quadro. No entanto, algo parece ter acontecido para que ele escapasse do quadro e ganhasse “vida” ou se edificasse em meio à exposição e a seus espectadores. O personagem da obra de Trpák aproxima a mão direita do queixo e parece interrogar-se ao ver o rastro de seu próprio corpo pictórico que o seguiu em direção ao real: “– Eu não estou lá (nesse quadro)?”.

A indistinção entre a obra como simulacro que se pergunta – e nos faz perguntar – a respeito de sua porosidade em relação à vida cotidiana e suas porções de real, vai na direção das menções aos autores e obras estudadas. Se nos recordarmos de Paula Sibilia (2016), o envolvimento entre a arte e a realidade no tempo presente se explica pela perda da legitimação da potência da representação da realidade através de inúmeros simulacros e espetacularizações. Para isso, consideremos os autores envolvidos em suas obras ou lembremo-nos de nossa utilização (quase) cotidiana de redes sociais como simulacros. De certo modo, diríamos que a literatura abordada e analisada nesta tese parece entranhada nos simulacros de seus autores fazendo jus à saturação imagética do tempo presente ao assumi-la como protocolos de inteligibilidade (RANCIÈRE, 2012) dessa estética – ou procedimentos, práticas e estratégias que tornam uma arte compreensível em uma sociedade e em um período histórico dados.

Retomando Néstor García Canclini (2016), o sociólogo argentino expõe que as obras de arte contemporâneas estão localizadas em um momento em que o real ainda não está desfeito. Tendo em vista essa declaração do autor e o *corpus*, diríamos que o momento prévio de quase desconstrução do real e da ficção seria justamente o simulacro e a simulação. Recuperando o complicado conceito de protocolos de inteligibilidade, notamos como a estética dos livros se

embrenha na saturação imagética do tempo presente. Assim como o quadro/instalação/escultura de Michal Trpák, os simulacros e as simulações nos textos analisados também parecem perguntar-se sobre a obra de que fazem parte. E parecem estender essa questão a outra sinônima: “– Eu não estou lá (na literatura ou na realidade)?” eu já me perguntei. Por ora, o mais complicado é definir que, se sou simulacro, onde estou: na realidade ou na ficção?

Esses simulacros e simulações talvez se façam essas perguntas e possivelmente a melhor resposta seria demonstrar como eles se encontram posicionados no meandro de uma estátua confundida com seu homenageado. Cabe inclusive lembrar que os simulacros e as simulações fazem parte cotidiano da vida contemporânea e têm em estudos de Paula Sibilia (2016) ou fr Diana Klinger (2012) alguns estudos importantes sobre o tratamento do “eu” nas narrativas contemporâneas. Além de serem alicerces dessa produção literária, cabe enfatizar que esses simulacros e simulações também ocupam a realidade em que vivemos como fantasmas e sombras de discernimento complexo e estudos antropológicos profundos. Ainda que sejam simulações, apresentam-se rígidas e eretas diante do espectador, leitor. Possuem forma e influência em tarefas corriqueiras como o acesso às nossas inúmeras redes sociais. Ou também podem exercer papéis aterradores à democracia quando disfarçados de candidatos que declaram o desejo de exercer uma nova política, mas apenas querem impor o velho e ameaçador fascismo. Para refletirmos a respeito da função dos simulacros e das simulações na vida cotidiana e no (que chamamos de) real, de acordo com Joan Fontcuberta (2012, p. 12-13) não é gratuito o fato de que o mundo contemporâneo se constitua como uma sobreposição de simulacros, pois esta rede parece a radiografia de um mundo que visa “[...] criar uma falsa realidade”.

Em geral, escrevemos uma tese em estudos literários porque acreditamos demasiadamente no poder contestador das artes e da literatura no auxílio à reflexão humana mais profunda e, se insistíssemos na estética literária dos livros de Ricardo Lísias, diríamos que também seríamos adeptos à intervenção na realidade por parte delas como uma de suas funções nas sociedades contemporâneas. Ou, falando apaixonadamente, acreditamos no usufruto da literatura para nos tornarmos menos inocentes politicamente e mais compassivos humanitariamente.

A respeito da soma equânime de teoria e de crítica disseminada nas duas partes desta tese, cabe comentar como e quais foram a revisão e a metodologia empregadas. Falando em termos técnicos de pesquisa científica, a abordagem metodológica empregada nas análises e no levantamento bibliográfico foi qualitativa, pois os dados levantados foram perpassados por algumas nuances interpretativas, e subjetivas, de todo o material bibliográfico lido. De certo, essa abordagem é corriqueira nos estudos literários e poderia ser traduzida do seguinte modo:

leitura de texto literário, profunda revisão bibliográfica teórica, literária e análise do objeto de estudo. Como acréscimo, essa pesquisa assumiu um procedimento metodológico embasado na exploração de uma pesquisa documental responsável pelo avanço do texto literário a outros meios e suportes. Nesta tese, isso foi chamado de leitura expansiva ou de narrativas que podem prosseguir para além do suporte livro e ampliar a abordagem analítica de um dado texto literário. Neste caso, os documentos etnográficos, cartas de campo, páginas de jornal, posts de *Facebook* etc., constituíram verdadeiros prolongamentos dos textos literários¹⁶³.

De posse da metodologia empregada, esta tese também se empenhou em debates teóricos e críticos. Na parte I, “Frutos estranhos: alguns maduros, outros verdes”, nos dedicamos ao levantamento e ao cruzamento de teorias/críticas sobre o campo e sua expansão, inespecificidade, teoria literária e fotográfica, ensaios de análises e menções a obras literárias e artísticas clarificadoras dessas densas discussões. Na parte II, “Eu não estou lá?”, enfatizamos as análises do *corpus* com as das fotografias; por dedicarmos-nos a leituras expansivas, elas se desdobraram em outras teorias concernentes ao texto literário não apresentadas integralmente na parte I. Dessa maneira, a estrutura dúplice desta tese e suas correspondências teórica-críticas não necessariamente equilibradas se inspirou na terminologia de literatura pós-autônoma de Josefina Ludmer (2007) e tentou posicionar as partes deste trabalho nos limites da expansão do campo literário a seus arredores.

Nesse ponto, cabe sumarizar as conclusões de cada capítulo com vistas a aclarar essa estrutura dúplice, mergulhada em uma quase indistinção entre teórico e analítico que pretendemos proporcionar a este trabalho. O primeiro capítulo. “O campo expansivo, o inespecífico, a literatura e a fotografia”, organizou-se de modo tripartido em: “Quem te disse que isso é literatura?”, “Literatura e fotografia: frutos maduros?” e “Os livros tinham que ficar mais vivos: simulacros são frutos verdes?”. Essa divisão foi pensada para sinalizar a coesão do pesquisado como a apresentação da tese a seus leitores e leitoras.

Na primeira das seções, tentamos explorar como a noção de campo (cujas gêneses foram os estudos de Pierre Bourdieu) se alastrou como pólvora junto às injunções históricas do tempo presente relativas a uma maior participação social e de representatividade nas artes, na literatura, na vida política e na social. Para isso, a noção de campo de Pierre Bourdieu foi explorada implicitamente em um livro utilizado como base para a escrita desta seção, como homônima e homenagem à primeira parte: *Frutos estranhos*, de Florencia Garramuño (2014).

¹⁶³ Além de levantarmos esses documentos, priorizamos o levantamento de fortuna crítica de pesquisadoras/es que estudaram imagens e fotografias na obra dos autores. Essa filtragem foi necessária para arrefecer um levantamento bibliográfico que poderia implicar em outras inúmeras pesquisas.

Para a escrita e a pesquisa deste primeiro subcapítulo, colocamos as fontes utilizadas pela autora no livro mencionado em diálogo e em cruzamento com pontos de vista convergentes e divergentes relativos ao campo, sua expansão e inespecificidades. Como resultado, este subcapítulo concluiu que o conceito de literatura e/ou literário é balanceado por forças políticas responsáveis pela determinação de sua especificidade e rechaço ao chamado não literário. Este jogo de forças pode ter vozes suplementares se estendido e a noção de campo expansivo pode ser importante para demonstrar a literatura e a arte produzidas pelas vozes dissonantes ao *status quo*, ou específico, e as inespecificidades como outros modos de fazer e de ver artísticos (RANCIÈRE, 2009).

Esse debate servia para o/a leitor/a desta tese acessar os textos que constituiriam um caminho revisionista em relação à fotografia e à literatura. Encontrando seu ponto de contato no final do século XIX, as questões contemporâneas entrecampos não eram as mesmas. No entanto, essa inter-relação serviu para estabelecer caminhos comuns ao que seria, ou não, constante na utilização fotográfica e à sua disposição em textos narrativos. Para isso, reutilizamos algumas categorias apresentadas pela poeta e pesquisadora Ana Martins Marques (2013) ao estudar as obras do escritor alemão Winfried Georg Sebald.

Ao longo da última seção relatada “Literatura e fotografia: frutos maduros?”, levamos em consideração como algumas obras de distintos períodos históricos poderiam fornecer especificidades para a inespecificidade literatura-fotografia. A maturidade deste diálogo desembocou na terceira seção da tese, “Os livros tinham que ficar mais vivos: simulacros são frutos verdes?”. Nela levantamos questionamentos sobre textos literários que continham em sua interioridade o gérmen da simulação. Como frutas dentro da semente, concluímos que os simulacros pareciam um caminho para a análise do *corpus* – como se houvesse uma insistência por tornar a literatura mais “viva” nesses três textos ao incuti-la com episódios reais, ou supostamente autobiográficos, e posicionar uma literatura aparentemente fictícia para um êxodo em direção ao real. Em outras palavras, defendemos que os textos do *corpus* são frutos verdes, ou inespecificidades da inespecificidade literatura-fotografia, que indicam a proeminência da figura autoral e/ou do “eu” na contemporaneidade, assim como indicam a iminência de outros textos literários organizados na mesma estética que “deixará a literatura mais viva”.

O capítulo II, “Por uma História do Olhar: uma proposta metodológica”, mergulhou na discussão de procedimentos metodológicos adequados para a realização de análises propostas na parte II da tese. Para isso, concluímos a necessidade de uma viagem (BAL, 2002) de conceitos do campo da narratologia aos dos estudos fotográficos para analisar textos que não são apenas literários, nem apenas fotográficos, mas frutos desse cruzamento. Propusemos, para

isso, a metodologia da História do Olhar preocupada com: i) A importância da imagem em tempos e sociedades distintos; ii) O levantamento e a descrição de materiais similares à inespecificidade estudada; e, finalmente, iii) A realização da viagem do material utilizado a outros materiais e conceitos componentes dos textos literários imbricados em imagens fotográficas. Essa formatação metodológica foi justamente a que pareceu mais coerente para o estudo de um material que é e não é literatura e pode, quem sabe, ser utilizado por outros/as pesquisadores/as desejosos/as por se embrenhar no estudo dessa literatura inespecífica ou servir como passos para interessados/as em metodologias para outros estudos inespecíficos.

Na parte II desta tese, analisamos os textos do *corpus* fundamentados na parte anterior. Desse modo, todos os livros foram analisados tomando como base o conceito baudrillardiano de simulacro e de campo expandido a outros meios de circulação do literário, como outros suportes, livros e gêneros discursivos. Para isso, é necessário relatar a que conclusões chegamos em cada um desses capítulos para integrarmos esta tese às nossas leituras expansivas.

No capítulo “Cartas de campos literário”, concluímos a presença ausente do simulacro do personagem Buell Halvor Quain entrelaçada a NN e o narrador-jornalista do romance ao escritor Bernardo Carvalho. Também mostramos que uma resenha escrita pela antropóloga Mariza Corrêa para a *Folha de São Paulo* – publicada em 12 de maio de 2001 com o título “Paixão etnológica” – serviu para direcionar a leitura de NN a uma leitura como etnografia. NN também é mencionado em um livro da autora na companhia de Januária Mello, em 2008, e parece corresponder a um prosseguimento do romance como etnografia. Este último livro, publicado *a posteriori*, representa a expansão de NN a outro campo e, conseqüentemente, o posiciona entre a pesquisa etnográfica e a literatura ficcional. No mais, os simulacros de Quain e de Bernardo Carvalho também estendem suas presenças ausentes, ou fantasmáticas, das linhas do romance para outros meios e representam uma categoria possível de comportamento dos simulacros por vias imagéticas e textuais neste romance publicado em 2002. O envolvimento do/a leitor/a em outras publicações auxilia no prolongamento da trama narrativa, pois nos torna tão obcecados por Quain quanto o narrador-jornalista/Bernardo Carvalho e responsáveis pela conversão do livro como interativo ou detetivesco. Isso resultou na percepção de que quanto mais tornamos este livro interativo, mais prolongamos esses fantasmas a outras leituras. De certo modo, é quase impossível não ler esse livro etnográfico e não o relacionarmos aos fantasmas de NN.

No quarto capítulo, “Cavalo de Troia em *Rrememбранças da menina de rua morta nua*”, concluímos que o simulacro do autor/personagem Valêncio Xavier se constitui na formação intelectual do escritor e no esboroamento dos procedimentos midiáticos que manipulam a

imagem e/ou se servem dela visando o lucro. Em outras palavras, o escritor propõe desconstruir os procedimentos dos meios de comunicação, sobretudo a criação de realidades, com a manipulação de imagens. Dessa forma, o simulacro do autor acidula a simulação midiática com a utilização de imagens de personagens/pessoas como um cavalo de Troia e demonstra como a mídia não relata a realidade propriamente dita (se é que ela existe), mas a cria. Isto é, o simulacro da obra de Valêncio é como uma flor ácida que derrete o vaso que a contém. Para demonstrá-lo, buscamos documentos que constituíram esse romance gráfico nos acervos digitais da *Folha de S. Paulo* e d'*O Estado de S. Paulo*. Nisso, ressaltamos como uma das fotos do texto de Valêncio Xavier foi modificada e parece representar não apenas a expansão do texto literário aos jornais referidos, mas ironizar como uma garota menor de idade e acometida por um abuso sexual parece ter tido a dignidade trocada pela audiência em um programa televisivo e pela venda de jornais.

No quinto capítulo, “– Eu tirei a minha pele em Divórcio, disse Ricardo Lísias”, concluímos que o simulacro do narrador autodiegético de D se compõe no flerte com os biografemas do autor. Dessa forma, o simulacro do escritor cumpre o papel de uma quase pele fictícia incorporada à do sujeito real como responsável por tornar ambos os seres, humano e ficcional, indiscerníveis. Ao acessarmos as redes pessoais do escritor, encontramos uma série de textos críticos a respeito do romance no ano de sua publicação e personagens estampados fotograficamente em suas páginas como *posts* similares às páginas do livro. Devido à indistinção entre obra e expansão para o perfil social do escritor Ricardo Lísias no *Facebook*, a heterogeneidade da construção dos pares realidade e ficção nessa obra parecem apontar para a necessidade da percepção de suas sutilezas e da potencialidade da intervenção da arte na realidade – além de inúmeros trechos de D que flertam com um suposto diário (fictício? real?) da ex-esposa e remontar passagens dos outros livros do escritor, que fazem de D um texto aglutinador dos demais de sua obra.

Não por casualidade, D, como outros livros de Lísias, tiveram a capacidade de estimular inúmeros quiproquós a respeito da privacidade dos personagens envolvidos em suas narrativas ou mesmo a respeito da ética envolvida na utilização e divulgação de certa classe de documentos não associados – ou não específicos – ao campo literário como são os de ordem judicial e/ou privada. De certo modo, esses simulacros de pele, e que revestem o simulacro com a feição e trejeitos de seu criador, utilizados por Lísias e sua finalidade de intervenção parecem nos provocar duas percepções: I. Estes gêneros chamados de objetivos, isentos e neutros de subjetividade (como os de cunho oficial) devem ser postos sob suspeita; II. Se pensarmos que a arte não provoca intervenções na dita realidade, e que a leitura e a fruição se encontram em

um lugar inefável, talvez seja necessário retomar todas as confusões judiciais envolvidas nas obras de Lísias para nos darmos conta de que as narrativas impressas em um livro podem provocar inúmeros questionamentos sobre o que dizem e sua influência na vida comezinha.

Como provocação advinda de nossa pesquisa, consideramos que analisar esses textos tenha sido desafiador em relação à compreensão dos significados entrelaçados às fotografias e o quê o deslocamento de seus suportes originais para as páginas dos livros sugeriria como dispersões a outros textos e gêneros que, não casualmente, foram parar dentro das páginas das obras estudadas. Como uma arqueologia do futuro aplicada a esses livros, a estética da iminência (CANCLINI, 2016) parece corresponder a antecipações (quase) proféticas dessas obras. Em outras palavras, esse conceito nos permite analisar livros, arquivos e demais objetos do passado de posse de uma hermenêutica cuja distância de interpretação corresponde a nosso período sócio-histórico visando o levantamento dos vestígios, das ruínas, dos destroços, dos fragmentos, dos resíduos, dos rastros, das pistas, das marcas, dos sinais, dos toques, dos traços, dos sinais e das evidências de como o futuro (ou nosso presente) alcançou este estado das coisas. De certo modo, tendo em vista que o texto mais antigo analisado nesta tese, NN, foi publicado em 2002 é, no mínimo, impressionante e aterrador notar como a confusão da ficção com a realidade estava presente esteticamente (imperceptível para muitos leitores na época de seu lançamento) e podia ser escancarada ao realizarmos uma leitura expandida do romance para o livro de Mariza Corrêa e Januária Mello. Politicamente (o que não está separado da estética) também é impressionante (e aterrador) como o descaso e a não identificação aos povos indígenas brasileiros apontavam para acontecimentos do atual governo neofascista brasileiro.

