



FRUTOS ESTRANHOS, MADUROS E VERDES: A LITERATURA E A INTERSECÇÃO COM A FOTOGRAFIA

Renan Augusto Ferreira Bolognini¹

RESUMO – Cada fruto que provamos possui uma enorme riqueza de sabores, texturas, larguras, pesos, etc. Ao relacionarmos a metáfora do fruto ao adjetivo estranho, podemos discutir acerca de artes e escritas literárias que não se furtam a vincular-se a outros campos do conhecimento humano. Deste modo, propomos neste artigo discutir, prioritariamente, o vínculo estabelecido entre literatura e fotografia como inespecífico. Primeiramente, a discussão de como essa intersecção resulta em frutos estranhos, ou seja, não convencionais. Em segundo lugar, como alguns desses frutos amadureceram, rendendo frutos específicos dentro deste inespecificidade. Por fim, demonstramos, pautados nos textos **O caderno das inviabilidades**, de Eliza Caetano e Laís Blanco, e **As helenas de Troia N.Y.**, de Bernadette Mayer, como frutos verdes colhidos e levados a estudo.

PALAVRAS-CHAVE – Literatura contemporânea; campo expandido; **inespecificidade**; fotografia expandida.

ABSTRACT – Each fruit proved has a specific flavor, textures, breadth, and weight, etc. Relating the fruit metaphor to the adjective strange, I can discuss about the arts and literature writings that do not avoid bonding themselves to other knowledge fields. Herewith, I purpose to debate in this paper, firstly, the intersection established between literature and photograph as unspecified. First, I discuss the insertion resulting in strange fruits, that is, non-conventional. In a second place, some strange fruits have ripened and they have returned some specific fruits in the middle of the unspecified. In the end, I show up in the poetry books **O caderno das inviabilidades**, from Eliza Caetano e Laís Blanco, and **As helenas de Troia N.Y.**, from Bernadette Mayer, as the unripe fruits can be reaped and studied.

KEYWORDS – Contemporary literature; expanded field, *inespecificity*, Expanded Photography



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
(MEEROPOL, 1937, Tradução nossa)¹

Alguns frutos estranhos, um gosto amargo

Introdução

Algumas das soluções para os enigmas que gravitavam em torno aos textos literários brasileiros mencionados neste artigo – e que se acoplavam a outros meios artísticos como a fotografia, o cinema, a música, etc ou mesmo possuíam suportes distintos do livro – advieram, e alguns se solucionaram, com a leitura do livro de ensaios **Frutos estranhos**, da professora argentina Florencia Garramuño (2014). O título invejável do livro da autora deriva da análise produtiva da obra plástica **Fruto estranho**, de Nuno Ramos, cujo nome ela apropriou-se sóbria e constitutivamente. Diante dessa leitura, estamos face a uma obra crítica e a uma obra de arte demonstradoras de um problema recorrente na arte/literatura contemporâneas: como lidar com estes objetos artísticos plenos de inserção de outros objetos, práticas, meios, lugares, estratégias, etc constitutivas? Evidentemente, não chegamos a uma resposta única, mas lemos na citação a

seguir da pesquisadora argentina um caminho possível ao tratar da obra de Nuno Ramos, que abala: “Não só os modos de questionamento da linguagem artística, mas também para nomear o local das práticas artísticas contemporâneas” (GARRAMUÑO, 2014, p. 11).

Nos subterrâneos da leitura de Garramuño, a abordagem filosófica de seus estudos está repousada sobre os esteios teóricos de Jacques Rancière (2013). Revisando parte da bibliografia da autora argentina, juntamente a nosso grupo de pesquisa interinstitucional² “Literatura e tempo presente”, apreendeu-se que para o filósofo francês (*idem*, p. 83-84) a representação artística se trata de um regime de disjunção, instável e determinado historicamente. Quando suas engrenagens são postas em movimento, elas podem revelar maneiras e práticas de fazer artísticas contemporâneas mais aproximadas ou alijadas do que o autor chama de um constrangimento representativo. Por isso, para o autor a *mimesis* é um procedimento de dobragem do real que torna algumas

¹ 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. A canção “Strange fruits” foi composta por Abel Meeropol e consagrada na voz de Billie Holiday, talvez, a melhor de suas intérpretes.

² A que se refere a dito grupo, cabe procurar e verificar seu site em: < <http://literaturatemp.wixsite.com/grupo> >. Acesso em: 06/Fev/2019.



ocupações sociais visíveis em detrimento de outras.