O ponto em comum de todos esses livros está repousado no uso abundante de imagens e nomes próprios da primeira pessoa autoral como simulacros e/ou simulações em seus textos literários. Como dissemos, talvez essa estética em comum seja a portadora de prognósticos a respeito do “eu” no tempo presente e exigências aos/às leitores/as e espectadores/as sobre como buscar pelos autores de seus livros favoritos não apenas no texto (intralinguístico), como também na vida e em atividades cotidianas diversas. Ou mesmo como a exposição do “eu” é e será cada mais vez proeminente na vida cotidiana. A esse respeito, inclusive nos perguntamos se estaremos prontos/as para mais exposição. Aonde a intimidade vai parar? Ela ainda existirá? Mostrar cada vez mais o “eu” significará que seremos mais vigiados e punidos por nossos atos? Ou poderemos nos expor cada vez mais porque viveremos em um mundo fraterno em que nos dividir entre “eu”, “ela” e “ele” será inútil, já que todas/os existiremos conjuntamente? Difícil responder a todas essas perguntas com todas as letras, pois tratamos de sentidos em iminência na leitura emparelhada dos textos do *corpus*. A reflexão, assim como os sonhos, é comum a

todas/os. Apartemos, juntas/os e democraticamente, qualquer descalabro que possa decorrer das leituras de todos esses simulacros.

Entre as conclusões sumariadas, avaliamos que há resultados pertinentes aos estudos literários, fotográficos e aos dedicados às interartes. Destacáramos o fato de que as discussões travadas nesta tese podem se inter-relacionar a outras áreas e campos do saber das Humanidades e possivelmente sugeriríamos que a integração entre eles seja mais explícita. De alguma forma, entre os resultados, destacamos a realização de uma leitura crítica sobre a noção de campo e de sua expansão; a exposição de uma seara de produção inespecífica literário-fotográfica; e análises postas além da intersecção de literatura e fotografia.

Entre as dificuldades desta pesquisa, a primeira delas foi encontrar uma metodologia adequada para furar a carapaça da narrativa literária que não comporta um suporte específico. Outra delas foi lidar com um material vasto, aproximado de outros meios e suportes. No entanto, tampouco podíamos desconsiderar a análise dos livros dos autores, afinal no entrelaçamento essa relação parecia mais consistente e o trabalho parecia mais interessante. De algum modo, a leitura expansiva parece ter atingido a demonstração material de como os livros que amamos e lemos expandem sua influência para o nosso cotidiano a ponto de nos abraçarem e tomarem conta da nossa pele como tatuagens invisíveis e indelévels¹⁶⁴.

Como implicações desses estudos, pensamos ter acrescentado minimamente algumas discussões a respeito desse momento sócio-histórico tão particular em que a fotografia e a narrativa mantêm relações similares de utilização, de alteração e usos pela sociedade. Talvez esta tese também possa ser relevante para darmos alguns passos para e de mãos dadas com pesquisas que se queiram implicadas nesta. Neste período em que o advento de outras tecnologias – além da fotografia – tais como o cinema, a televisão, os efeitos especiais de filmes hollywoodianos, os satélites, o *Photoshop*, os mapas de *GPS*, a qualidade gráfica realista dos *videogames* atuais, o *deepfake* etc., foram e são responsáveis pela matização do Olhar (sócio-histórico, não apenas individual) do/a espectador/a, questionar a construção da realidade por meio dessas e de outras imagens é central, em nossa opinião. Em outras palavras, essas tecnologias ditam o que a imagem significa. Ou como ela deve ser percebida como um real nu e cru posto na retina da sociedade. Nisso reside um problema: insistir que algo é real e jogá-lo goela abaixo do público pode ter o poder devastador de ditar (no sentido ditatorial) como devemos ver o que vemos. De certo modo, os livros analisados nesta tese poderiam constituir-se como alegoria (também em iminência) de como a fotografia, ou a imagem/metáfora realista

¹⁶⁴ Aproximar a dicotomia indelével e invisível foi proposital.

por excelência, é posta em xeque como a representação mais densa da realidade: mesmo a de documentos oficiais, construções jornalísticas, a história oficial, a etnografia, nossos perfis em redes sociais, a escrita da vida privada... isto é, qualquer que seja a escrita, suporte e meio que se diga relacionado a fatos reais, constatáveis, pode e deve ser posto sob suspeita.

No princípio do famoso capítulo “Crítica e Sociologia”, em *Literatura e sociedade*, Antonio Candido (2006) apresenta uma proposta de estudo muito pertinente a todo e qualquer pesquisador desejoso de embrenhar-se pelos caminhos de uma crítica dialética, sociológica e/ou marxista girando em torno de como a sociedade influi na constituição dos elementos internos do texto literário. Já a proposta de Canclini (2016) em “Como a literatura faz sociedade”, do livro *A sociedade sem relato*, parece incidir – em nossa opinião – no polo oposto: como a literatura influencia a constituição social e a compõe denotando alguns sentidos sócio-políticos em iminência. Desse modo, sugerimos humildemente que tanto nesta tese, quanto em outros objetos literários (ou não) contemporâneos em que trabalhemos, enxerguemos o que os textos diziam a respeito do que há em iminência. Vamos do texto para fora, de fora para o texto, do texto para fora, de fora para o texto...

Por fim, que o silêncio sirva para a reflexão sobre o estudado nesta pesquisa de doutorado encerrada, que outras possam ser constituídas a partir dela e aprendamos mais sobre literatura, fotografia, campo expansivo...

Se fomos prolixos, nos perdoem: terminamos esta tese lhe oferecendo um abraço, um beijo no rosto e um cafuné.

Encerremos essas linhas com alguns versos do poema “A sonolência do peixe”, do escritor catalão Joan Brossa (1997, p. 100). Para isso, sugerimos que você substitua o sintagma “neste poema” por “nesta tese de doutorado” (uma licença poética sem a permissão do autor) e agradecemos, novamente, por você ter passado tanto tempo com o Olhar voltado a esses escritos:

Muito direi
Calando neste poema.
Que o silêncio leve a palavra
À profundidade.

8. REFERÊNCIAS

i. Referências teóricas e críticas utilizadas

ABRAMOVIĆ, Marina. A conduta de um artista na vida. In: ABRAMOVIĆ, Marina. *Pelas paredes: memórias de Marina Abramović*. Trad. de Waldéa Barcellos. 1ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017. p. 349.

AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Trad. Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ALMEIDA, Emiliano César de. RETRATO PAULISTA DO BRASIL: PAULO PRADO, O MODERNISMO E A SEMANA DE ARTE MODERNA DE 1922. *Letras escreve*, v.5, n. 2, p. 127-137, 2015. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/letras/article/view/1893/1046#>. Acesso em: 18 fev. 2021.

ANDRADE, Fábio de Souza. A raiva do enxadrista: Trauma, humor, sujeitos esfacelados e identidades possíveis nos romances de Ricardo Lísias. *Revista Piauí*, n.v., n. 85, n.p., out. 2013. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-raiva-do-enxadrista/>. Acesso em: 22 jan. 2019.

ANDRADE; SANTOS; COSTA; PEDROSA; KLINGER; GARRAMUÑO; WOLFF; LEONE; CÁMARA; VIDAL; GUTIÉRREZ; ANTELO; MARQUES; MIRANDA (Orgs.). *Indiccionario do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

ATKINSON, William Walker. *O Caibalion: edição definitiva e comentada/um estudo da filosofia hermética por William Walker Atkinson escrevendo como Os Três Iniciados*. Trad. Rosabis Camaysar; Jeferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Pensamento, 2018.

AZEVEDO, Luciene. Autoria e performance. *Revista de letras*, n.v., n. 47 (2), p. 133-158, jul.-dez. 2007a. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/496>. Acesso em: 07 abr. 2019.

AZEVEDO, Luciene AZEVEDO. Blogs: a escrita de si na rede dos textos. *Matraga*, v. 14, n. 21, p. 44-55, jul.-dez. 2007b. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga21/arqs/matraga21a03.pdf>. Acesso em: 23 dez. 2019.

AZEVEDO, Luciene. Representação e performance na literatura contemporânea. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 16, n.s., p. 80-93, dez. 2007c. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1407>. Acesso em: 09 mar. 2019.

AZEVEDO, Luciene. Daniel Galera: profissão escritor. *Revista inventário*, 12. ed., p. 1-12, jan.-jun. 2013. Disponível em: <http://www.inventario.ufba.br/12/ENSAIO%20LUCIENE%20AZEVEDO.pdf>. Acesso em: 25 set. 2020.

AZEVEDO, Luciene. Literatura expandida: Autoficção. *Alere*, Mato Grosso, v. 13, n. 01, p. 155-165, jul. 2016a. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/alere/article/view/1705/1609>. Acesso em: 09 out. 2019.

AZEVEDO, Luciene. O autor como curador. *Leituras contemporâneas*, 17 nov. 2016b. Disponível em: <https://leiturascontemporaneas.org/2016/11/17/o-autor-como-curador/>. Acesso em: 23 dez. 2019.

AZEVEDO, Luciene. Romances não criativos. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.v. n. 50, p. 157-171, jan.-abr. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n50/2316-4018-elbc-50-00157.pdf>. Acesso em: 08 fev. 2019.

AZOULAY, Ariella. Desaprendendo as origens da fotografia. Trad. Stephanie Borges. *Revista Zum*, n.v., n. 17, 29 out. 2019. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-17/desaprendendo-origens-fotografia/>. Acesso em: 22 out. 2019.

BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. 3. ed. Trad. Javier Franco. Madrid: Cátedra, 1990.

BAL, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades: un guía de viaje*. Trad. Yaiza Hernández Velázquez. Toronto: Toronto Press, 2002.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *A mensagem fotográfica*. Trad. César Blom. In: LIMA, Luiz Costa (org.). Teoria da cultura de massa. Tradução de César Bloom. 3ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 303-316.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira: revisão de tradução Andréa Stahel M. da Silva. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004a. p. 57-64.

BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira: revisão de tradução Andréa Stahel M. da Silva. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004b. p. 65-75.

BARTHES, Roland. Masculino, feminino, neutro. In: BARTHES, Roland. *Inéditos: vol. 2 – crítica*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004c. p. 230-259.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, Roland; GENETTE, Gérard; BREMOND, Claude; TODOROV, Tzvetan; KRISTEVA, Julia. *Literatura e semiologia – Pesquisas semiológicas*. Trad. Célia Neves Dourado. Rio de Janeiro: Vozes, 1971. p. 35-44.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 4. ed. Trad. Jaime Ginzburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Ferreira. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 19-26.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BORBA, Maria Salete. *A poética de Valencio Xavier: anacronismo e deslocamento*. 2009. 227 f. Tese (Doutorado em Literatura). Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina. 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/92190/267267.pdf?sequence=>. Acesso em: 16 jun. 2016.

BORGES, Fernanda. A meninice mentida e o futuro profanado: as narrativas de Valêncio Xavier. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 45, p. 281-300, jan.-jun. 2015. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/14770>. Acesso em: 17 jun. 2017.

BORGES, Jorge Luis. Borges e eu. In: BORGES, Jorge Luis. *O fazedor; Jorge Luis Borges – Obras Completas II*. Trad. Josely Vianna Baptista. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/folhatee/fm21069919.htm>. Acesso em: 23 dez. 2018. n.p.

BOURDIEU, Pierre. Algumas propriedades dos campos. In: BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p. 89-94.

BOURDIEU, Pierre. A gênese dos conceitos de habitus e de campo. In: BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989. p. 59-73.

BOURDIEU, Pierre. O campo intelectual: um mundo à parte. In: BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 2004a. p. 169-180.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo artístico*. Trad. Denice Barbara Catani. São Paulo: Ed. Unesp, 2004b.

BRASIL. *Estatuto da criança e do adolescente*. Presidência da República, Casa Civil, Lei 8069, 13 de julho de 1990. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18069.htm. Acesso em: 8 set. 2019.

BRASIL, Neila. O papel da crítica na profissionalização do escritor. *Leituras contemporâneas narrativas do século XXI*, 26 jul. 2018. Disponível em: <https://leiturascontemporaneas.org/2018/07/26/o-papel-da-critica-na-profissionalizacao-do-escritor/#comments>. Acesso em: 13 jul. 2020.

BUCK-MORSS, Susan. Estudios visuales e imaginación global. *Antípoda*, n.v., n. 9, p. 19-46, jul.-dez. 2009. Disponível em: <https://antropolitica.uniandes.edu.co/IMG/pdf/EstudiosvisualesBuck-Morss.pdf>. Acesso em: 30 dez. 2017.

BUENO, Kim Amaral. ‘Senhor, liberta-me das imagens’: Valêncio Xavier e as suas ‘rremembranças’ literárias. In: II Colóquio de Teoria, Crítica e História da Arte/ História da Arte no Brasil: Problemas e Fronteiras, s/m, 2014. *Anais do II Colóquio de Teoria, Crítica e História da Arte*. Brasília, v. 1, n.s., p. 195-203, 2014.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto?* Trad. Sérgio Tadeu de Niemayer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CAMARA, Márwio. A literatura brasileira contemporânea não resiste às mazelas da sociedade brasileira, mas as reproduz. Entrevista com Ricardo Lísias. *Posfácio*. 2013. Disponível em: <https://www.posfacio.com.br/2013/10/08/a-literatura-brasileira-contemporanea-nao-resiste-as-mazelas-da-sociedade-brasileira-mas-as-reproduz-entrevista-com-ricardo-lisias/>. Acesso em: 15 ago. 2019.

CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. SP: Edusp, 2016.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011. p. 171-193.

CARRARA, Giuseppe. *Les origines du dispositif photo-littéraire: 1840-1903*. *TRANS*, n. 24, n.v., 19 abril 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/trans/2510>. Acesso em: 17 fev. 2021.

CARVALHO, Bernardo. A trama traiçoeira de Nove noites. Entrevista concedida a Flávio Moura. *Revista Trópico*, 2003. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1586,1.shl>. Acesso em: 28.ago. 2019.

CARVALHO, Bernardo. Bernardo Carvalho e a literatura como antídoto da banalidade. Entrevista concedida a Marco Sanchez. *Deutsche Welle*, n.c., n.v., n.p., 30 ago. 2011. Disponível em: <http://www.dw.de/bernardo-carvalho-e-a-literatura-como-ant%C3%ADdoto-da-banalidade/a-15352025>. Acesso em: 10 abr. 2012.

CARVALHO, Victa de. Dispositivo e imagem: o papel da fotografia na arte contemporânea. In: *Studium*, n.v., n. 27, p. 7-20, 2008. Disponível em: <https://www.studium.iar.unicamp.br/27/01.html>. Acesso em: 21 jan. 2019.

CASTILLO, Miguel Del. Fotografia e literatura nos livros de Maureen Bisilliat. In: *Studium*, n.v., n. 40. p. 76-92, 2018. Disponível em: <https://www.studium.iar.unicamp.br/40/studium40.pdf>. Acesso em: 30 out. 2020.

CATANI, Afrânio Mendes; NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula; MEDEIROS, Cristina Carta Cardoso de (Orgs.) Campo. In: CATANI, Afrânio Mendes; NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula; MEDEIROS, Cristina Carta Cardoso de. *Vocabulário Bourdieu*. São Paulo, Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 64-66.

- CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault. *Signum*, v.2, n. 11, Londrina, p. 67-81, dez. 2008. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/3042>. Acesso em: 25 set. 2020.
- CHICOSKI, Regina. *Eros e Tanatos* no discurso labiríntico de Valêncio Xavier. Unesp, 2004, 224 p. Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Unesp. 2004.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.
- CONTINENTINO, Ana Maria Amado. A lógica dos indecíveis. In: CONTINENTINO, Ana Maria Amado. *A alteridade no pensamento de Jacques Derrida*: Escritura, Meio-Luto, Aporia. Tese (Doutorado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. p. 16-18. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/9591/9591_3.PDF. Acesso em: 24 set. 2020.
- CORRÊA, Mariza. Paixão etnológica. In: FOLHA de São Paulo. Jornal de resenhas. 12 mai. 2001. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1205200103.htm>. Acesso em: 01 dez. 2014.
- CORRÊA, Mariza; MELLO, Januária. *Querida Heloísa/Dear Heloísa: Cartas de campo a Heloísa Alberto Torres*. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, 2008. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=50808>. Acesso em: 27 jan. 2015.
- CÔRTEZ-MIGUEL, Fernanda Valim. Verdade, ficção e memórias da violência na narrativa de Valêncio Xavier. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n.v., n. 41, p. 187-204, jan.-jun. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n41/11.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2016.
- COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. Trad. Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 259-272.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. Introdução: rizoma. In: DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v.1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995. p. 1-28.
- DERRIDA, Jacques. La doble sesión. In: DERRIDA, Jacques. *La disseminación*. 7. ed. Trad. José Martín Arancibia. Madrid, España: Omagraf, 1997. p. 263-340.
- DIAS, Ângela Maria. Fetiches do desejo e da morte: sobre a literatura de Valêncio Xavier. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.v., n. 44, p. 319-330, 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n44/a16n44.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2017.
- DIAS, Ângela Maria. *Valêncio Xavier: o minotauro multimídia*. Rio de Janeiro: Oficina, 2016.
- DIDI-HUBERMANN, George. *Diante da imagem: Questões colocadas aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMANN, Georges. *O que nos olha, o que nos vê*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller Campinas: Ed. Papyrus, 1984.

EAGLETON, Terry. O pós-estruturalismo: In: EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra [Revisão da tradução João Azenha Jr.]. 6. ed. SP: Martins Fontes, 2006. p. 191-226.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 2. ed. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1987.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ECO, Umberto. Redes sociais deram voz à legião de imbecis, diz Umberto Eco. *Uol notícias*, Turim, 11 jun. 2015. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/ansa/2015/06/11/redes-sociais-deram-voz-a-legiao-de-imbecis-diz-umberto-eco.jhtm>. Acesso em: 31 ago. 2019.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. Trad. Luís Carlos Borges. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ESTADO de São Paulo, *Cidades*, 8 abr. 1993. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/>. Acesso em: 13 jan. 2019.

FARINACCIO, Pascoal. Valêncio Xavier: fotografando a morte. *Cadernos benjaminiano*, n.v., n. 7, Belo Horizonte, p. 165-176, 2013. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/6051/5231>. Acesso em: 22 ago. 2019.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. *Labirinto e identidades*. Panorama da fotografia no Brasil (1946-1982). São Paulo: Cosac Naify, 2003.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. *Facom*, n.v., n. 16, p. 10-19, 2006. Disponível em: http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf. Acesso em: 30 set. 2017.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. A fotografia e a semana de 22. Parte I. *Icônica*, 26 fev. 2012a. Disponível em: <http://www.iconica.com.br/site/a-fotografia-e-a-semana-de-22/>. Acesso em: 06 jun. 2019.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. A fotografia e a semana de 22. Parte II. *Icônica*, 26 mar. 2012b. Disponível em: <http://www.iconica.com.br/site/a-fotografia-e-a-semana-de-22>. Acesso em: 06 jun. 2019.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. As fotomontagens de Jorge de Lima. *Icônica*, 23 abr. 2012c. Disponível em: <http://www.iconica.com.br/site/as-fotomontagens-de-jorge-de-lima/>. Acesso em: 23 set. 2019.

FOLHA de São Paulo. *ABCD*, Prefeitura fecha parque onde menina foi achada morta, 9 abr. 1993. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=12023&anchor=4755680&origem=busca&pd=balf1e6c3ead434f9a3cdbe2b7aeafc4>. Acesso em: 29 jun. 2020.

FONTCUBERTA, Joan. *A câmara de Pandora*. Trad. Maria Alzira Brum. São Paulo: Gustavo Gili, 2012.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2017.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: SOCIETE Française de Philosophie, 22 de fevereiro de 1969: debate com M. de Gandillac, L. Goldmann, J. Lacan, J. d'Ormesson, J. Ullmo, J. Wahl. *Bulletin de la Societé Française de Philosophic*, n.v., n. 3, jul-set, 1969. p. 73-104.

FOUCAULT, Michel. *Las meninas*. In: FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 3-21.

FRIEDRICH, Hugo. A estrutura da lírica moderna. Trad. Marisa M. Curioni. Trad. das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas cidades, 1978.

FRIGHETTO, Gisele Novaes. A representação ficcional em dois romances de Bernardo Carvalho. *Magma*, v. 22, n. 11, São Paulo, p. 43-54, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/magma/article/view/90154>. Acesso em: 04 nov. 2020.

GANDIER, Ângela Maranhão. As relações entre memória e fotografia na narrativa intersemiótica de Valêncio Xavier. In: *IX Congresso Internacional da ABRALIC*, “Tessituras, Interações, Convergências” p. 13-17, jul. 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/032/ANGELA_GANDIER.pdf. Acesso em: 17 jun. 2016.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GENETTE, Gérard. *Nuevo discurso del relato*. Trad. Marisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra, 1998.

OLIVIERI-GODET, Rita. Estranhos estrangeiros: poética da alteridade na narrativa contemporânea brasileira. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 29, p. 233-252, 10 jan. 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9128>. Acesso em: 19 fev. 2021.

GÓNZALEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *Mito y archivo: Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de cultura económica, 2000.

GROSSI, Juliana Toazza. O imagético o linguístico em diálogo: uma análise sobre a construção estética de Rremenbranças da menina de rua morta nua e outros livros, de Valêncio Xavier. In: Mauro Nicola Póvoas (Org.). *Anais Eletrônicos do II Encontro Sul Letras*. Rio Grande, Pluscom, p. 325-337, 2013. Disponível em: <https://ppgletras.furg.br/images/Anais/Anais-II-Sul-Letras.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2020.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Trad. Tomáz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine de la Guardia Resende. Belo Horizonte; Brasília: Ed. UFMG; Representação da UNESCO no Brasil, 2003a.

HALL, Stuart. Who needs identity? In: HALL, Stuart. GAY, Paul. *Questions of cultural identity*. London: Sage Publications, 2003b. p. 1-35.

HARAZIM, Dorrit. *O instante certo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HISSA, Cassio Eduardo Viana. *Entrenotas: compreensões de pesquisa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad, Ricardo Cnz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Telaroli. São Paulo: Ática, 1994.

KATH, Christine Sabine. *Três romances contemporâneos à luz do conceito de pós-autonomia literária de Josefina Ludmer: As cidades de César Aira, Ricardo Piglia e Mario Levrero*. 2018. Dissertação de mestrado. Estudos comparatistas – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2018. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/36270/1/ulfl255441_tm.pdf. Acesso em: 08 jul. 2020.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

KOBS, Verônica Daniel. A literatura, o jornal e a verdade das fotos. *Miscelânea*, Assis, v.8, n.s., p. 108-124, jul.-dez. 2010. Disponível em: <http://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/download/651/616/>. Acesso em: 15 jan. 2018.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the expanded field. *October*, v.8, n. 120, p. 30-44, 1979. Disponível em: <http://www.onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Krauss.pdf>. Acesso em: 22 out. 2015.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Gávea*, Trad. Elisabeth Carbone Baez, n.1, n.v., p. 129-137, 1984. Disponível em:

http://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_amp_liado.pdf. Acesso em: 14 jan. 2016.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.

LAJOLO, Marisa. *Literatura: ontem, hoje, amanhã*. São Paulo: Unesp, 2019.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. 2. ed. Trad. Jovita Maria Gernheim Noronha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

LIMA, Natalie Araújo. A crítica literária e o campo expandido: uma proposta interventora para o cenário brasileiro a partir de Flora Sussekind. *Antares*, v. 6, n. 12, p. 127-139, jul-dez. 2014. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/2982/1810>. Acesso em: 15 jun. 2020.

LÍSIAS, Ricardo. A literatura brasileira contemporânea não resiste às mazelas da sociedade brasileira, mas as reproduz. Entrevista concedida a Márzio Câmara. *Posfácio*, 08 out. 2013. Disponível em: <http://www.posfacio.com.br/2013/10/08/a-literatura-brasileira-contemporanea-nao-resiste-as-mazelas-da-sociedade-brasileira-mas-as-reproduz-entrevista-com-ricardo-lisias/>. Acesso em: 13 mar. 2017.

LÍSIAS, Ricardo. “A verdadeira história fictícia de um escritor chamado Ricardo Lísias”. Entrevista concedida a Daniel de Mesquita Benevides. *Site revista Brasileiros*. 2014. Disponível em: <https://www.bloginforma.com.br/verdadeira-historia-ficticia-de-um-escritor-chamado-ricardo-lisias/>. Acesso em: 15 ago. 2019.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. *Ciberletras*, n.v., n. 17, p. 1-6, jul. 2007. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acesso em: 08 jun. 2020.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas 2.0. *Propuesta Educativa*, n.v., n. 32, p. 41-45, 2009a. Disponível em: <http://propuestaeducativa.flacso.org.ar/wp-content/uploads/2019/12/32-dossier-Ludmer.pdf>. Acesso em: 07 jul. 2020.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas 2.0. *Revista Z-Cultural*, n.v., n. 1, n.p., jul. 2009b. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literaturas-postautonomas-2-0-de-josefina-ludmer/>. Acesso em: 18 set. 2017.

MACIEL, Adriana. Poéticas em escape. *Anais 16º Congresso Internacional Abralic*, n.v., n.s., p. 1156-1162, 2016. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491261077.pdf. Acesso em: 15 jan. 2018.

MAGALHÃES, Milena. A figura do escalpelado: sobre Divórcio, de Ricardo Lísias. *Itinerários*, Araraquara, n.v., n. 40, p. 61-74, jan.-jun. 2015. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/8166>. Acesso em: 05 mai. 2018.

MARQUES, Ana Martins. *Paisagem com figuras: fotografia na literatura contemporânea* (W.G. Sebald, Bernardo Carvalho, Alan Pauls, Orhan Pamuk). Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos literários – FALE – UFMG. Belo Horizonte, 2013.

MEIRELLES, Mauricio. Ricardo Lísias é autor de livro assinado com pseudônimo Eduardo Cunha. *Folha Online*, 21 abr. 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/mauricio-meireles/2017/04/1877547-ricardo-lisias-e-autor-de-livro-assinado-com-pseudonimo-eduardo-cunha.shtml>. Acesso em: 15 jan. 2019.

MIGUEL, Fernanda Valim Côrtes. Verdade, ficção e memórias da violência na narrativa de Valêncio Xavier. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n.v., n. 41, p. 187-204, jan.-jun. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n41/11.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2016.

MORICONI, Ítalo. A literatura dos anos 90 no boom de três circuitos. *Cultura y Mercados en el Capitalismo Latinoamericano*, Universidad de San Andrés, Buenos Aires, 11-12 ago. 2005. Disponível em: <https://www.scribd.com/document/257981513/Circuitos-Contemporaneos-Do-Literario-Italo-Moriconi>. Acesso em: 02 fev. 2019.

MOTTA, Leda Tenório da. Para uma epistemologia do Naturalismo. In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto (org.). *O naturalismo*. São Paulo: Perspectiva, 2016. p. 126-153. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=cTpaDgAAQBAJ&pg=PT125&lpg=PT125&dq=leda+ten%C3%B3rio+da+motta+para+uma+epistemologia+do+naturalismo&source=bl&ots=1DK4acQlsv&sig=ACfU3U0tABkspVjDSnZquyGIUyDF0r0Zww&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwiE-cb4ud3sAhXCILkGHSXbCr0Q6AEwBHoECAUQA#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 04 nov. 2020.

MOURÃO, Manuela. “Comparative Literature in the United States”. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 2.4, 2000: Disponível em: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1095>. Acesso em: 30 jun. 2020.

NAVAS, Adolfo Montejo. *Fotografia e poesias* (afinidades eletivas). São Paulo: Ubu, 2017.

NEVES, Lígia de Amorim. Um estudo sobre a escrita literária de Valêncio Xavier. *Acta Scientiarum. Human and Social Sciences*, v. 28, n. 1, p. 37-46, jun. 2006. Disponível em: <http://sociales.redalyc.org/articulo.oa?id=307324792005>. Acesso em: 22 ago. 2019.

OLIVA, Fernando; MONREAL, Francisco Torres. *Características generales de la comedia española*. In: OLIVA, Fernando; MONREAL, Francisco Torres. *Historia básica del arte escénico*. 4. ed. Madrid: Cátedra, 1997. p. 203-215.

PATO, Ana. *Literatura expandida* – arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster. São Paulo: Sesc, Associação Cultural Video Brasil, 2012.

PAULS, Alan. *La vida descalzo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006.

PEIRCE, Charles Sanders. Ícone, índice e símbolo. In: PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 3. ed. Trad. José Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 63-77.

PEREIRA, Elaine Aparecida Teixeira. O conceito de campo de Pierre Bourdieu: possibilidade de análise para pesquisas em história da educação brasileira. *Revista Linhas*, Florianópolis, v. 16, n. 32, p. 337-356, set./dez. 2015. Disponível em:

http://www.revistas.udesc.br/index.php/linhas/article/viewFile/1984723816322015337/pdf_97. Acesso em: 14 jul. 2020.

PERLOFF, Marjorie. Literature in the expanded field. In: BERNHEIMER, Charles (Ed.). *Comparative literature in the age of Multiculturalism*. Baltimore; Londres: Rapkins University Press, 1995. p. 175-185.

PINTO, Fernanda Borges. *Entre palavras e imagens: As narrativas de Valêncio Xavier e Jonathan Safran Foer*. 2016. 278 s. Tese (Doutorado em Letras). Programa de pós-graduação da faculdade de letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/8038#preview>. Acesso em: 16 jun. 2016.

PLATÃO. *Íon*. 816119/0111ed. Trad. Victor Jabouille. Lisboa: Editora Inquérito Limitada, 1998.

POE, Edgar Allan. *Filosofia da composição*. Trad. Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

POESIA além da página. Bate-papo com Marjorie Perloff, Gonzalo Aguilar e Augusto de Campos. Sesc, SP, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xTgrGnBnOik&t=49s>. Acesso em: 01 jul. 2020.

POLAR, Antonio Cornejo. Unidade, pluralidade, totalidade. In> POLAR, Antonio Cornejo. *O condor voa*. Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: UFMG/Humanitas, 2000. p. 25-32.

POLAR, António Cornejo. *Escribir en el aire*. 2. ed. Lima, Peru; Berkeley, EUA: CELACP, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. 2. ed. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental Org.; Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REIS FILHO, Osmar Gonçalves dos; VASCONCELOS, Larissa Souza. Da porta para dentro: Nan Goldin, Cia de foto e as poéticas da intimidade na fotografia contemporânea. *Em Questão*, v. 18, n. 1, p. 229-245, 2012. Disponível em: <https://brapci.inf.br/index.php/res/download/47384>. Acesso em: 18 fev. 2021.

RICHARD, Nelly. Prólogo. In: ESCOBAR, Ticio. *El arte fuera de sí*. Assunção, Paraguai: Museo del Barro, 2004. p. 1-5. Disponível em: http://www.redkatatay.org/sitio/talleres/el_arte_fuera_de_si.pdf. Acesso em: 25 set. 2020.

RICŒUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Trad. Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, Rejane Cristina. Textos que dão voltas por aí: Borges, Katchadjian, obra e autoria na literatura contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.v., n. 55, p. 73-93, 2018. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S2316-40182018000300073&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 16 ago. 2019.

ROCHA, Reuben da Cunha. Ficção-Verdade – Fronteira Semiótica na Montagem Narrativa de Valêncio Xavier. In: *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação e XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Curitiba. 4-7 set. 2009. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-3330-1.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2016.

ROCKER NETO, Julio. *O mosaico de imagens na narrativa hipertextual de Valêncio Xavier*. 2008, 138 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná. Curitiba. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/17910/O%20mosaico%20de%20linguagens%20na%20narrativa%20hipertextual%20de%20Valencio%20Xavier.pdf;sequence=1>. Acesso em: 16 jun. 2019.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Trad. Constança Egrejas. São Paulo: Senac, 2009.

SACCHETIN, Priscila. Fotomontagens de Jorge de Lima: A pintura em pânico. *Studium*, n.v., n. 39, n.p., 2017, p. 78-84. Disponível em: <https://www.studium.iar.unicamp.br/39/07/index.html>. Acesso em: 08 jun. 2020.

SALGADO, Luciana Salazar. Gêneros instituídos. Limites, fronteiras, liames, percursos. In: SALGADO, Luciana Salazar. *Ritos genéticos no mercado editorial: autoria e práticas de textualização*. Tese. (Doutorado em Linguística). Departamento de Estudos da Linguagem. Unicamp. Campinas. 2007. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000428478>. Acesso em: 08 jan. 2015. p. 197-231.

SALGADO, Luciana Salazar. Os escribas de hoje. In: SALGADO, Luciana Salazar. *Ritos genéticos no mercado editorial: autoria e práticas de textualização*. Tese. (Doutorado em Linguística). Departamento de Estudos da Linguagem. Unicamp. Campinas. 2007. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000428478>. Acesso em: 08 jan. 2015. p. 173-194.

SALGADO, Luciana Salazar. Os ritos genéticos editoriais. In: SALGADO, Luciana Salazar. *Ritos genéticos no mercado editorial: autoria e práticas de textualização*. 2007. Tese. (Doutorado em Linguística). Departamento de Estudos da Linguagem. Unicamp. Campinas. 2007. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000428478>. Acesso em: 08 jan. 2015. p. 137-172.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SANTINI, Juliana. *Deslocamentos na narrativa brasileira contemporânea: Opisanie Swiata de Veronica Stigger*. Minicurso, Selit, UFSCar, 2015.

SANTOS, Alcides Cardoso dos. *De cegos que vêem e outros paradoxos da visão questões acerca da natureza da visibilidade*. Santa Maria: UFSM, PPGL-Editores, 2013. Disponível em: <http://coral.ufsm.br/mletras/images/cogitare13.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2014.