Retornando à obra de Nuno Ramos, proporemos essa abordagem filosófica em prática com uma postura clara de leitura desses objetos denominados por Florencia Garramuño (2014) como inespecíficos. Portanto, este é o eixo norteador dos diálogos entre meios e campos artísticos distintos como articulações entre práticas e fazeres artísticos conciliados e coincidentes integralmente, correspondendo a um objeto artístico que desemparelha os regimes artísticos, teoricamente, vigentes. Dobram, dessa forma, e apresentam diversas formas de considerar o que é artístico (ou determinado meio artístico) por meio da incorporação de características alijadas do constrangimento das formas de representação artística.

Sendo assim, o título excêntrico da exposição homônima de Nuno Ramos no Museu de Arte Moderna (MAM), do Rio de Janeiro, de setembro a novembro de 2010 inspira questionar a especificidade artística, pois essa instalação combinava árvores desfolhadas, música popular, filme, aviões monomotores, violoncelos e palavra escrita. O espectador da obra podia caminhar livremente pela exposição e deparar-se com um monitor transmitindo uma cena do filme **A Fonte da Donzela**, de Bergman (1960), em que se vê uma árvore em uma planície dividindo a tela acompanhada pela famosa música **Strange fruit**, de Abel Meeropol (1936) – epígrafe deste artigo –,

consagrada na voz de Billie Holliday. A utilização da canção tem seu pendor conjugado à obra de Nuno Ramos e serve como anteparo significativo para estes frutos estranhos. À vista disso, a canção construiu-se através de uma fotografia desta mesma década. Imagem, a propósito, torturante, em que se pode visualizar dois homens negros pendurados em árvores dos estados sulistas estadunidenses ex-escravocratas. Metaforicamente, o derramamento de sangue nas folhas e no solo permanecem indelévels na cultura racista do início do século xx no país em questão³.

Quanto ao mais, em cada ponto extremo de um das asas de cada avião da obra de Nuno Ramos foi posto um contrabaixo embaixo. No interior de cada um dos instrumentos foi colocada uma caixa de aço com óleo. Acima, as extremidades das asas de cada avião estão perfuradas por um tubo de vidro transparente do qual goteja soda cáustica misturada com soro hospitalar. O conhecimento básico de química nos revela que os gotejamentos da soda e do soro no óleo decorrem no processo de saponificação. Essa combinação de elementos inespecíficos incide, portanto, na maneira pela qual, possivelmente, lidamos metaforicamente com a “limpeza” dos constrangimentos representativos e podemos colher frutos que, não necessariamente, provem de um regime artístico fixo, estável e indeterminado

³ A respeito dessa fotografia central no fotojornalismo Ocidental, indicamos o capítulo “O

cidadão Meeropol”, do livro de *O instante certo*, de Dorrit Harazim (2016, ps. 355-366).



historicamente. Vide abaixo, uma imagem representativa da referida obra.



Figura 1
Fruto Estranho

Árvores, aviões, sabão, vidro, contrabaixos, sebo e soda cáustica, de Nuno Ramos

Gravitando em torno à postura de leitura do inespecífico, o embasamento teórico de Garramuño (2014) gesta-se, principalmente, em outras autoras que se debruçaram exaustivamente na gloriosa tarefa de discutir a produção literária alusiva a um extravasamento de suas fronteiras consagradas, isto é, dos regimes aos quais a escrita está cerceada e faz inferir um ou poucos modos de realizá-la. Em outras palavras, o ancoradouro teórico da pesquisadora argentina está submerso em discussões questionadoras da expansão do campo literário a outros, seja artísticos, seja culturais. A esse respeito, a primeira aparição desta discussão a que tivemos acesso parece corresponder ao ensaio intitulado *Literature in the expanded*

field (Literatura no campo expandido), da professora estadunidense Marjorie Perloff (1995). Como argumentação subterrânea advinda da leitura de dito texto, notamos uma potência contestadora de um quase manifesto da expansão do campo das literaturas nacionais a temas não-eurocêntricos, não-patriarcais, não-elitistas, etc com a proposição da derrocada de vetores fincados na leitura literária em cursos universitários a partir da categorização historiográfica caduca e responsável por tornar invisíveis outros grupos e comunidades sociais inteiras, bem como outros modos do fazer artístico. A argumentação da pesquisadora Marjorie Perloff (1995) conduz, portanto, a um redirecionamento desses vetores na



contramão do conceito de nação como meta para o alcance de produções literárias expansivas artística e ontologicamente.

Outro artigo seminal a essa discussão é *Sculpture in the expanded field* (Escultura no campo expandido), da também estadunidense Rosalind Krauss (1979). Neste texto, os delineamentos e ultrapassagens dos limites da escultura são postos em debate, pois “[...] a categoria pode tornar-se quase que infinitamente maleável”⁴ (KRAUSS, 1979, p. 30, tradução nossa) como atestam as análises realizadas pela autora. Notoriamente, a expansão deste e de outros campos remonta ao sofisticado debate proposto por Pierre Bourdieu em *As regras da arte* (1996) e encontra validade em uma renovação hermenêutica intrigante posto em torno aos rigores preconizados pelo filósofo francês pela voz do sociólogo argentino Néstor García Canclini (2016, p. 37).

Para o argentino, Bordieu estende demais as noções de campo a ponto de postular que existem lógicas plenamente autônomas (CANCLINI, 2016, p. 56). Para Bordieu, o realismo do fim do século XIX aliado às questões sociais e consolidação das atividades humanas – sociais e laborais – desencadearam disposições rígidas do pensamento humano, dos meios artísticos, das funções sociais e, conseqüentemente, corresponde à consolidação de campos autônomos de atuação sócio-política nos quais a arte deu início ao desmembramento de suas sujeições externas e se

autonomizou. *Grosso modo*, este questionamento provocou a abertura de fissuras nos campos artísticos consolidados no novecentos e os expandiu a outros espaços sociais e políticos atualmente. No tocante à desestabilização do campo literário, o estremecimento de suas linhas de força proveio, prioritariamente, das vanguardas do início do século xx pela voz de alguns artistas que autonomizaram este e outros campos artísticos em relação a seus vínculos estabelecidos com a política, a sociedade e o mercado. No entanto, se sua autonomia correspondeu a um sem-fim de vanguardas que o precederam, intersecções entre artes, campos e técnicas distintas às pertencentes a cada campo começaram a se enovelar com mais vigor.

Com palavras dignas a esse respeito, Tzvetan Todorov (2009, p. 23) é cirúrgico ao indicar que nada há mais natural do que a ampliação da literatura e do próprio mundo, pois ela é a vocação do ser humano. Canclini (2016), por sua vez, trata os campos do conhecimento e artísticos, a nosso modo de ver, paralelamente à afirmação do recém falecido crítico literário búlgaro: tendo a ampliação como vocação da atividade humana, não é de estranhar a estabilidade dos campos (mais encerrados neles mesmos para Bordieu (1996)) abalada por uma sinuosa atividade fagocitária. Quer dizer, a interferência celular destes campos compõe novas genéticas artísticas e de outras produções humanas, ampliando o

⁴ “[...] the category can be made to become almost infinitely malleable”.



horizonte e as formas de fazer e ver do homem contemporâneo.

Como exemplo notório, a exposição/livro **Histórias reais**, da francesa Sophie Calle, esclarece a expansão dos campos artísticos acuradamente. Tratando-se de uma coleção de fotografias associada à própria autora, a obra é imprecisa como autobiografia e deslocada para os meandros da ficção e da rememoração pessoal. Antes de livro, publicado no Brasil em 2009, Sophie expôs as fotografias e seus relatos em 1994 nas galerias *FRAC Provence Alpes-Côte d’Azur*, de Marseille, e na *Galerie Sollertis*, de Toulouse. Na edição brasileira da Editora Agir, a ficha catalográfica do livro distingue-se ao denominá-lo de: **Fotografias artísticas**.

Similarmente, **Estação Carandiru** (2017), de Dráuzio Varella, traz no índice para catálogo sistemático uma categorização distinta da de romance, literatura brasileira, etc. Lê-se: “Prisioneiros; Assistência; Problemas sociais”. Além do mais, este romance não traz rostos dos/das personagens retratados em suas fotografias, alegoria dos marginalizados socialmente como expansão de **Estação Carandiru** à escrita do testemunhal literária e ficcional. **Estação Carandiru** é, portanto, um texto fronteiro, localizado entre a realidade e a ficção, como os debatidos por Josefina Ludmer (2006) em seu ensaio fundamental intitulado “Literaturas post-autônomas”. No que se refere a este retrato fronteiro dos textos literários, eles estão postos no limite de ficção e realidade. Textos atravessadores da fronteira entre o literário e fictício e a história e o real evidenciando

uma tensão sempre presente e latente, mobilizadora pendular do texto, ora em diáspora, em êxodo, a outros meios/campos/dimensão humanas que não são, propriamente, à do texto ensimesmado em suas estruturas: ora chama a atenção para sua construção ficcional, ora para o que nos acostumamos ler em alguns romances ou filmes: “Os personagens deste livro/filme são fictícios. Qualquer semelhança com pessoais reais é mera coincidência”.