SANTOS, Maria Siqueira. A fotografia no romance *Nove noites*, de Bernardo Carvalho. *Anais II Encontro Nacional de Estudos da Imagem*, Londrina, n.v., n.s., p. 1152-1158, 2009. Disponível em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf/Santos_Maria%20Siqueira.pdf. Acesso em: 23 abr. 2016.

SANTOS, Roberto Elísio dos. O caos dos quadrinhos modernos. *Comunicação e Educação*, São Paulo, n.v., n. 21, p. 53-58, jan.-abr. 1995.

SCAMPARINI, Júlia. Presença do autor: autoficções de Ricardo Lísias e de Lúcia Murat. *Itinerários*, Araraquara, n.v., n. 36, jan.-jun. p. 277-286, 2013. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/5694/4723>. Acesso em: 24 abr. 2014.

SEGALA, Lygia. A coleção fotográfica de Marcel Gautherot. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v.13, n. 2, p. 73-134, jul.-dez. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/anaismp/v13n2/a04v13n2.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: Temas em psicologia, Ribeirão Preto, v. 17, n. 2, p. 311-328, 2009. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/tp/v17n2/v17n2a04.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2018.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SIGNORINI, Roberto. *A arte do fotográfico: Os limites da fotografia e a reflexão teórica nas décadas de 1980 e 1990*. Trad, Carlos Alberto Dastoli. São Paulo: wmf martins fontes, 2014.

SILVA, Carla Piovezam da; GUIDIO, Milena Cláudia Magalhães Santos. Um corpo em carne viva: Os indícios autobiográficos em *Divórcio*, de Ricardo Lísias. *Anais da XIV Abralic*, n.v., n.s., p. 1-10, 2015. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456146666.pdf. Acesso em: 15 jan. 2018.

SILVA, Moema Rocha. Manifestações do duplo na fotografia: Sophie Calle, *Cuide de você*. In: *Cadernos da pós-graduação*, Campinas, v. 1, n. 1, p. 57-74, 2010.

SOCHA, Eduardo. Pequeno glossário da teoria de Bourdieu. *Revista cult*, n.v., n.n., n.d. Acesso em: <https://revistacult.uol.com.br/home/pequeno-glossario-da-teoria-de-bourdieu/>. Acesso em: 07 jul. 2020.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Trad. Carlos Gardini. México: Alfaguara, 2006.

SOUZA, Daniel Moutinho. A câmera obsessiva: Nove noites. In: SOUZA, Daniel Moutinho. *Sombras sobre tela e papel: conexões entre romance e cinema documentário contemporâneos*. Rio de Janeiro, 2019a. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019a. p. 131-173. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1i7KzR10xeHnhqv2UmUr92Z6M5MvuWwDq/view>. Acesso em: 03 nov. 2020.

SOUZA, Daniel Moutinho. *Intermezzo: notas sobre fotografia*. In: SOUZA, Daniel Moutinho. *Sombras sobre tela e papel: conexões entre romance e cinema documentário contemporâneos*. Rio de Janeiro, 2019b. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019b. p. 95-106. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1i7KzR10xeHnhqv2UmUr92Z6M5MvuWwDq/view>. Acesso em: 18 fev. 2021.

SOUZA, Daniel Moutinho. Uso da fotografia em *Nove Noites*, de Bernardo Carvalho, e *Vou lá visitar pastores*, de Ruy Duarte de Carvalho. *Letrônica*, v. 12, n. 3, p. 1-13, 16 dez. 2019c. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/33362>. Acesso em: 04 nov. 2020.

SUSSEKIND, Flora. *Memento mori*. In: XAVIER, Valêncio. *Meu 7º dia: uma novel rébus*. São Paulo: edições ciências do acidente, 1999. p.3-7.

SUSSEKIND, Flora. Objetos verbais não identificados: um ensaio de Flora Sussekina. *O globo*, 21 set. 2013. Disponível em: <https://iedamagri.files.wordpress.com/2015/04/objetos-verbais-nc3a3o-identificados-um-ensaio-de-flora-sc3bcssekina-prosa-o-globo.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2020.

TAVARES, Enéias Farias. Apresentação. In: TAVARES, Enéias Farias. SANTOS, Alcides Cardoso dos. *De cegos que vêem e outros paradoxos da visão questões acerca da natureza da visibilidade*. Santa Maria: UFSM, PPGL-Editores, 2013. Disponível em: <http://coral.ufsm.br/mletras/images/cogitare13.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2020.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

TRUEBA, Teresa Gómez. La tecnovela del siglo XXI: Internet como modelo inspirador de nuevas estructuras narrativas de la novela impresa. In: MONTESA, Salvador. *Literatura e Internet. Nuevos textos, nuevos lectores*. Universidad de Málaga, 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/38303933/_La_tecnovela_del_siglo_XXI_internet_como_modelo_inspirador_de_nuevas_structuras_narrativas_de_la_novela_impresa_. Acesso em: 27 jan. 2018. p. 67-100.

VASARELI, Victor. *Notes pour um manifeste*. 1955. Disponível em: <http://vasarelyparvasarely.com/> Acesso em: 02 set. 2019.

VIEIRA, William. Pacto com o diabo: *Divórcio*, de Ricardo Lísias, como manual para compreender a autoficção contemporânea. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.v., n. 51, p. 182-204, maio-ago., 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182017000200182. Acesso em: 22 ago. 2019.

WANDERLEY, Andreia C.T. A cientista Marie Curie (1897-1934) no Museu Nacional, Rio de Janeiro, 1926”. *Brasiliiana fotográfica*, 5 jul. 2018. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=heloisa-alberto-torres-1895-1977>. Acesso em: 02 set. 2020.

WESTCOTT, James. A arte da performance como arte performática. In: WESTCOTT, James. *Quando Marina Abramović morrer*. Trad. Tiago Novaes. 2ed. São Paulo: Edições Sec São Paulo, 2015. p. 297-306.

WILLIAMS, James. O pós-estruturalismo como desconstrução. In: WILLIAMS, James. Pós-estruturalismo. Trad. Caio Liudvig. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 46-82.

ii. Obras literárias e artísticas

A fonte da donzela. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Ingmar Bergman; Allan Ekelund. Local: Estocolmo, Suécia. Svensk Filmindustri, 1960. YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NEoAW8UTzoU&ab_channel=CineAntiqua-filmescl%C3%A1ssicos. Acesso em: 18 fev. 2021.

ABRAMOVIĆ, Marina. Terra comunal + MAI. São Paulo: Sesc Pompeia, 2015.

ACQUARONI, Rosana. *La sombra de un fotógrafo*. 4. ed. Madrid: Santillana, 2009.

ANTUNES, Arnaldo; BELLOTTO, Toni; FROMER, Marcelo; REIS, Nando. Nome aos bois. In: TITÂS. *Jesus não tem dente no país dos banguelas*. São Paulo: Wea Internacional, 1987. 1 CD.

BERNARDES, Tim. 66. In: *O terno*. Tratore, 2012. 1 CD.

BÍBLIA de São Luís (1226 – 1234, Paris) – V. Portuguesa. 1234-1236 [?]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jU1SZZrp1HY>. Acesso em: 23 mar. 2016.

BRÉTON, André. *Nadja*. Paris: Éditions Gallimard, 1964.

BRÉTON, André. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BROSSA, Joan. 8ito poemas de Joan Brossa. Trad. Sérgio Alcides. *Magma*, n. 4, p. 97-100, 1997. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/304266149_8ito_poemas_de_Joan_Brossa. Acesso em: 08 jun. 2020.

CAETANO, Eliza; BLANCO, Laís. *O caderno das inviabilidades*. Bragança Paulista, SP: Urutau, 2016.

CALLE, Sophie. *Histórias reais*. Trad. Hortencia Santos Lancastre. São Paulo: Agir, 2009.

CARVALHO, Bernardo. *As iniciais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- CARVALHO, Bernardo. Estão apenas ensaiando. In: MORICONI, Ítalo (Org.). *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. p. 551-554.
- CARVALHO, Bernardo. *Medo de Sade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CARVALHO, Bernardo. *Nove Noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.
- CARVALHO, Bernardo. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CARVALHO, Bernardo. *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CARVALHO, Bernardo. *O filho da mãe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CARVALHO, Bernardo. *Reprodução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CASARES, Adolfo Bioy. *La invención de Morel*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1940.
- CORTÁZAR, Júlio. *Último round*: Tomo i. Trad. Ari Roitman; Paulina Wacht. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- CORTÁZAR, Júlio. *Último round*: Tomo ii. Trad. Ari Roitman; Paulina Wacht. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- DUCHAMP, Marcel. *L.H.O.O.Q.* Cartão com tinta colorida, 21 x 13,8 cm. *Centre Georges Pompidou*, Paris: 1917a. Disponível em: <https://arteref.com/arte/curiosidades/o-que-significa-l-h-o-o-q/>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- DUCHAMP, Marcel. *A fonte*. Urinol, *Centre Georges Pompidou*, Paris: 1917b. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Fonte_\(Duchamp\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Fonte_(Duchamp)). Acesso em: 25 jan. 2018.
- EISNER, Will. *Um contrato com Deus e outras histórias de cortiço*. São Paulo: Abril, 1988.
- FONTCUBERTA, Joan. Da série *Deconstructing Osama*, 2007. Disponível em: <http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/projects/deconstructing-osama/106>. Acesso em: 17 jul. 2020.
- FONTCUBERTA, Joan. *Milagros & Co*, 2002. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/227/joan-fontcuberta>. Acesso em: 17 jul. 2020;
- GONZALEZ-FOERSTER, Dominique & CIE. Paris: *Arc/Musée d'art moderne de la ville de Paris*, 2007, Paris. Disponível em: http://www.jeanmaxcolard.com/media/portfolio/telechargements/dominique-gonzalez-foerster_8n6t.pdf. Acesso em: 21 fev. 2016.
- HE took his skin off for me. Direção de Ben Aston. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PX2o33YYgow>. Acesso em: 24 ago. 2020.
- HERINGER, Victor. *O amor dos homens avulsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- HIDEO KOJIMA. *Metal Gear Solid V: Phantom pain*. Japão: Konami, 2015. 2 dvds.

I'M not there. Direção: Todd Haynes. Produção: Killer Filmes, John Wells Productions. Québec, Canada: Dwarf Music, Columbia Records, Sony BMG Music Entertainment, 2007, DVD.

LEMINSKI, Paulo. PIRES, Jack. *Quarenta clics em Curitiba*. In: LEMINSKI, Paulo. PIRES, Jack. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das letras, 2013. p. 7-13.

LENNON, John; MCCARTNEY, Paul. Everybody's got something to hide except me and my monkey. In: *The Beatles*. White Album. Londres: Abbey Road Studios, 2 cds, 1968.

LENNON, John; MCCARTNEY, Paul. Revolution 9. In: *The Beatles*. White Album. Londres: Abbey Road Studios, 2CDS, 1968.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010.

LÍSIAS, Ricardo. *Coberto de estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LÍSIAS, Ricardo. *Ricardo Lísias*, perfil no *Facebook*. In: <https://www.Facebook.com/ricardo.lisias>. [20??]. Acesso em: 26 dez. 2015.

LÍSIAS, Ricardo. *@FERNANDOALINDETOBIAS*. Disponível em: <https://www.instagram.com/fernandoalindetobias/>. [20??]. Acesso em: 13 jan. 2019.

LÍSIAS, Ricardo. *Anna O.* e outras novelas. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2007.

LÍSIAS, Ricardo. *O livro dos mandarins*. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2009.

LÍSIAS, Ricardo. Fisiologia da infância. In: _____. *Concentração e outros contos*. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2015.

LÍSIAS, Ricardo. Divórcio. *Piauí*, ed. 62, nov. 2011. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/divorcio/>. Acesso em: 27 nov. 2018.

LÍSIAS, Ricardo. *O céu dos suicidas*. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2012.

LÍSIAS, Ricardo. *Divórcio*. Rio de Janeiro: Alfabeta/ Objetiva, 2013.

LÍSIAS, Ricardo. *Delegado Tobias*. S/I: E-galáxia; Saraiva Reader, 2014.

LÍSIAS, Ricardo. *A vista particular*. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2016.

LÍSIAS, Ricardo. *Inquérito policial: família Tobias*. São Paulo: Lote 42, 2016.

LÍSIAS, Ricardo. *Entre a micro-história e a antropologia urbana: a família Tobias*. 21ª Jornada de Letras, Conferência de abertura, São Carlos, 24 set. 2017.

LÍSIAS, Ricardo. *Sem título: uma performance contra Sérgio Moro*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.

LÍSIAS, Ricardo. *Diário da catástrofe brasileira: ano I – O inimaginável foi eleito*. Rio de Janeiro: Record, 2020.

MACIEL, Kátia. *Plantio*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. Trad. de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2019.

MARTINS, Altair. *Terra avulsa*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

MAYER, Bernadette. *As helenas de troia, N.Y.* Trad. Mariana Ruggieri. Campinas: Jaboticaba, 2018.

MROUÉ, Rabih, Make Me Stop Smoking, Performance, 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wa54D0cXea4&feature=youtu.be&fbclid=IwAR3r7bqw4k2zfG7Z-bLrneFiow6OSzbo5KGpIDdH2Ax6mJsSWqjrnVvg>. Acesso em: 28 out. 2018.

PIVA, Roberto; LEE, Wesley Duke. *Paranoia*. 2. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Jacarandá, 2000.

RAMIL, Victor. *Satolep*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

RAMOS, Nuno. *Fruto Estranho – Árvores, aviões, sabão, vidro, contrabaixos, sebo e soda cáustica*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2010. Disponível em: http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=110&cod_Serie=106. Acesso em: 22 maio 2017.

RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

RODENBACH, Georges. *Bruges-la-morte*. Paris: Éditions du boucher, 2005. Disponível: <http://www.leboucher.com/pdf/rodenbach/bruges-la-morte.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2017.

RUSSO, Renato. Índios. In: LEGIÃO URBANA. *Dois*. São Paulo: EMI, 1 cd, 1986.

SAPIÊNCIA, Rincón. Ponta de lança (verso livre). In: SAPIÊNCIA, Rincón. *Galanga livre*. São Paulo: Boia fria produções; Rincón Sapiência, 2017, 1 cd.

SCOTT Pilgrim contra o mundo. Direção: Edgar Wright. Produção: Edgar Wright Nira Park; Marc Platt; Eric Gitter. Toronto, Canada: Big Talk Productions, Relativity Media., 2010, DVD.

SEBALD, Winfried Georg. *Austerlitz*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

SKYLAB, Rogério. Fátima Bernardes experiência. In: SKYLAB, Rogério. *Slylab V*. São Paulo: OutraCoisa, 1 cd, 2004.

STIGGER, Veronica. *Opsanie swiata*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

TRPÁK, Michal. *Escape into reality*. Cimento, pintura em acrílico, madeira. 180 cm. 2007, s/c. Disponível em: <https://www.michaltrpak.com/en/portfolio/escape-into-reality-what-does-a-painting-think/>. Acesso em: 15 jan. 2021.

TURNER, Alex. *Ultracheese*. In: *ARCTIC Monkeys. Tranquility base hotel & casino*. Inglaterra: Domino Recording Company Ltda, 1 cd, 2018.

VÁRIOS Autores. *O direito do Olhar: publicar para replicar*. São Paulo: Instituto de defesa para o direito de defesa, 2009.

VARELLA, Dráuzio. *Estação Carandiru*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VIDAL, Paloma; PESSOA, Elisa. *Dupla exposição*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

VILA-MATAS, Enrique. *Ar de Dylan*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WOOLF, Virginia. *Orlando*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

XAVIER, Valêncio. *O mêz da gripe e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

XAVIER, Valêncio. *Meu 7º dia: uma novella-rébus*. São Paulo: edições ciências do acidente, 1999.

XAVIER, Valêncio. *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

XAVIER, Valêncio. *Rrememбранças da menina de rua morta nua*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ZÉ, Tom. Tô. In: ZÉ, Tom. *Brazil Classics 4: The best of Tom Zé*. Nova Iorque: Luaka Bop Records, 1 cd, 2007.

iii. Referências teóricas e críticas consultadas

AGAMBEM, Giorgio. *Image et mémoire*. France: Hoebeke, 1998.

ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 6. ed. São Paulo: Globo, 1995.

ANSON, Antonio. *Novelas como álbures*. Fotografía y literatura. Murcia: Mestizo, 2000.

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

BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. 7. ed. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2011.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno; Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1989.

BARTHES, Roland. *O império dos signos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BARTHES, Roland. *O óbvio e obtuso*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: ed. 70, 1984.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. S/Z. Trad. Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Ed. 70, 1970.

BLOOM, Harold. *Angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Miguel Tármin. Lisboa: Ed. Cotovia, 1991.

BORBA, Maria Salete. Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier. 2005. 125 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina. 2005. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/102448>. Acesso em: 16 jun. 2016.

BOURRIAUD, Nicolás. *Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRIZUELA, Natália. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Trad. Nora Rabotnikof. Madrid: Visor, 1995.

BURGER, Victor. *Teoria da vanguarda*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da realidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

CARVALHO, Bernardo. Crédito. *Revista Rascunho*, n. 120, [20??]. Disponível em: <http://rascunho.com.br/credito/>. Acesso em: 24 jan. 2019.