Já em **O amor dos homens avulsos**, de Victor Heringer, há uma menção ao autor do livro em uma das páginas do romance (2016, p. 70), fotos de “meninos avulsos” (sem nome, importância social, etc.) como incitação e expansão da escrita do livro conjuntamente aos leitores através de um site em que estes contavam a história do primeiro amor. Como resultado do entrelaçamento da história ficcional do romance às histórias de amor vividas (ou ficcionais?) dos leitores, podemos acompanhar sem sombra de dúvidas uma das páginas de declaração de amor mais bonitas da literatura brasileira.

Como falamos em campos, essa discussão concerne, incontestavelmente, não apenas à literatura, mas às outras artes. Neste enquadramento, podemos filiar à expansão dos campos, a da fotografia. Seguir o investimento da renovação estética requer, primeiramente, considerar uma via de produções fotográficas autorais como procedimentos prévios. A título de exemplificação, segundo Charlotte Cotton (2010, p. 21-47) artistas do quilate de Sophie Calle, Zhang Huan, Erwin Wurm, Gillian



Wearing, Bettina Von Zwehl, Shizuka Yokomizo, Hellen van Meene, Roy Villevoye, Nia Katchadourian, Tim Davis e Roni Horn tiram suas fotografias partindo de um acontecimento orquestrado ao qual o espectador não possui acesso e vai à direção oposta do estereótipo do fotógrafo escarafunchado na rotina diária em busca do momento visual e enquadramento perfeito e efêmero como requisitos de uma fotografia inesquecível. Isto é, a fotografia perde seu caráter de instante perfeito para o de preparação da imagem, decorrendo no que tratamos como uma performance prévia desempenhada com o fito de produzir-se efeitos e significados anteriormente esperados e, desse modo, petrificá-los.

Além do mais, Charlotte Cotton (2000, ps. 7-19) oferece em **Fotografia como obra de arte contemporânea** oito categorias pertinentes para compreender as motivações e métodos de trabalho de artistas/fotógrafos contemporâneos que expandem este campo a outros patamares. Na primeira delas, referida no capítulo primeiro intitulado “Se isto é arte” (e cujos principais ícones foram citados no parágrafo anterior), pensa-se em estratégias e performances utilizadas pela câmera fotográfica. Para os artistas dessa primeira categoria o desafio propõe a rasura do estereótipo do fotógrafo que busca uma imagem de grande impacto visual. Na segunda delas, a fotografia é vista sob a ótica do prisma narrativo. Não por acaso, este capítulo do livro se intitula “Era uma vez”, pois sugere a destilação de histórias no interior das imagens escritas pela luz. Isto é,

fotografias contam, sim, uma história, independentemente de virem associadas, ou não, com algum texto literário, narrativo, poético, jornalístico, etc. O terceiro tipo entrelaça as fotografias ditas “Inexpressivas” devido à sua ausência dramática, bem como hiperbolismo visual. De alguma maneira, essas fotografias são frias, distanciadas do fotógrafo que buscam objetividade nas poses retratadas (*ibidem*, p. 81). Esse tipo de fotografia inexpressiva vai além das forças da subjetividade ao tentar recriar os mundo natural e humano a partir da objetividade do que retrata. O quarto tipo “Alguma coisa e nada” traz para a discussão fotografias de objetos e lugares geralmente menosprezados e que transformam tudo no mundo real como uma fotografia em potencial. O título do quinto capítulo “Vida íntima” é autoexplicativo em relação à abordagem fotográfica putada nas relações psicológicas e pessoais através de estilos informais e amadores. O sexto capítulo traz momentos da história em que a capacidade documental da fotografia na arte é evidenciada. Fotografias de desastres ecológicos ou sociais adquirem o peso de alegorias dos desvarios humanos. O sétimo capítulo trata de uma variedade de métodos recentes ao focar fotografias famosas relidas e a imitação de imagens recorrentes no dia-a-dia do sujeito contemporâneo. O objetivo dessas imagens, para a historiadora da imagem Charlotte Cotton é saber como essas imagens moldam nossas emoções e o modo pelo qual vemos o mundo. Já o oitavo modo diz respeito à fotografia pós-produzida, isto é, àquele cujo processo do



meio é parte intrínseca de sua própria natureza. Tanto este processo pode variar na escolha da máquina utilizada, bem como o revestimento de sentidos da imagem tratada. Manifestamente, leitores fervorosos de Nicolás Bourriaud (2009) se divertirão com a leitura deste capítulo final.

Para Rubens Fernandes Jr (2006), estas fotografias artísticas contemporâneas são mais arrojadas devido à retirada das amarras que convencionaram suas práticas artísticas. Para o historiador da fotografia supracitado, à fotografia expandida correspondem procedimentos realizados pelo fotógrafo antes, durante e após sua prática artística. Sua finalidade é aguçar os sentidos dos espectadores, desautomatizá-los. Afinal de contas, somos expostos diariamente a uma multiplicidade de imagens no momento histórico em que vivemos.

Quanto a isso, não podemos desprezar o fato de que textos literários variados recriam artisticamente os simulacros (BAUDRILLARD, 1991) do “eu” na cena contemporânea. Para isso, tomamos o título do livro de Paloma Vidal e Elisa Pessoa **Dupla exposição**, de 2016. A exposição atual do “eu” (devido, sobretudo, às redes sociais e mídia) parece localizada na encruzilhada da necessidade e da futilidade. Nota-se em alguns livros literários um trabalho prévio de escritoras/es em posse das fotografias inseridas decorrer em uma expansão diaspórica (e inerente?) da ficção em direção à realidade como característica da literatura pós-autônoma à qual acompanhamos em leituras dos supracitados Josefina Ludmer (2006) e Néstor Garcia Canclini (2016, p. 24). As

chamadas artes pós-autônomas encontram-se em espaços diferentes dos da fruição estética dita tradicional (ou aquela a que acreditamos ser encerrada em si mesma, cremos não possuir interferência externa de outros campos) e provocam indagações pertinentes quanto a seus públicos e a democratização do objeto artístico, bem como a elasticidade de defini-lo (ou não) como arte e suas funções pessoal e social. Obviamente, não se pode esquecer da inerência desses objetos/procedimentos artísticos a aspectos econômicos, culturais e sociais. Isto é, há mudanças sociais capciosas indicando uma modificação na forma de entender a arte tanto em sua via material, quanto ética e política e que devem ser levadas em consideração. Em relação à qualificação de obra pós-autônoma trabalhada pelo pesquisador argentino parece subsumida ao compará-la à de Ludmer (2006). Canclini (2016, p. 24) considera os deslocamentos artísticos a outros campos e a incorporação de elementos do real e/ou da vida cotidiana como ruptura das couraças atribuidoras de novos contextos de experiência estética, como os meios de comunicação, redes digitais e espaços urbanos, tal como na citação posta em sequência:

Artes pós-autônomas – processo de deslocamento das práticas artísticas em objetos a práticas baseadas em contextos até inserir a obra nos meios de comunicação, espaços urbanos, redes digitais e formas de participação social onde parece diluir-se a diferença estética (CANCLINI, 2016, p. 24)



Não tão conjugada a uma historiografia que mais se aproxima à ficcionalização ou mesmo à reescrita historiográfica pela literatura como propalado por Ludmer (2006). Pensemos que o entrelaçamento da vida própria autoral ou sua ficcionalização é como uma nódoa à qual o leitor de romances, contos, novelas, etc com fotografias apela para a inserção de elementos íntimos da vida com contornos de biografismo como elemento real mobilizado e à qual permitem as novas tecnologias subverter a escrita literária de maneira imagética. São aquelas conhecidas porções do real reprimidas pelas vanguardas do princípio do século XX, como apregoa Hal Foster (2017). Como exemplo, há vários artistas e arquitetos contemporâneos que fazem uso de estratégias, materiais, espaços, etc incomuns às regras consolidadas socialmente para o usufruto de cada campo⁵. A respeito dessas obras que desmantelam os campos e demonstram essas estratégias, materiais, espaços, etc **A fonte**, de Marcel Duchamp, (1917) é a obra maestra. Propor a exposição de um bidê, material sanitário, do uso corriqueiro, cotidiano, do ser humano em uma galeria de arte de Nova Iorque além de inovador e provocador (e ainda responsável por fazer muitos torcerem o nariz e prosseguirem com a velha e que nunca terá resultado, a não ser ideológico, indagação sobre o que é arte) acrisola a utilização da verossimilhança como curto circuito da representação

aristotélica como “aquilo que poderia ter sido”. Avança-se nessa estratégia estética para aquilo que é. Claro, guardadas as devidas proporções para os inúmeros autores que se empenharam durante largos anos a estudos miméticos.

Nesse ponto, a manifestação da utilização de resquícios do real a qual mais nos interessamos se embasa em performances autorais ou na ficcionalização deles e da história de suas vidas. O fator entrelaçado a essa perspectiva de leitura proposta se agrega, principalmente, à exposição de si (ou dupla exposição) presente nos textos através da utilização de fotografias que, a princípio, não são essas “expandidas puras”, tal qual Rubens Fernandes Jr e Charlotte Cotton apresentam. No entanto, o próprio movimento do texto literário ao trazer fotografias pessoais, etnográficas, de redes sociais, entre outras ao texto literário cumprem o papel de apagamento de seus significados iniciais e servem para a função de entrelaçar o autor em suas obras. São eles, autores, os frutos estranhos que gotejam em seus textos literários.