CARVALHO, Bernardo. *Trocoscópio*. São Paulo: Peirópolis, 2012.

COLARD, Jean-Max. Expanded Littérature. In: GONZALEZ-FOERSTER, Dominique; COLARD, Jean-Max. LAGNADO, Lisette; LECCIA, Ange. OBRIST, Hans Ulrich. RAHM, Philippe; SCHERF, Angeline (eds.). In: *Expodrome: Dominique Gonzalez Foerster & CIE*. Paris: Arc/ Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2007, Paris. Disponível em: http://www.jeanmaxcolard.com/media/portfolio/telechargements/dominique-gonzalez-foerster_8n6t.pdf. Acesso em: 21 fev. 2016.

COMOLLI, J.L. *Ver e poder: A inocência perdida: o cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte, MG: EdUFMG, 2008.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1982. p. 99-126.

DERRIDA, Jacques. *Paixões*. Trad. Lóris. Z Machado; Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1965.

DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.

DERRIDA, Jacques. A escritura e a exploração do homem pelo homem. In: DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Ed. Perspectiva, EDUSP, 1973. p.146-172.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Foullain. Literatura e interseção dos campos artísticos na cultura multimídia. *Fronteiras*, n.v., n. 15, São Paulo, p. 135-149, dez. 2015. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/24467/18564>. Acesso em: 23 abr. 2016.

FLACO, Quinto Horácio. *Epístola ad Pisones*. Ed. Bilíngue. Trad. Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE: 2013.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: o elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

FLUSSER, Vilém. *A escrita: há futuro para a escrita?* São Paulo: Annablume: 2010.

FONSECA, Pedro C. L; SOUZA, Fábio d'Abadia. *Literatura e fotografia: o anseio pela apreensão do instante*. *Signótica*, v.20, n.1, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/5116>. Acesso em: 21 fev. 2019.

FOUCAULT, Michel. *Tecnologias de si*. In: *Verve*, n.v.. n. 6, 1988. p. 321-360. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/download/5017/3559>. Acesso em: 25 de jan. 2019.

GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 629-658.

GENETTE, Gérard. *Obra de arte volume 1 – Imanência e Transcendência*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Littera Mundi, 2001.

GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HUGNET, Georges. *La septième face du dé*. Paris: Jeanne Bucher, 1936.

KACHANI, Morris. Ponto de partida para romance “Divórcio” foi “pessoal e traumático”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, n.v., n.s., n.p., 03 ago. 2013. Disponível em: <http://www.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/1320746-ponto-de-partida-para-romance-divorcio-foi-pessoal-e-traumatico.shtml>. Acesso em: 09 ago. 2014.

KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia. *Expansões contemporâneas: Literatura e outras formas*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 5 ed. São Paulo: Ateliê editorial, 2016.

KOSSOY, Boris. *Viagem pelo fantástico*. São Paulo: Kosmos, 1971.

KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico – por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

MACHADO, Rodrigo Corrêa Martins; PAULA, Rosana Aparecida de; SOUZA, Simone Cristina Mendonça de. O labirinto de vozes. In: *Revista contemporâneos*, n.v., n.6, p. 1-9, maio-out. 2010. Disponível em: http://www.revistacontemporaneos.com.br/n6/dossie1_9noites.pdf. Acesso em: 06 dez. 2012.

MILARCH, Aramis. *As fotonovelas – Artigo de Aramis Milarch publicado originalmente em 10 de fevereiro de 1974*. Disponível em: <http://www.milarch.org/artigo/fotonovelas-0>. Acesso em: 21 fev. 2016.

MINDÊLO, Olívio. Joan Fontcuberta – Performance e humor: um ‘hacker’ da fotografia. In: *Continente*, n.v., n. 227, n.p., 06 nov. 2019. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/227/joan-fontcuberta>. Acesso em: 19 jul. 2020.

NEVES, Eustáquio. SEM Título [Série Objetivação do Corpo 2]. Manipulação de negativo e cópia em laboratório da matriz PB, digital. 1999. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66740/sem-titulo-serie-objetivacao-do-corpo-2>. Acesso em: 25 nov. 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Trad. Paulo Cezar de Souza. São Paulo: Companhia das letras:2000.

NOVA, Vera Casa; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Venício (org.). *Interartes*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.

OLIVEIRA, Bruno Lima. O retorno do autor na literatura contemporânea. *Anais do Silel*, 2009, n.v., n.s., n.p. Disponível em:

http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/gt_lt16_artigo_5.pdf. Acesso em: 23 abr. 2016.

OLIVEIRA, Nelson de. Transa trans: tributo às tribos extintas. In: OLIVEIRA, Nelson de. (Org.). *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003. p. 9-16.

OUTRA Travessia. *Barthes: 'isto-foi', isto é*. Potências narrativas do visual e da imagem, Santa Catarina, n.21, p.1-268, 1sem/2016.

PERNETTI, Hugo Pasotini. *Memórias da infância em que eu morri*. Guaratinguetá: Penalux, 2018.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PLATÃO. *Diálogos*. Teeteto – Crátilo. Trad. Carlos Alberto Nunes. Pará: Universidade Federal do Pará, 1973. p. 119-194.

PLATÃO. X. In: PLATÃO. *A República*. Parte 1. Trad. Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, [200?]. p. 315-343.

RANCIÈRE, Jacques. *A política da ficção*. Trad. J. P. Cachopo. Lisboa, Portugal: KKYM, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. Trad. Carolina Santos. *Novos estudos*, Cebrap, n.v., n. 86, p. 75-90, mar. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/n86/n86a04.pdf>. Acesso em: 29 jan. 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. *La palabra muda: ensayo sobre las continuidades de la literatura*. Trad. Cecilia González. Espanha: Eterna Cadencia, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. ‘Não há mais acordo entre arte e espectadores’, afirma Jacques Rancière. Entrevista concedida a Daniel Augusto. *Estadão*, 11 mar. 2017. Disponível em: <http://alias.estadao.com.br/noticias/geral,nao-ha-mais-acordo-entre-arte-e-espectadores-afirma-jacques-ranciere,70001693710>. Acesso em: 13 mar. 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Tradução de Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Ligia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. 2ed. São Paulo: Editora 34, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. *What medium can mean*. *Parrhesia*, n.v., n.11, p. 35-43, 2011. Disponível em: http://parrhesiajournal.org/parrhesia11/parrhesia11_ranciere.pdf. Acesso em: 28 ago. 2015.

ROSSET, C. *O real e o seu duplo*. Ensaio sobre a ilusão. Porto Alegre: L&PM, 1988.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica?* 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

SANTIAGO, Silviano. *O falso mentiroso*. São Paulo: Rocco, 2004.

SANTOS, Márcio Renato dos. Fragmentos de um artista hipermoderno. *Candido* Jornal da biblioteca pública do Estado do Paraná, Curitiba, n.d., n.p. Disponível em: <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=522>. Acesso em: 15 jan. 2019.

SANTOS, Roberto Corrêa dos; REZENDE, Renato. *No contemporâneo: Arte e escritura expandidas*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2011.

SATO, Nanami. Jornalismo, literatura e representação. *Anuário de Jornalismo*, São Paulo, v. 1, 1999. p. 165-179.

SCHØLLHAMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCIANNA, Ferdinando, ANSON, Antonio (eds.). *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía/ Words and Photographs. Literature and Photography*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.). *Literatura e realidades*. Rio de Janeiro: 7 Letras. 2011. p. 119-149.

SILVA, Carla Adelino Craveiro; LEITE, Marcelo Eduardo. Vidas secas: o serão nas fotografias de Ivan Teixeira. *Estudos fotográficos*, v. 10, n. 17, p. 178-194, 2014. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/17515>. Acesso em: 12 fev. 2019.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

TRAVANCAS, Isabel Siqueira; SANTOS, Bruno Soares dos. A autoficção na literatura brasileira contemporânea. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 37, p. 36-51, jul.-dez. 2018. Disponível em: <http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Travancas%20e%20Santos%20-%20p36-51.pdf>. Acesso em: 09 mar. 2019.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. O romance como gênero planetário: a cultura do romance. *Novos Estudos*, Cebrap, n.v., n. 86, p. 87-95, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/n86/n86a11.pdf> Acesso em: 16 jun. 2017.

VERDÚ, Vicente. *El estilo del mundo*. La vida en el capitalismo de ficción. Barcelona: Anagrama, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

ANEXOS

ANEXO 1

jornal de resenhas

São Paulo, sábado, 12 de maio de 2001

[Texto Anterior](#) | [Próximo Texto](#) | [Índice](#)

Paixão etnológica

Cartas do guru da etnologia brasileira

MARIZA CORRÊA

Alguns anos atrás, um colega, cujo filho ia fazer pesquisa de campo entre os índios do Brasil, me perguntou: “Não é perigoso?”. Respondi, automaticamente, “não, nunca ninguém morreu no campo, no Brasil”. Mas não era bem verdade, pensei depois, lembrando, entre os poucos casos que conheço, os de Buell Quain, que se suicidou entre os índios krahô, em 1939, e o de Curt Nimuendajú, que morreu durante uma visita aos índios ticunas, em 1945, em circunstâncias até hoje debatidas pelos etnólogos.

Buell Quain era um antropólogo norte-americano, orientado por Ruth Benedict, dentre aqueles que tinham vindo fazer pesquisa no Brasil no âmbito de um acordo informal entre o Museu Nacional e a Universidade Columbia: a comoção causada por sua morte foi sentida lá e aqui e durante muitos anos esse foi um dos segredos da história da etnologia.

Curt Nimuendajú, um antropólogo alemão nascido em Jena em 1883, tinha originalmente o nome de Curt Unkel, adotando depois o que lhe foi dado pelos índios guarani, e veio para o Brasil em 1903, tendo tido “residência permanente”, como ele dizia, em São Paulo até 1913 e depois, até sua morte, em Belém, no Pará. (1) Autodidata, construiu sua trajetória na etnologia brasileira pesquisando, pesquisando, pesquisando. Talvez tenha sido o último daquela “falange brilhante de etnógrafos viajantes”, mencionada por Herbert Baldus, que vieram ao Brasil para se embrenhar nas selvas e

conhecer os verdadeiros nativos do país. Andarilho por definição, recolheu o que pôde sobre a cultura material dos índios brasileiros -material espalhado pelo mundo, em vários museus- e anotou, com minúcia de naturalista interessado no detalhe etnográfico, também o que pôde sobre os rituais, mitos e modos de viver dos grupos com os quais conviveu e aos quais sempre voltava. Mapeou uma série de questões teóricas, ao fazer as suas observações que, anos depois, seriam retomadas por Claude Lévi-Strauss, David Maybury-Lewis, Roberto Da Matta e Eduardo Viveiros de Castro, entre tantos.

O livro que acaba de ser publicado em Portugal começa a pagar uma das tantas dívidas que os antropólogos contemporâneos sentem ter com Nimuendajú: há anos os etnólogos mais velhos, como Darcy Ribeiro e Egon Schaden, reclamavam da falta de suas publicações em português, o que começou a ser remediado desde a tradução de suas observações sobre os sipáias e os guaranis (2).

Tekla Hartman, que foi professora de etnologia da USP, põe agora à disposição dos antropólogos e outros interessados na questão indígena uma série de cartas que ele enviou ao também antropólogo Carlos Estevão de Oliveira, então diretor do Museu Paraense Emilio Goeldi, entre 1923 e 1942.

As cartas foram doadas pela filha de Carlos Estevão a Egon Schaden, etnólogo da Universidade de São Paulo, também rebatizado pelos guaranis, na mesma família que recebera Nimuendajú, o que o fazia considerá-lo seu irmão mais velho. Foram depois depositadas no Museu Paulista e passaram à guarda do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, com a fusão das coleções arqueológicas e etnográficas.

Território etnológico

O livro é fascinante. Todos aqueles que, como eu, se interessam pela história da antropologia no país, sentem um calafrio ao lê-lo: é a sensação, sobre a qual alguém já falou, de estar ali, espiando por sobre o ombro de quem escreve e sentindo, outra vez, coisas sentidas por quem escreve. Uma por uma, as cartas vão esboçando o território de uma história da etnologia que não está escrita (ainda) em nenhum

lugar. É como se fosse o mapa, em palavras, a ser sobreposto ao mapa etnológico que Nimuendajú também ia desenhando ao longo dos anos e que levou tanto tempo para ser publicado.

Uma por uma, elas vão mostrando as ligações entre os pontos dessas redes de relações que, de fato, faziam a história da etnologia naquele momento. Há uma rede, uma trama, na qual Nimuendajú se movia à vontade - composta de agentes de postos indígenas, de figurões importantes nas instituições conhecidas no país (Museu Emilio Goeldi, Museu Nacional, Serviço de Proteção aos Índios, Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil) e no exterior (museus de Hamburgo, de Leipzig, de Dresden, de Berlim, de Gotemburgo), de antropólogos nacionais e internacionais, dos inimigos dos índios e, principalmente, dos próprios índios, eles mesmos agentes nessa rede. Rede que vinculava marcos topográficos, tribais, institucionais e pessoais.

Uso da fotografia

Tendo sido funcionário da fábrica Zeiss na Alemanha, não é de admirar a constante referência ao uso da fotografia em suas andanças: e é com olho de fotógrafo que Nimuendajú descreve várias cenas para Carlos Estevão. Por exemplo, a cena do funeral de uma moça entre os canelas, tão amada por todos que os guerreiros jovens a fizeram dançar com eles depois de morta: “Choravam todos, homens, mulheres e crianças. E, no meio desses rostos desfeitos pelo pranto, o rosto pálido e sereno da Pepkwéi morta, em pé, dançando...”. São muitas suas menções a fotografias, uma das quais é reproduzida no volume: mostra Nimuendajú e uma índia canela, que vestira luto em sua ausência, com os corpos cobertos de penas, numa cerimônia de reintegração à sociedade.

É bonito observar, ao longo de toda a correspondência, um continuado interesse e paixão pelos grupos indígenas que Nimuendajú visitava: ele vai registrando suas rixas com os fazendeiros ou outros mandões locais, com os vendedores de cachaça para os índios e sua impaciência para com os brancos que invadiam as cerimônias indígenas

que a custo ele conseguia ajudar a recriar. Nimuendajú era tão bom observador dos grupos nativos quanto dos nativos de sua terra: ao viajar à Alemanha, em 1934, registrou numa carta: “Causou-me pena o aspecto atual das vitrines das livrarias na Alemanha, porque creio que elas formam em toda parte um índice bastante seguro para o nível intelectual de um povo. Hoje elas são transformadas em meras agências de propaganda do nacional-socialismo, formando um contraste desagradável com o que se vê em outros países germânicos, como a Inglaterra, a Dinamarca e a Suécia. Todo esse nacional-socialismo, justamente pelas suas pretensões supergermânicas, tem para mim um aspecto estranhamente não-germânico: ele me parece um fenômeno nitidamente patológico”. E compara Hitler a um médico que, tendo salvo um paciente da gangrena, narcotizando-o e cortando-lhe a perna, resolve-se a mantê-lo para sempre em estado de narcose...

Parece, assim, uma ironia histórica o fato de ele ser perseguido no país em que escolhera viver, por sua origem alemã: não só sua correspondência com o antropólogo de origem alemã, trabalhando nos EUA, Robert Lowie, passa a ser censurada no período da guerra, como o próprio Nimuendajú seria vítima de boatos na região dos ticunas e acabaria preso: sua prisão é sobriamente narrada na última carta desse volume.

Às vésperas da última viagem que fez aos ticunas, ele ainda fazia troça da imagem que dele tinham as autoridades locais, numa carta para Heloisa Alberto Torres, diretora do Museu Nacional: “ (...) Assim que eu reaparecer na região, recomeçará imediatamente a campanha de calúnias: a câmera fotográfica se transformará em metralhadora, a máquina de escrever em estação de rádio, o radiotelegrafista de Benjamin Constant captará mensagens misteriosas que só podem ter sido emitidas por mim, se instigarão os índios (a) assassinar-me, e os subdelegados, inspetores de quartirão e comandantes de destacamentos serão assediados com pedidos de providências. Finalmente o clamor chegará aos ouvidos das autoridades civis e militares de Manaus, que despacharão ordens para

prender o perigoso espião. Tudo isso já me tem acontecido”.

Uma vida aventureira que certamente contribuiu, junto com seu minucioso trabalho de pesquisa, para transformá-lo no guru que ele é, merecidamente, da etnologia brasileira. Quem acompanha as também aventureiras peripécias dos pesquisadores que se têm dedicado a registrar sua trajetória, espera que muitas outras cartas se sigam à bem-vinda publicação dessas.

Notas

1. Thekla Hertmann refere o sentido do nome Nimuendajú, tantas vezes citado na bibliografia etnológica, como sendo “aquele que soube abrir o seu próprio caminho neste mundo e conquistou o seu lugar”.

2. “Fragmentos de Religião e Tradição dos Índios Sipáia – Contribuições ao Conhecimento das Tribos da Região do Xingu, Brasil Central”. Versão traduzida e apresentada por E. Viveiros de Castro e Charlotte Emmerich. In “Religião e Sociedade”, 7, São Paulo, 1981, CER/ISER. “As Lendas da Criação e Destruição do Mundo como Fundamentos da Religião dos Apapocúva-Guarani”. São Paulo, Hucitec/Edusp, 1987. Apresentação de E. Viveiros de Castro.