Além de Duchamp, a obra da artista francesa Dominique Gonzalez-Foerster (2007) alastra como pólvora o debate ao redor do entorno/lugar/espaço de apresentação da obra de arte. Um debate, portanto, em torno dos lugares a que a obra de arte pode pertencer, além do museu. A título de exemplo, pensemos em sua obra

⁵ Entre os artistas analisados com Foster, destacamos para usufruto e busca de suas obras, os seguintes: Andy Warhol; Daniel Buren; Donald Judd; Edgar Heap of Birds; Fred Wilson; Gerhard Richter;

Gordon Matta-Clark; Kiki Smith; Jasper Johns; Jeff Koons; Larry Bell; Olthar Baumgharten; Richard Prince; Richard Serra; Robert Morris; Robert Smithson; e Tony Smith.



Roman de Münster, projeto escultural que posiciona a arte em um espaço público. No caso, a obra trazida à tona pela artista conceitua em um parque temático esculturas da exposição do *Skulptural Project* em uma escala reduzida de 25% (vinte e cinco por cento). Sua proposta, assim, integra o público à obra, bem como toma para si a autoria das obras de outros artistas⁶ com a finalidade de integrar o público a tais objetos artísticos⁷.

Esta é a performance autoral da qual nos ocuparemos. A de textos que extravasam e exploram a posição do enunciador como posta em xeque na posições de narrador e autor. Esquadrinhar um terreno movediço com os movimentos da escrita da caneta. A compreensão da voz narrativa se deve a uma ampliação, alargamento da voz narrativa que é muitas vezes escutada com a voz do autor. Procedimento muito similar, alegoricamente falando, a como as obras alheias proporcionam ao público/espectador/leitor gozá-las de maneiras distintas, à moda de Gonzalez-Foerster ao escrever sua assinatura sobre o trabalho alheio como próprio. Um investimento estético arriscado aos defensores de uma leitura ensimesmada (como se fosse possível) de relação unilateral do texto que não é manuseado e posto em funcionamento pelos olhos que o leem. Esta “nova” maneira de ler (tanto na estética de uma artista consagrada como

Gonzalez-Foerster ou destes correspondentes a uma participação leitora mais efetiva ou mesmo da proveitosa confusão entre autor e narrador ou baseada na utilização de imagens em textos literários) indica que o leitor não encontra *ipsis litteris* como cada imagem e/ou fotografia nos textos literários devem ser lido: não há chaves que proporcionem uma leitura estável. Ou como as considerações teórico-críticas do filósofo Vilém Flusser (*apud* PATO, 2012, p. 183) professam sobre o leitor do futuro, este: “[...] não deduz mais um sentido daquilo que é lido, ao contrário, o leitor é que atribui um sentido ao que é lido”.

A escrita da escritora/instaladora Dominique Gonzalez-Foerster não se restringe ao alfabeto, permitindo ao leitor/espectador a expansão de conceitos sacralizados em torno do que se trata como literatura. Em outras palavras, para o filósofo tcheco naturalizado brasileiro Vilém Flusser (2008) a codificação do mundo arquitetada pelo homem dependeu da escrita, pois antes dela os acontecimentos não eram pautados na rememoração e na manutenção por outros meios. Como exemplo histórico a esse respeito, os cronistas e as cartas da conquista da América denotaram a barbárie proporcionada às inúmeras etnias indígenas latino-americanas dominados com base nos valores morais, religiosos e escritos de sua

⁶ No caso, os autores e suas obras são respectivamente: *Mann mit dampfendem Kopf* (1997), de Alighiero e Boetti; *Sendemast* (1997), de Ilya Kabakov; e *Kirschensäule* (1987) Thomas Schütte.

⁷ No site <https://www.estherschipper.com/exhibitions/208/> é possível a visualização de pessoas integrando-se às respectivas obras.



cultura⁸. Isto é, a arquitetura de um “novo mundo europeu” fincou suas bases através da aquiescência e da onipotência do texto escrito como cimento sustentador dessas novas bases propostas (sem nenhuma simpatia e condolência) aos povos conquistados.

Pensemos, portanto, que nessa codificação do mundo o texto literário é inserido e criador de condições capazes para projetar experiências e criar mundos possíveis (FLUSSER, 2008). Atualmente, essa reflexão serve como base para analisarmos e inferirmos como uma miríade de campos do conhecimento, gêneros discursivos, a mídia e a internet proporcionam ao texto (literário ou que não se quer literário) ser realocado a outros patamares e a exigir outros protocolos de leitura. Isso, evidentemente, leva a abalizar o seguinte questionamento: ora, mas se há esta codificação nos tempos atuais, assim como outrora, não há nada de novo? Pois bem, tanto como a inespecificidade, a codificação não é realmente novidade. Assim como a epopeia e os *rapsodos* eram responsáveis por recitá-las a outros públicos, como o coro cantado dos teatros gregos se mesclavam com a peça, como os gêneros poético e romanesco se mesclam em **Memórias sentimentais de João Miramar**⁹, etc. Evidentemente, a resposta não é tão simples, mas reduz-se a como o

código das obras dirige-se neste período contemporâneas ao leitor. E digamos como não imponha ao leitor. Como o código sugere que o leitor proponha. À la Umberto Eco (1987), o leitor tem cada vez mais posto os significados para rodar a máquina preguiçosa do que usualmente chamamos texto. À la Cancini (2016), diríamos que este é o cume da diferença abissal deste textos em meio a um período histórico em que a participação é cada dia mais pedida, abalizada, pelos autores de inúmeras obras de arte a seu público.

Para evidenciarmos a formatação destes outros protocolos de leitura, urge sempre a apresentação didática de exemplos. Recorremos novamente (e nos socorremos, aliás) à visualização destas novas propostas de leitura na obra **XXL Color books**, de Dominique Gonzalez-Foerster (2001). Leia a seguir as tarefas exigidas pela obra ao leitor:

Transforma o teu livro favorito num catálogo de cores de tamanho xxl:

*Aumenta o livro original 10 vezes (ou 20 vezes); se o livro tem 12×18 cm. – passará a ter 1.20×1.80 m de tamanho.

*Divide o número de páginas por 10 (ou por 20)

120 páginas passarão a 12 páginas, 256 páginas ficarão

26 páginas e assim por diante... (ou 13

⁸ Para isso, sugere-se a leitura de *Cartas de a bordo*, de Cristóbal Colón, bem como o livro *Escribir en el aire*, de Antonio Cornejo Polar. Para isso, vide referências.

⁹ A respeito deste texto literário especificamente, agradeço humildemente à professora Rejane Cristina

Rocha e à sua influência fundamental em minha formação ao cursar a disciplina por ela ministrada a minha turma e a mim na disciplina “Literatura Brasileira do Período Moderno” no segundo semestre do ano de 2010.



páginas se

dividido por 20)

*Escolhe uma ou mais cores

relacionadas com o

conteúdo do livro, por exemplo, páginas pretas para “O Perfume da Dama de Negro” de Gaston Leroux.

*Utiliza um material que possa ser colocado no chão, como alcatifa ou tecido, material macio para usar como mobiliário ou outra utilização doméstica.

*Une as páginas pelo lado esquerdo – deve ser possível

abrir as páginas e virá-las como um livro real.

*Coloca o livro de cores no chão.

Abre-o – Há tantas maneiras de entrar num livro, também é possível sentar, dormir e sonhar sobre ele¹⁰.

A inserção de uma lista de tarefas propõe uma desestabilização de códigos socialmente estabelecidos em relação à leitura. São, portanto, outras formas de leitura que deambulam pela participação efetiva do leitor, quase que com fins pedagógicos. De maneira visionária, as letras tendem a antecipar acontecimentos sócio-políticos. Formas novas de organizar política e literariamente propostas escriturais como a acima. Por isso, sugerimos a leitura de sentidos em iminência (CANCLINI, 2016, p.223) dos textos, olhar o quase-imediato, prestes a acontecer sócio e politicamente. Como uma arqueologia do futuro, a iminência corresponde às antecipações proféticas incorporadas nas obras de arte. Ademais, a divergência sensível dos protocolos de inteligibilidade e formas de visibilidade da

arte (RANCIÈRE, 2012) repousa-se predominantemente no uso abundante de imagens da primeira pessoa autoral como curadores e/ou autoficções de seus textos literários (como personagens, diferentemente de outros no Brasil, que priorizaram as fotografias de lugares e objetos) ou imagens de pessoas que não correspondem aos autores. São fotografias pessoais que fazem parte de uma relação intrínseca, à qual enxergamos no soneto “A voz” (2002 [1968], p. 23), de Carlos Drummond de Andrade:

Uma canção cantava-se a si mesma
na rua sem foliões,. Vinha no rádio?
Seu carnaval abstrato, flor de vento,
era provocação e nostalgia.

tudo que já brincou brincava, trêmulo,
no vazio da tarde. E outros brinquedos,
futuros, se brincavam, lecionando
uma lição de festa sem motivo,

à terra imotivada. E o longo esforço,
pesquisa de sinal, busca entre sombras,
marinhagem na rota do divino,

cede lugar ao que, na voz errante,
procura introduzir em nossa vida
certa canção cantada por si mesma.