Mariza Corrêa é professora de antropologia na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

ANEXO 2

O ESTADO DE SÃO PAULO
Cidades
O ESTADO DE S. PAULO - 1

QUINTA-FEIRA - 8 DE ABRIL DE 1968

DESTAQUE O CADERNO DE ESPORTES

ELETRDOMÉSTICOS
É NO
PONTO FRIO
80 LOJAS EM
SÃO PAULO

Menina é achada morta em trem-fantasma

Luciana, de 8 anos, foi encontrada num caixão do brinquedo, nua e ferida, por funcionários de um parque de diversões de Diadema

MARCELO FARIA DE BARROS

A menina de rua Luciana Silva Reis, de 8 anos, foi encontrada morta, nua, dentro de um dos seis caixões do trem-fantasma do parque de diversões Copacabana Center Park, no Jardim Campanário, em Diadema, Grande São Paulo. O corpo foi descoberto na tarde de terça-feira. A polícia prendeu quatro empregados do parque, mas eles negam participação no crime. Segundo duas testemunhas, que estiveram com a garota pela última vez sexta-feira à noite, um funcionário do parque a convidou para fumar crack e manter relações sexuais.

Os policiais aguardam o resultado dos exames feitos pelo IML de Diadema para saber se houve violência sexual. Luciana morreu em consequência de traumatismo craniano. Provavelmente, ela recebeu uma paulada ou golpes de pedra. Luciana vivia numa favela perto do parque de diversões. Ela morava com a avó Maria Gomes Feresira. Seu pai foi morto por justiceiros há cerca de um ano. A mãe, Flor de Liz Silva Pereira, está presa por tráfico de drogas. A polícia não descobriu o nome do pai da menina.

Segundo informações de vizinhos, ela passava o maior tempo na rua pedindo esmola e em companhia de marginais do bairro. Distritamente, almorçava numa unidade da Fundação do Bem-Estar do Menor (Febem), no bairro da Água Funda, na Zona Sul da Capital.

Mundo do Terror — Há um mês o Copacabana Center Park passou a funcionar na esquina da Avenida Brasília com Rua Baspendi, no Jardim Campanário. Por volta de 12 horas



Luciana Silva Reis
Empregada a teria convidado para manter relação sexual

de terça-feira, Claudenir de Oliveira, de 26 anos, funcionário do parque, estranhou o mau cheiro vindo de uma espécie de circo de lona, denominado Mundo do Terror, onde funciona o trem-fantasma. Para entrar no local é preciso passar por uma porta onde há uma placa com seguinte frase: "Entrada dos Corajosos — Venha testar sua coragem". Na porta de saída, outra tabuleta: "Saída dos Sobreviventes". Oliveira procurou Carlos Humberto Feresira da Silva, de 30, o Nena, também funcionário, e avisou que poderia ter um bicho morto no trem-fantasma. Depois de vistoriar

múmia e diabos de cera, esqueletos, miniaturas de túmulos, eles abriram os caixões e madoiras instalados numa das salas.

"Quando nós abrimos um dos caixões apareceu um pé da garota morta e saímos correndo para avisar os donos do parque", contaram os dois na polícia. O corpo de Luciana estava em decomposição e próximo ao caixão foram encontradas suas roupas. Ela tinha um grande ferimento na cabeça.

Crack — O delegado Antônio de Almeida Maia, titular do 2º Distrito de Diadema (Casa Grande), começou a ouvir os donos e funcionários do parque. Por meio de vizinhos da garota, conseguiu descobrir duas testemunhas importantes do caso: J., de 16 anos, e A., de 18 anos. As duas são meninas de rua e não souberam dizer os nomes dos pais. As meninas garantiram ter estado duas vezes no parque na semana passada acompanhadas de Luciana. Segundo elas, na sexta-feira, Nena, o funcionário que ajudou a achar o corpo, deu Crs 50 mil para as duas. Ele queria que fossem embora e o deixassem sozinho com Luciana no parque, pois o casal pretendia fumar crack e ter relações sexuais num cantinho do tipo baú, ali estacionado. Depois disso, as meninas só voltaram a encontrar Luciana na terça-feira.

Nena desmentiu ter estado com Luciana ou a convidado para fumar crack. Ele está detido na Delegacia de Homicídios de São Bernardo do Campo junto com Carlos Alberto Cosentino, José Hamilton de Jesus e Claudenir de Oliveira, todos funcionários do parque, apontados como suspeitos pelas testemunhas.



Casa de horror
Local onde estava o corpo da garota: tabuletas nas portas de entrada e saída advertem sobre os perigos da "aventura"

CLIMA



Refrescante

O cozinheiro Peretra e o copeiro Feitosa: malabarismos na Guarapiranga

Calor chega a 29,5°C e deve continuar, prevê meteorologia

RENE RUBERTI

Foi preciso afrouxar a gravata, procurar uma sombra e comprar um sorvete para contornar o verão de última hora. Contrariando o calendário, o calor resolveu voltar à cidade. A novidade alegrou quem está com as malas prontas para aproveitar o feriado prolongado. As previsões da meteorologia são animadoras: o tempo deve continuar quente e ensolarado.

As temperaturas começaram a subir no início da semana e o calor levou do volta às ruas as bermudas, camisetas cavadas e aumentou o consumo de sucos e sorvetes. O aumento de vendas já chegou a 40% e se o calor persistir no final de semana este crescimento pode passar de 60%, anima-se Moisés Varranda, gerente comercial da Gelagnela.

A digitadora Silvana Silva e o técnico Vinconso Galluzzi resolveram "fugir" do escritório ontem à tarde para tomar um sorvete na La Basca, que da Alameda Lorena, nos Jardins. "Aquele escritório é um forno", procurou justificar Galluzzi.

"Parece verão" — Nem os sorvetes e bebidas fazem parte das "medidas refrescantes" adotadas pelos paulistas. O cozinheiro Francisco Peretra Filho e o copeiro Casimiro Andrade Feitosa resolveram aproveitar o calor e assim que terminaram o trabalho às 15 horas foram dar um mergulho na Represa de Guarapiranga. "Parece verão", comentava Feitosa enquanto ensaiava saltos ornamentais na represa.

"Estou rezando para que o tempo continue bom durante o feriado", torcia o estudante César Ricardo de Sou-

za, de 20 anos, que passava ontem pela Avenida Paulista sem camisa.

A temperatura máxima chegou ontem a 29,5 graus. "As massas polares não estão chegando a São Paulo; depois de passar pelo Sul elas se desloçam para o oceano", explica Carlos Magno, da Agência Estado. Segundo ele, as temperaturas aumentaram esta semana porque áreas de instabilidade que causavam nebulosidade foram para o Norte do País e uma massa de ar quente subtropical, que mantém o tempo bom, está sobre o Estado.

De acordo com o Instituto de Meteorologia de Washington, o tempo continua bom com sol e calor até terça-feira. Há possibilidade de chuvas no Litoral, provocadas pelo aquecimento.

Mais informações sobre o feriado na página 4 e sobre o tempo na última página

Na Semana Santa o Bradesco Dia e Noite vai estar de vigília.

Esquecer de sacar dinheiro, de fazer um depósito ou de pagar uma conta em véspera de feriado não é nenhum pecado. Principalmente para quem é cliente do Bradesco. Todo santo dia e toda santa noite.

Milagre? Não. Tecnologia.



BRDESCO

ANEXO 3

FOLHA DE S. PAULO - Sábado, 10 de abril de 1993

folha abc d e

edições 7

POLICIAMENTO

Morte de estudante não afasta jovens de clube

Baile do Primeiro de Maio, em Santo André, na quinta-feira à noite, teve esquema especial de policiamento

Polícia investiga ps 'carecas'

Freze-Lance para a Folha
As investigações sobre a apreensão ocorrida pelo...



A PM faz parte de esquema especial de vigilância no baile do Primeiro de Maio, quinta-feira

Freze-Lance para a Folha

A morte do estudante Fábio Henrique Oliveira dos Santos, 15, não afasta os frequentadores do baile...

não são temas acórdãos policiais registrados dentro de um ambiente de clube... Sérgio Peres, 22, que frequentava o Primeiro de Maio...

Operação descida vai até as 12h

Freze-Lance para a Folha
Quem ainda pretende ir para o baile neste sábado, o 2 de maio...

- ONDE VAI FALTAR A BOLA
Bateria coberta, a partir de 8h, em Diadema
AMARILHA
Paulo Vermeir, Jerônimo dos Nogueiras...

folha abc d e
Redação: al. Rua de Linhares, 422, 2º andar - São Paulo - SP
CEP: 01020. Telefones: 204-4022...

O QUE ABRE E O QUE FECHA NO FERIADO

Table with columns for 'Dias da semana' and 'Feriado' for various locations like Curitiba, Paraná, São Paulo, etc.

Polícia tem mais um suspeito da morte da menina achada em parque

Freze-Lance para a Folha

A polícia de São Bernardo tem mais um suspeito no caso da menina que foi encontrada morta no Capicabaça Center Park...



Foto de arame farol em brinquedos do Capicabaça Center Park

Carla teve foi apontado como o único suspeito por ser responsável pelo brinquedo onde o corpo de Luciana foi encontrado...

Região tem diversas opções de lazer para quem resolveu ficar

Freze-Lance para a Folha
Os moradores de ABCD que não foram viajar podem aproveitar para visitar parques municipais...

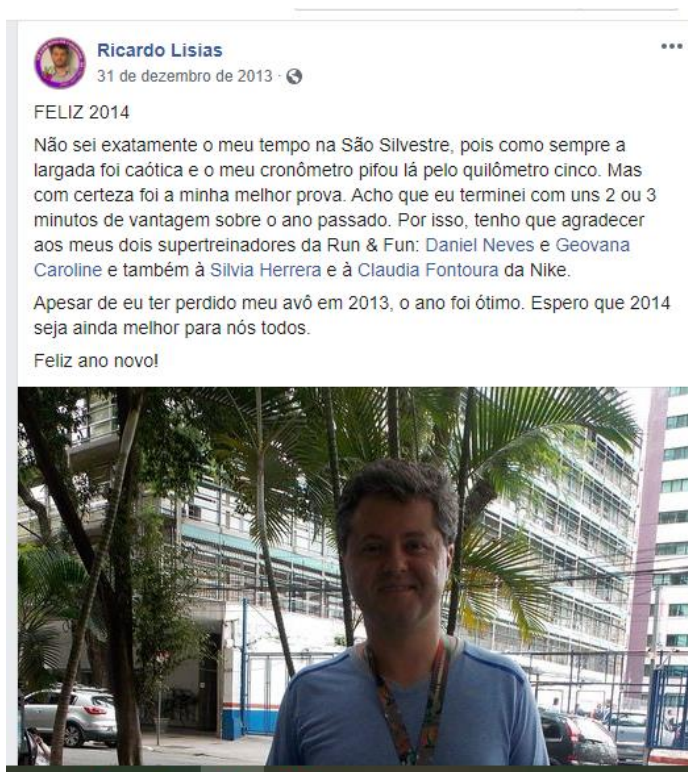


Clube de futebol no parque municipal de São Paulo

Advertisement for '35 ANOS DE BOA COMIDA FLORESTAL' featuring 'SÁBADO É DIA DE FEIJOADA' and 'Self-Service AGORA POR QUILO'.

Large advertisement for 'QUALIDADE SEMPRE C/ MENOR PREÇO' listing various home appliances like refrigerators, freezers, and air conditioners with prices.

ANEXO 5165

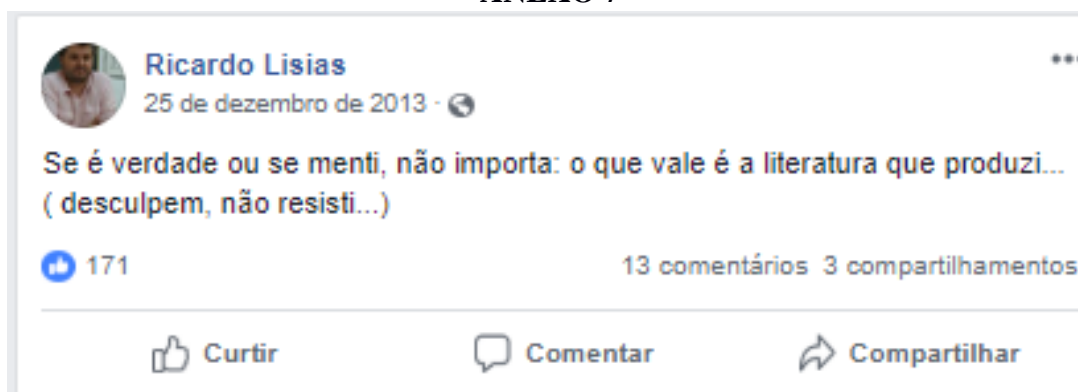


ANEXO 6



¹⁶⁵ Com exceção deste anexo acessado no dia 14 de outubro de 2020, todos os anexos sobre Ricardo Lísias foram coletados no dia 30 de dezembro de 2018.

ANEXO 7



ANEXO 8

[Ricardo Lisias](#)

23 de dezembro de 2013 ·

CONTRA A DESPOLITIZAÇÃO DA LITERATURA (E DO ROMANCE ‘DIVÓRCIO’)

O segundo semestre foi para mim, obviamente, marcado pelo lançamento do meu romance ‘Divórcio’ . Como já disse, não posso reclamar do nível dos textos críticos que foram, mesmo na primeira hora (seis meses são “primeira hora”), produzidos sobre o texto.

No entanto, ficou clara também a tentativa de vários membros de uma mesma profissão (jornalistas, claro que não todos...) de despolitizar o meu livro, tentando a todo momento reduzi-lo a um tipo de manifestação de um conflito íntimo, no caso dos menos afetados (parafrazeando Janet Malcom), até a uma diatribe pessoal, para usar um vocabulário elegante, para os mais desonestos. Houve um texto tardio, assinado por um repórter, que mesmo consciente tanto das vendas como da recepção crítica do livro, afirmou que o leitor de ‘Divórcio’ possivelmente fecharia o livro no primeiro capítulo... Qualquer aluno de primeiro semestre de Linguística sabe que o repórter na verdade está tentando fabricar um desinteresse pelo romance. Naturalmente, uma atitude assim tem intenções.

Como do mesmo jeito não foi desinteressado o fato de a primeira pergunta feita por um “grande jornal” na primeira entrevista que concedi sobre o romance ter sido a seguinte: “você está namorando?” (sic) Não estou brincando: apesar de ser o meu sexto livro, apesar de o livro estar totalmente dentro do meu projeto estético (o que as resenhas dos especialistas perceberam) e apesar de etc etc etc, um repórter me pergunta se eu tenho namorada! Recusei-me a responder.

Também me recusei a responder qualquer pergunta que não fosse de literatura em todos os momentos da divulgação do meu livro. Recusei convites para programas de TV e não dei nenhuma declaração sobre minha vida pessoal. Mesmo assim, vários jornalistas afirmaram que um livro como o meu tenta se beneficiar da nossa “sociedade de grande exposição” . Só se esquecem de dizer que são eles que fabricam a exposição. Eu nem respondi às perguntas...

Em boa parte das vezes que vários jornalistas lidaram com o meu livro o que houve foi uma despolitização do texto. Um livro é uma intervenção em um contexto. É portanto incontornavelmente uma ação política.

Por que vários jornalistas se interessaram tanto em esquecer esse detalhe e resolveram perguntar se eu tenho namorada? Por qual motivo tentam insistentemente tornar meu livro algo pessoal?

A resposta está no próprio romance.

Acabei de telefonar para três grandes livrarias de São Paulo. A distribuição já está de novo normalizada. O livro segue o seu caminho.

Feliz natal a todos!

ANEXO 9

[Ricardo Lisias](#)

23 de dezembro de 2013 ·

EU MESMO TENHO QUE DAR AS NOTÍCIAS, SE NÃO...

Amigos, no iTunes, depois de seis meses de lançamento, 'Divórcio' continua sendo o livro de literatura (não o de ficção, obviamente...) mais comprado por leitores brasileiros. Na última semana, foram vendidos sete exemplares a menos do que semana anterior, mas não há nenhum livro de literatura sequer perto do meu. Os outros são todos "bestsellers", do tipo de Sylvia Day.

Infelizmente, o livro desapareceu de algumas livrarias e agora acho que só vai ser repostado depois do reveillon. Mas as pessoas podem recorrer ao ebook. O chato do formato digital é que por razões óbvias fica meio inadequado para dar de presente!

Estamos indo...

ANEXO 10

[Ricardo Lisias](#)

19 de dezembro de 2013 ·

'O LIVRO DAS PALAVRAS'

Amigos, o Prêmio Portugal Telecom publicou em comemoração aos seus 10 anos um livro com análises de todos os autores vencedores de todas as edições. No caso dos meus livros, o autor é João César de Castro Rocha, professor da UERJ, que assina um texto basicamente extraordinário.

Esse é o final:

"A ficção de Ricardo Lísias recorda um xadrez mental: o deslocamento de uma simples peça no tabuleiro da imaginação propicia variações diversas, cuja apreciação depende da capacidade de avaliar os efeitos deste ou daquele lance.

Xadrez de palavras: o autor começa o jogo com as peças brancas, mas o segundo lance sempre cabe ao leitor."

Além da minha formação em Letras – que seguramente me ajuda no trabalho com a ficção, eu devo à universidade o fato de às vezes (atualmente muitas vezes) ser compreendido. Não é uma dívida pequena...

ANEXO 11

[Ricardo Lisias](#)

16 de dezembro de 2013 ·

FORTUNA CRÍTICA DE 'DIVÓRCIO' E... AGORA É COM OS LEITORES

Amigos, o ano se vai e com ele vou me divorciar do meu romance Divórcio. No dia 01 de janeiro de 2014, começo a escrever outro...

Como despedida, vou aceitar a sugestão de um leitor e fazer aqui uma pequena fortuna crítica. Em primeiro lugar, peço desculpas aos todos os excelentes textos que vou deixar de citar; depois devo dizer que sei que alguns outros ainda estão programados. Mas vou fazer uma pequena seleção, com o intuito exatamente de me distanciar dela.

Meu amigo queria que eu colocasse as críticas negativas de ponta cabeça. Não vou obviamente fazer isso, muito menos citá-las. Foram assinadas na maioria absoluta das vezes por membros de uma mesma profissão. Com exceção dessas, há uma crítica escrita por Alfredo Monte que é bastante honesta. Há algumas confusões no texto, como por exemplo a citação de W. Faulkner como contra-exemplo de uma afirmação do narrador do meu livro sobre literatura e pontos de vista. A frase do romance é a seguinte: "Grande parte da ficção americana das últimas décadas incorre nesse problema". Faulkner não é um escritor das últimas décadas... Mas como Monte é um crítico honesto e na maioria das vezes habilidoso, o equívoco certamente é meu, até porque "últimas décadas" é um termo não exatamente muito claro.

Adriano Schwartz publicou um texto de tiro rápido bastante bem feito:

<http://www1.folha.uol.com.br/.../1320743-critica-tema-e-narra...>

Houve também uma resenha redigida por Stefania Chiarelli, publicada em "O Globo", com uma frase linda sobre erros e peões do xadrez, mas não estou conseguindo achar online.

Victor da Rosa foi direto ao ponto, como é normal no caso dele (mas não necessariamente no meu...):

<http://culturaebarbarie.org/sopro/resenhas/divorcio.html>

O Pádua Fernandes é outro que quase não erra, apesar de sempre pensar muito rápido. Eu não tenho nenhuma dessas duas habilidades:

<http://opalcoemundo.blogspot.com.br/.../divorcio-de-ricardo-...>

Há outro texto, curto mas agudo, aqui:

<http://onariz.com.br/divorcio-de-ricardo-lisias/>

De maneira ampla e profunda, Fabio de Sousa Andrade demonstra a ligação de “Divórcio” com todos os meus outros livros:

<http://revistapiui.estadao.com.br/.../.../a-raiva-do-enxadrista>

Por fim, Pedro Meira Monteiro destaca os aspectos éticos contidos no romance:

<http://www.mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/...>

Há ainda muitos outros textos para citar. Revistas e sites de corrida e esportes também destacaram o livro. Houve a campanha de fotos aqui no Facebook. Daria um álbum divertido. Mas sou o autor e agora deixo o livro, por fim, para os leitores com uma citação da página 225:

“Está na hora de sair de casa. Logo começa a corrida e um pouco depois da chegada vai terminar o pior ano da minha vida.

Acabou” .

ANEXO 12

[Ricardo Lisias](#)

14 de dezembro de 2013 ·

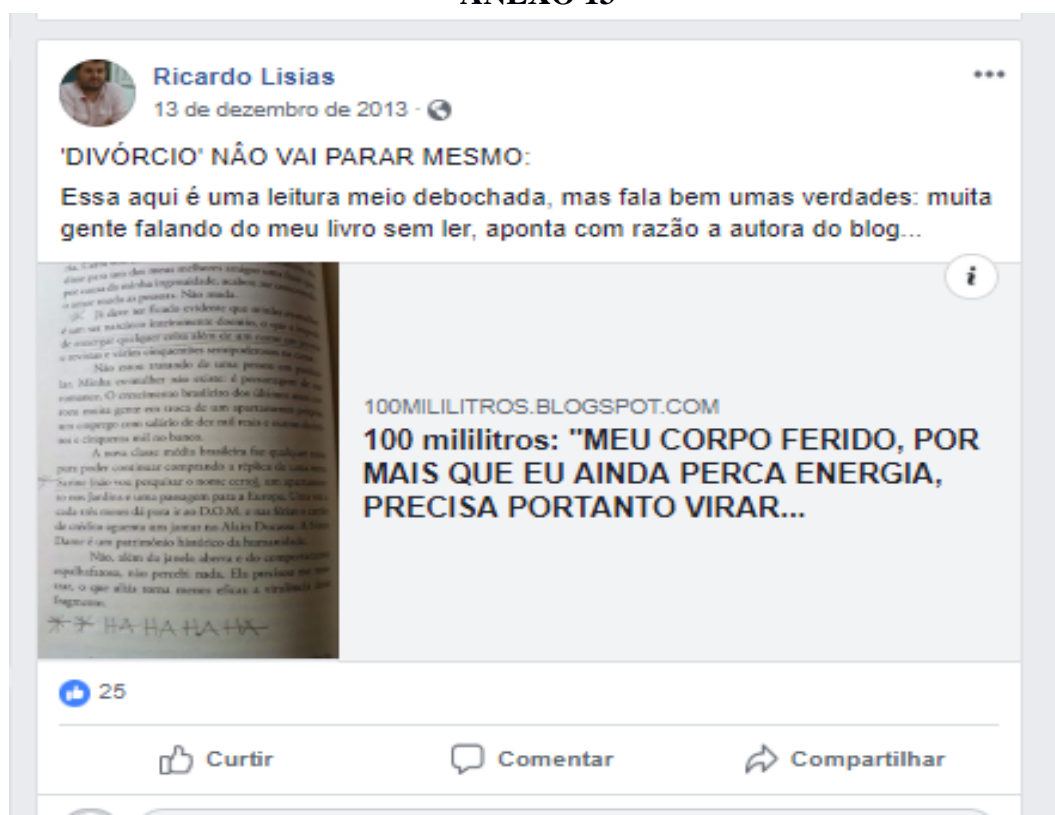
NAS LIVRARIAS, N
ORMALMENTE

O texto todo é muito bom, mas a parte para mim mais importante do ensaio de Pedro Meira Monteiro ([Pena vadia](#)) sobre meu romance ‘Divórcio’ é a análise dos aspectos políticos do livro. Não é possível despolitizar o texto...

A resenha está aqui:

<http://www.mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/...>


ANEXO 13



ANEXO 14

 **Ricardo Lisias**
12 de dezembro de 2013 · 🌐

E 'DIVÓRCIO' CONTINUA POR AÍ:
Amigos, o escritor Marcelo Rubens Paiva aponta 'Divórcio' como o melhor romance publicado por um brasileiro em 2013:
<http://blogs.estadao.com.br/.../dicas-de-livros-para-as-feri.../...> Ver mais



BLOGS.ESTADAO.COM.BR
dicas de livros para as férias
dicas de livros para as férias


👍 49 5 comentários 3 compartilhamentos

 Curtir  Comentar  Compartilhar

[Ver mais 1 comentário](#)

ANEXO 15

dezembro ▾

 **Ricardo Lisias**
8 de dezembro de 2013 · 🌐

NOVA RESENHA SOBRE MEU ROMANCE 'DIVÓRCIO'

Amigos, acabo de saber que foi publicada há poucos dias outra resenha do meu romance "Divórcio". O título do texto é brilhante: "Como falar a verdade". Não concordo totalmente com o texto, o que não me impede de dizer que é de fato um texto brilhante sobre o livro. É assinado por Pedro Meira Monteiro, professor da Universidade de Princeton.


Cito aqui dois trechos:

"A força do romance está justamente em transformar a dor numa questão política."

No trecho abaixo, o crítico alcança uma grandiosidade reflexiva que eu, como autor, gostaria muito de algum dia também ter:

"O tema da responsabilidade diante do outro, e da importância de escrever, sustenta a trama de Divórcio. Insisto, contudo, tratar-se de ficção. Ler este ou qualquer outro livro de Ricardo Lisias como um roman à clef é uma forma de não compreender o alcance de sua literatura, cuja força está na maneira como aproxima o dado real da trama ficcional, sem no entanto deixar que eles se toquem, mesmo quando eles sejam supostamente coincidentes; sem deixar, enfim, que o círculo que dá ao livro seu caráter de ficção se rompa totalmente. Como signo da natureza ficcional da trama, Lisias, o narrador, é subitamente assaltado por uma dúvida, temendo estar na pele de um dos personagens de seus livros, como se nos lembrasse que a realidade só ganha espessura quando se torna ficção."

A resenha está abaixo:
[http://mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/...](http://mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/)



UARA
Ricardo Lisias

ANEXO 16

Ricardo Lisias
30 de novembro de 2013

AMIN AIDAR FILHO (1924 - 2013)

Meu avô pediu para ler um trecho da Bíblia em alemão (idioma que ele estava estudando) e depois folheou um livro com paisagens árabes.

Parece que pediu um mapa para conferir alguma coisa de que não se lembrava bem. A localização era aquela mesma, ele garantiu antes de se partir. Foi a sua última vontade: conferir um lugar no mapa.

Ele queria achar um caminho, e tenho certeza que o encontrou. Essa é a última foto que tenho dele – lendo um texto que eu escrevi. Decidi que será também a última imagem.

Atravessa em paz!



275 50 comentários 4 compartilhamentos

Curtir Comentar Compartilhar

Ver mais 43 comentários 4 de 50

ANEXO 17

Ricardo Lisias compartilhou uma foto.
22 de novembro de 2013

O CAMPEÃO MUNDIAL DE XADREZ COMEMORA O TÍTULO CONQUISTADO HOJE



Magnus Carlsen
22 de novembro de 2013

So happy to finally become World Champion!! Thanks for all your support!

10

Curtir Página Comentar Compartilhar

ANEXO 18



ANEXO 19

[Ricardo Lisias](#)

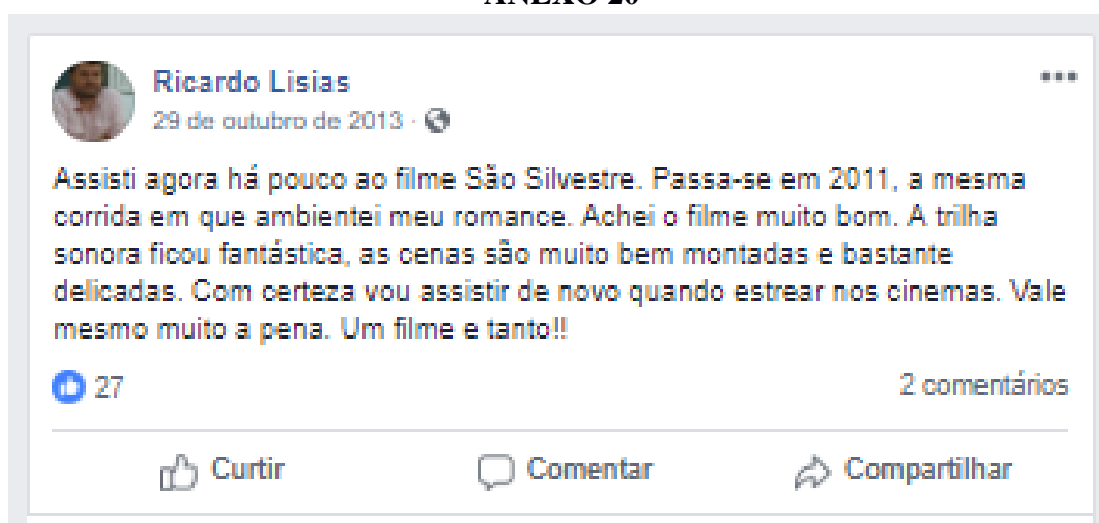
31 de outubro de 2013 ·

A BIOGRAFIA, A HIPOCRISIA, A ARTE E O CHICO BUARQUE

1. Sou absolutamente contrário a qualquer tipo de censura, prévia ou não, a qualquer texto. Não acho que biógrafo algum deva qualquer tipo de satisfação ao “biografado”, de nenhuma ordem. Do mesmo jeito, acho que o único beneficiário do direito autoral de uma biografia deva ser o autor dela e mais ninguém;
2. Nunca li uma biografia achando que eu estivesse lendo algo que aconteceu na vida de alguém. Biografias são colagens, que arranjam determinado discurso a partir de vários fatores diferentes. A vida de uma pessoa, famosa ou não, é irrecuperável;
3. Há alguns meses publiquei o romance “Divórcio” (um livro de ficção, portanto), inteiramente voltado ao meu projeto estético e que dava andamento a reflexões que eu já vinha fazendo há algum tempo. Meu romance (um livro de ficção, portanto) tematiza em parte certos aspectos de certa imprensa brasileira.
4. Fui ameaçado de censura prévia por exatamente 5 jornalistas diferentes. Já encontrei 3 deles agora esbravejando contra essa tolice que um grupo de músicos está defendendo. Recebi algumas ligações, de jornalistas diferentes, enquanto eu redigia meu livro (e passava por tratamento psicanalítico) ameaçando-me, caso eu realmente publicasse meu romance sobre a imprensa;
5. Vou descrever apenas uma ligação, que foi ouvida em viva-voz no meu celular com uma testemunha ao meu lado. Eu estava fazendo aula de xadrez no canto de uma livraria de São Paulo. “Você está sendo monitorado, sabemos por exemplo que o senhor está na livraria X nesse momento. Se você realmente publicar o livro que pretende, vamos acabar com a sua carreira e com você...”;
6. Com exceção de dois momentos bastante localizados, nunca me senti prejudicado pelo que se convencionou chamar de “imprensa” no que diz respeito à divulgação de meus livros. Ao contrário, inclusive, só posso elogiar parte grande do trabalho que se fez sobre os meus textos. Há um repórter carioca, por exemplo, que conversou comigo em um dos piores momentos da minha vida e ficou duas horas falando, com bom gosto e conhecimento, exclusivamente de literatura. Sempre leio as coisas dele e acho-o brilhante, como muitos outros jornalistas;

7. Ainda assim, e apesar de agora estarem querendo se alçar à tropa de choque da liberdade de expressão e do bom senso, é preciso dizer que no geral o que se convencionou chamar de “Imprensa” no Brasil gosta muito de liberdade, desde que se fale o que eles mesmos querem ouvir. Posso dar outro exemplo simples, que demonstra que a “imprensa” trabalha sim com fofoca: basta observarmos como aparecem o tempo inteiro notícias baseadas em afirmações que alguém “disse a pessoas próximas”, “comentou com assessores” etc etc etc. Isso é fofoca;
8. No bizarro vídeo que o grupo de músicos fez para defender uma ideia que não dá para saber nem qual é, há um momento que Gilberto Gil (acho que é ele, mas posso estar enganado) diz que é preciso respeitar os artistas. E é mesmo. Eu li uma série de matérias da chamada imprensa cultural mais ou menos a partir de 1980, sugerido aliás por um texto brilhante de José Miguel Wisnik. Há uma quantidade tão grande de desrespeito, que embora não sendo possível concordar com o que os músicos defendem, é bem fácil ver a origem do temor deles;
9. Podemos dar um exemplo simples. Não tenho nenhum interesse pela vida da jornalista Barbara Gancia. Aliás, não leio o que ela escreve há anos. Mas quando lia, eu achava tudo bastante asqueroso. Ela foi vítima de grosseria na TV, sem dúvida, mas... Há alguns anos, o artista Nuno Ramos sofreu absoluta violência com relação a um trabalho que ele expunha na Bienal de São Paulo. Depois de ter a obra mutilada, escreveu um texto brilhante, vou colar um trecho aqui: “Barbara Gancia, colunista da Folha, chegou a pedir, utilizando um imaginário de repressão militar ou de milícia fascista, que eu fosse colocado de cuecas contra um muro e submetido a uma ducha com as mangueiras para incêndio do corpo de bombeiros.” (Nuno Ramos, *Folha de S. Paulo*, 17 de outubro de 2010)
10. E aí?
11. O fato é: a imprensa brasileira tem excelentes profissionais, mas no geral é um espaço de poder que utiliza todo tipo de expediente discutível para fazer seu poder prevalecer. A história recentíssima do Brasil me dá aval;
12. Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre outros, estão cem por cento errados no que diz respeito às biografias. De resto, eles têm uma contribuição para a cultura brasileira que vai muito além do que a maioria de seus detratores agora está afirmando. Deixem de hipocrisia e em primeiro lugar reflitam sobre o próprio trabalho.
Ricardo Lísias.

ANEXO 20



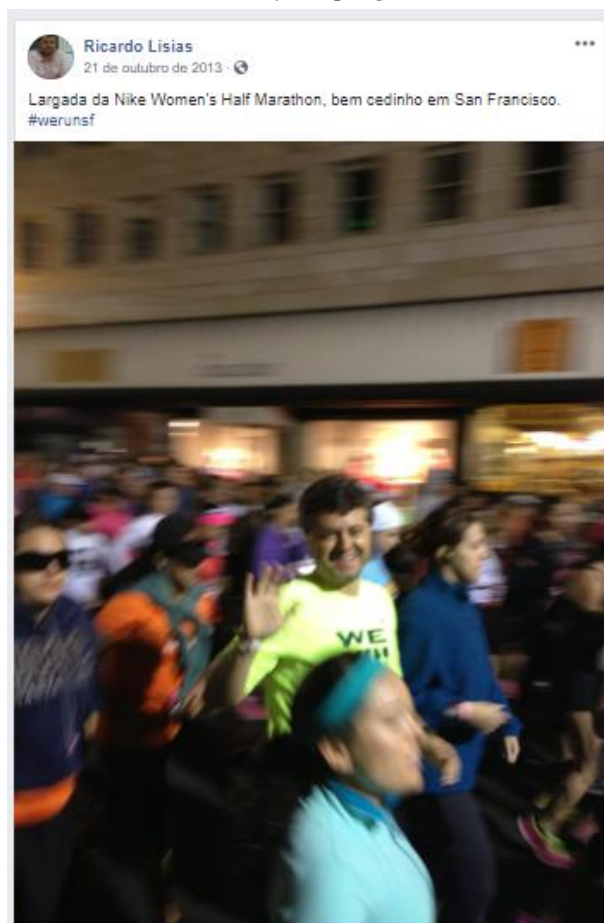
ANEXO 21



ANEXO 22



ANEXO 23



ANEXO 24



ANEXO 25



ANEXO 26



ANEXO 27



ANEXO 28

Ricardo Lisias
8 de outubro de 2013

AGORA NA REVISTA DE CORRIDA O2
Amigos, depois da Plau!, agora é a revista especializada em corridas O2 que destaca meu novo romance 'Divórcio':

REVISTA O2 PUBLICAÇÃO DE 2013

A CIRURGIA DAS PASSADAS

"UMA PESSOA COM TANTA FALTA DE AR PRECISA SAIR PARA UM ESPAÇO ABERTO... PARA RESPIRAR DE NOVO, PRECISEI CORRER"

POR ZE AUGUSTO DE AQUAR

Trabalha aqui com frequência sob o selo de jornalista de esporte, Ricardo Lisias é a referência de esporte e corrida, a fuga das aflições que se acumulam mais rapidamente e é como também absorvê-las de suas próprias mãos. Ou a gostosa sensação de evolução e superação quando fazemos nossos passos. Se isso correr pode ser algo novo? Não, não é. Mas talvez, talvez, funcionando como um mal necessário, poderíamos voltar a correr e a mente ilacônica.

Este é o estado emocional de Ricardo, protagonista do livro 'Divórcio', um romance que trata de amor, mas não apenas disso, mas psicólogo. A história é descrita em um momento diário que sua esposa escreve em sua mão na cama, enquanto ele dorme. Ela vai jogando com sarcasmo suas delícias como homem e marido. Depois de anos de relacionamento e apenas durante o período de calor, Ricardo encontra o diário e sente que está morto por dentro. Não, sente a culpa em suas mãos, inclinando as suas pernas, mas sua esposa. A vida que não tem mais e é um vazio que vai deixando o partido para o lado de sua mulher tão bela e sexy quanto ela, Juli e Larissa, com ela sempre do lado.

ANEXO 29

[Ricardo Lisias](#)

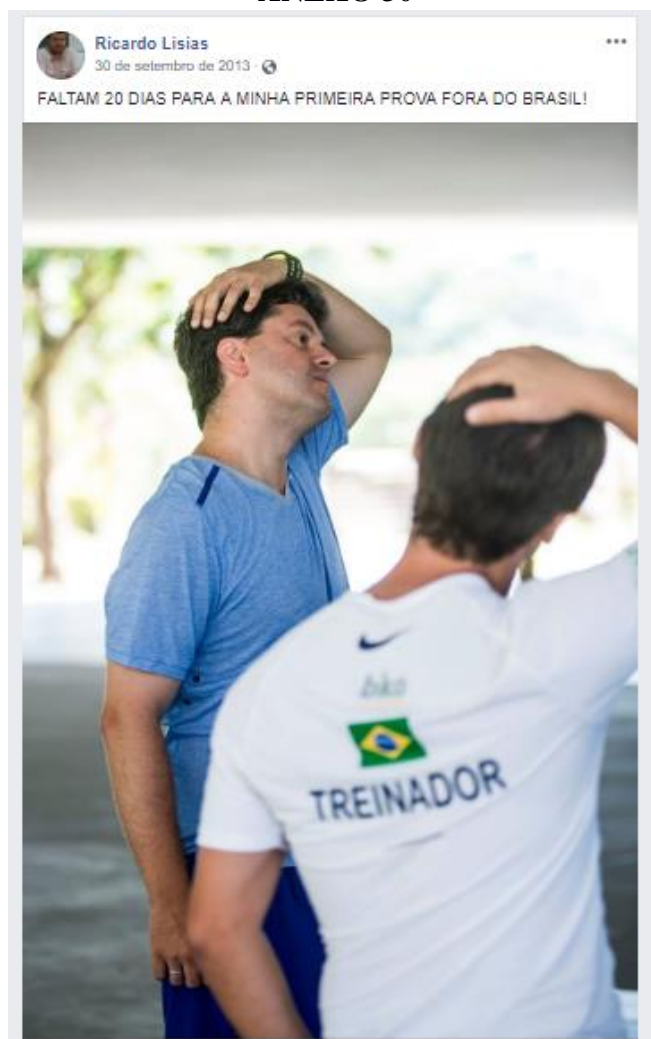
6 de outubro de 2013 ·

AJUDE-NOS A ESGOTAR MAIS UMA EDIÇÃO

“Sucesso de escândalo instantâneo, [o romance ‘Divórcio’] confundiu crítica e público porque seu narrador, em primeira pessoa, parecia se sobrepor de maneira perturbadora ao que se conhece do próprio autor. O enredo rumoroso, feito do que fez a fama do romance realista moderno (sexo, poder, sucesso e derrocada, em chave individual, um casamento desfeito dramaticamente em cena pública, com direito a bastidores do mundo editorial, jornalismo cultural inclusive, espicaçava o lado voyeur de todo leitor, de resto, sempre bem acordado em nossa sociedade do espetáculo. Literalismo míope à parte, o autor de ‘O céu dos suicidas’ não escreve em registro confessoional ingênuo, nem ‘baseado em fatos reais’, como se buscasse uma reinvenção anacrônica da receita realista clássica.”

Fábio de Souza Andrade, na revista piauí desse mês.

ANEXO 30



ANEXO 31



ANEXO 32



ANEXO 33



ANEXO 34

Ricardo Lisias

29 de setembro de 2013 ·

LIVROS SOBRE CORRIDA – OPERAÇÃO PORTUGA

“Operação Portuga”, de Sergio Xavier Filho, é um dos mais legais que eu já li. Para quem está treinando ali no Ibirapuera, os personagens podem ser de repente até familiares. Conta a história da disputa de alguns amadores para bater a recorde de um colega corredor, também amador, na maratona. O livro aos poucos vão tomando um ritmo incrível, daqueles que não dá para largar a leitura!

Vale a pena. Um bom domingo de frio para nós tudo...

Yara Achôa para Ricardo Lisias

27 de setembro de 2013 ·

Estou lendo seu livro “Divórcio” 😊 Presente do meu marido que me deu e disse: “você vai adorar! fala de corrida!”

ANEXO 35

[Ricardo Lisias](#)

27 de setembro de 2013 ·

AS PESSOAS FICAM QUERENDO SABER O QUE ACONTECEU NA MINHA VIDA

Depois da publicação do meu romance ‘Divórcio’, o que, convenhamos, é um pouco primário...

Ricardo Lisias fala à Brasileiros sobre o livro “Divórcio”

Veja trechos da entrevista com o escritor

YOUTUBE.COM

ANEXO 36

[Ricardo Lisias](#)

3 de setembro de 2013 ·

O QUE ME INCOMODA NO TERMO ‘AUTOFICÇÃO’

Eu sei que categorias de análise são sempre limitadas (e que os estudiosos sabem disso) e que na maioria das vezes elas auxiliam o trabalho crítico sobre as obras de arte. Por força das circunstâncias, meus dois últimos romances, ‘O céu dos suicidas’ e ‘Divórcio’ estão sendo observados, algumas vezes, com o auxílio do termo ‘autoficção’. Eu me incomodo um pouco com isso e, pedindo desculpas pela sumaridade, vou tentar explicar minhas razões. Aliás, elas são simples.

Em geral, a ‘autoficção’ é definida como uma espécie de mistura, às vezes radical, entre a invenção e a realidade. O que me incomoda é justamente essa história de realidade. Parece que o termo aceita com naturalidade que os tais acontecimentos da tal vida real entrem, de um modo ou de outro e com mais ou menos intensidade, em uma obra de arte. Para aceitar isso é preciso aceitar que a linguagem tenha a capacidade de representar a realidade.

Enfim, não aceito.

Não compreendo por que as pessoas que olham um quadro enxergam ali um cachimbo e não um quadro. Para aceitar com tanta tranquilidade o termo ‘autoficção’, eu teria que passar por cima tanto de teóricos quanto de artistas muito importantes para mim como Wittgenstein, Foucault, R. Magritte, A. Warhol e Samuel Beckett. Eu teria que desconsiderar grande parte da linguística e da filosofia da linguagem - e naturalmente não vou fazer isso...

A arte não reproduz a realidade em nenhum grau. Ela intervém sobre a realidade através da criação de um objeto estético. Se eu fosse continuar, começaria a partir da ideia de ‘intervenção’ a falar nas relações entre arte e política.

Por fim, devo dizer que estou tratando apenas da utilização corrente do termo ‘autoficção’. Não estudei a fundo os ensaios dos especialistas e imagino que eles não sejam tão superficiais quando falam de arte e sobretudo de ‘realidade’.

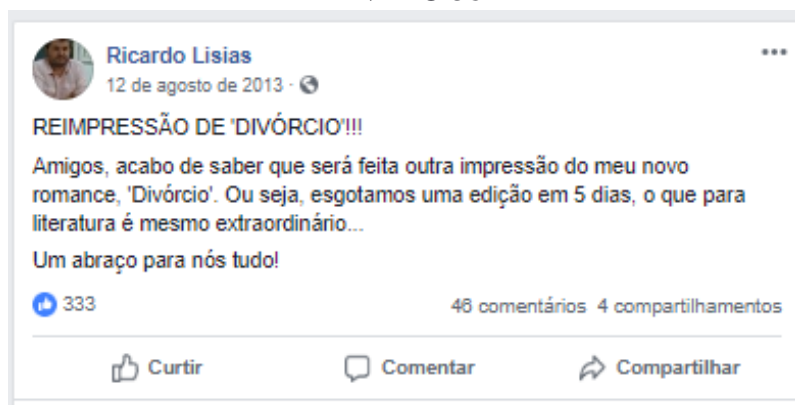
Bom dia a nós todos.

PS: meu texto faz um caminho inverso e é inspirado em um texto sobre o meu livro ‘Divórcio’. É a brilhante leitura de Victor da Rosa publicada no novo número do sopro. Vou colocar o link nos comentários

ANEXO 37



ANEXO 38



ANEXO 39

Ricardo Lísias

17 de agosto de 2013 ·

‘Divórcio’ no Estado de Minas

Amigos, o escritor Carlos Herculano Lopes publicou um texto no jornal Estado de Minas de hoje. Aqui está e o sábado frio segue feliz na cidade de São Paulo:

Segunda pele (Ricardo Lísias)-Carlos Herculano Lopes

Ricardo Lísias se reinventa como personagem de seu novo romance, Divórcio, numa narrativa que trata a realidade como matéria ficcional. Escritor recusa igrejinhas e não quer saber de rótulos

Carlos Herculano Lopes

Estado de Minas: 17/08/2013

Ricardo Lísias olha com desconfiança autores que escrevem para agradar os críticos e a mídia e deixam a literatura em segundo plano

Da nova safra de escritores paulistas que de um tempo para cá vêm se firmando no cenário literário brasileiro, Ricardo Lísias dá mostras de vitalidade e lança outro romance, Divórcio, que segundo ele teve como ponto de partida um momento traumático e pessoal da sua vida. Mas afirma que não passou disso, pois, na sequência, durante o processo da escrita, procurou recriar o trauma amoroso de forma ficcional. Questionado se a história teria alguns rasgos de autoficção, Lísias afirma não ter elementos teóricos para discutir o termo que vem ganhando cada vez mais terreno na análise da nova safra literária, mas afirma que o novo romance acompanha seu livro anterior. Em O céu dos suicidas ele discute protocolos da literatura para defendê-la como gênero da arte que não pode ser colado de imediato à realidade. “Para deixar óbvia essa diferença, em Divórcio utilizei meu próprio nome como o do narrador” , diz.

Seja como for, tudo começou quando, quatro meses depois do casamento, Ricardo Lísias, o narrador, encontra, por acaso, o diário de sua mulher, no qual ela, sem meias palavras, simplesmente acaba com ele, de forma inusitada para um início de casamento: “O Ricardo é patético, qualquer criança teria vergonha de ter um pai desse. Casei com um homem que não viveu. O Ricardo ficou trancado dentro de um quarto lendo a vida toda” .

Escritor que ainda não conseguiu decolar, ele se desespera depois de ler o diário, no qual é exposto de maneira tão impiedosa. Em seguida, sem alternativa, separa-se dela, sai andando a esmo pelas ruas de São Paulo e, pior ainda, começa a perder a pele, transformando-se em outra pessoa.

O fato de o personagem perder a pele, numa metamorfose quase surrealista, talvez tenha sido a grande sacada encontrada pelo escritor para dar o tom ficcional à história, na qual o narrador, para não enlouquecer, logo depois de ter encontrado os escritos da mulher, procura se ocupar com uma série de atividades e lembranças, além de continuar a escrever, na esperança de se tornar reconhecido.

E é justamente o fato de não parar de escrever que faz com que o personagem, aos poucos, vá se recompondo. Consegue criar outra pele e também outro mundo, no qual passa a se sentir inserido e a conviver melhor com os problemas do passado, que já não o atormentam tanto.

O fluxo produzido pela narrativa, que o tempo todo parece se voltar para a experiência pessoal do narrador, tem sua carga autobiográfica acentuada ainda pela presença de imagens - fotos antigas - que permeiam o texto como num velho álbum de retratos. E o autor não foge também de passagens fortes, confessionais, com alta voltagem erótica. No entanto, é a literatura que tem sempre a última palavra.

Nascido em 1975, em São Paulo, Ricardo Lísias estreou na literatura com o romance Cobertor de estrelas. Em seguida vieram Duas praças, O livro dos mandarins e O céu dos suicidas, vencedor do prêmio de melhor romance da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). É autor também de Anna O. e outras novelas.

O sonho de viver só de literatura existe, mas ainda terá de esperar um pouco. “Não tenho retorno financeiro suficiente para viver apenas de redação ficcional” , reconhece o professor de literatura e língua portuguesa, sem traumas com a tarefa de dar aulas.

Outra geração

Selecionado no ano passado pela revista Granta como um dos 20 melhores jovens escritores brasileiros, Lísias tem o pé atrás quando o papo é “geração” , referindo-se a autores com menos de 40 anos que andam fazendo ficção no Brasil. De acordo com ele, não se trata de grupo sem contradições. No meio dessa turma existem diversas tendências, com caminhos variados. Na verdade, ele se espanta ao ver grupos de escritores tão jovens redigindo textos de fácil digestão crítica, comportando-se tão bem em eventos

literários e tendo uma relação boa e hábil com a mídia. “Este pessoal faz uma literatura bem comportada demais, que não me interessa” , diz o Lísias.

Por outro lado, afirma que existem autores que têm se afastado do mainstream e conseguido algo que lhe parece interessante, sem amarras ou compromissos. Entre estes, cita Alexandre dal Farra, com o livro Manual da destruição, e Roberto Menezes, com Palavras que devoram lágrimas. Quanto a ele, depois de Divórcio, já começa a fazer exercícios para escrever um novo texto, no qual pretende seguir na linha dos seus últimos livros e discutir a questão da autonomia da obra de arte diante da realidade.

três perguntas para...

Ricardo Lísias

escritor

Aos 38 anos e com vários livros publicados, que momentos destaca em sua trajetória?

Meu primeiro livro, Cobertor de estrelas, foi publicado quando eu tinha 25 anos. Acabei começando cedo e fui aos poucos compondo essa obra. Eu era estudante de letras e comecei a escrever ficção. Aos poucos, a criação foi tomando conta da minha relação com a literatura, junto com a leitura. Hoje, é minha prática principal: a redação de textos ficcionais.

Escrever é também “perder a pele” para se desnudar e construir um novo mundo?

Acho que escrever é criar outra pele e também outro mundo. Então, creio que você tem razão. Trata-se de um tipo de abandono de si mesmo para buscar o outro, outros mundos e novas possibilidades. Para mim significa tudo isso e tudo isso para mim significa um ato político.

Como é seu processo criativo?

Escrevo todos os dias pela manhã, sem exceção, há mais ou menos 10 anos. Faço inúmeras redações e revisões e vou, aos poucos, chegando ao texto final. Gosto muito de fazer pesquisas também. Tento trabalhar intensamente na ficção