No poema acima acompanha-se a voz cantada por uma voz ecoando na passagem do saudosismo de uma rua que fora passada por foliões. No entanto, a voz não ecoa mais no lugar, permanece na nostalgia do eu-lírico que se pergunta se o canto viria do rádio. Nos imiscuídos rádio e memória, o

¹⁰ Proposta extraída de:

<<http://doingit.fba.up.pt/dominique-gonzalez-foerster-2/>>. Acesso em: 30/Out/2018.



passado entrelaçado ao futuro e à perenidade juntamente ao sentimento lúdico de brincar e ter a certeza incrustada de sua efemeridade, indica a potência edificadora ao eu-poético: “[...] lecionando/uma lição de festa sem motivo”. O longo esforço é reintroduzir a canção do sujeito antes presente na enunciação e feita passado: o sujeito já de “voz errante” nota já ter sido ele mesmo enunciado. Ou seja, a voz é desacoplada ao eu-lírico e possui musicalidade própria, separada das cordas vocais de seu criador. Canta-se a si mesma. Assim, pensamos a configuração da autoficção e de suas manifestações em três textos literários brasileiros que possuem fotografias, tais como **Nove Noites**, de Bernardo Carvalho (2002); **Divórcio**, de Ricardo Lísias (2006); e **Rememбранças**, de Valêncio Xavier (2013): as vozes de seus personagens estão distanciadas das de seus autores, embora as disfrutemos muitas das vezes sob um regime de veridicção que nos leva a confundi-las¹¹.

Este foi o ponto de inflexão para configurarmos nosso plano de trabalho em torno a textos literários inespecíficos e sugestivos a uma ampliação do campo literário. Algo semelhante ao dito na página 12 do ensaio de Garramuño (2014),

traçamos um: “Desconforto em face das indefinições” dessas vozes narrativas que se conjugam às fotografias postas nesses textos literários. Além do mais, cabe ressaltar que esses desconfortos advêm também da leitura de “La doble sesión”, capítulo escrito por Jacques Derrida no qual o filósofo ilustra uma estratégia de leitura emparelhada a uma escritura do branco, isto é, uma proposta que navega pelos caminhos tortuosos do incomum, não racionalizável, em outras palavras do conceito de desconstrução.

Conseqüentemente, analisando as fotografias que compõem **Nove noites**, de Bernardo Carvalho - que já foi meu objeto de estudos no mestrado - e os efeitos de sentido decorrentes delas à narrativa romanesca, nos faz recorrer a como essa escritura do branco, que ultrapassa o sistema alfabético e chama a atenção para uma literatura feita “diferentemente”, permite analisar os signos linguísticos e culturais que escapam do julgo dos paradigmas axiológicos por essas “[...] aposta[s] no entrecruzamento dos meios e a interdisciplinaridade” (p. 15). Ou melhor, o estabelecimento da escrita coadunada à imagem fotográfica acidula paradigmas consolidados na leitura alfabética e proporciona a criação (ou dá maior

¹¹ Como este artigo traz uma proposta de discutir a aliança entre fotografia e literatura como inespecífica e traz alguns exemplos dessas interseções na primeira seção; algumas de suas consolidações na segunda; e ensaios de análises na terceira; julgamos pertinente comentar que os três autores e obras citados correspondem ao *corpus* de nossa tese de doutorado. Além do mais, por se tratar de um artigo mais amplo a investir nesta aliança, a análise comparativa aos três

seria incoerente. No entanto, chamar a atenção para a maneira pela qual os autores de ditos textos literários infiltram-se como personagens de suas narrativas “fictícias” representa um *gap* dessa produção literária inespecífica que necessita ser mencionado para que o leitor se dê conta de nossos caminhos percorridos por esta aliança literatura e fotografia.



visibilidade) àquele leitor mais ativo (ou que tem de desempenhar) papéis mais imersos para alcançar o significado de sua leitura.

Avalizados nessas leituras pela de Jacques Rancière (2005) em sua **Partilha do sensível**, assentamos a escrita do branco, de Derrida, ou do leitor do futuro, de Vilém Flusser, na mútua articulação entre a estética e o político nestas relações inespecíficas. De outro modo, debruçar-se diante destes objetos de pesquisa não devem decorrer tão somente em uma pureza teórica que explicita a arte como não pertencente à ideia de uma arte como específica. Não que a arte inespecífica nunca tenha existido, assim como a literatura que possui uma infinidade de porosidades. No entanto, o acento dado a essas dissoluções (parece) apresenta(r) questionamentos concernentes e relevantes a nosso período histórico. Entre essas especificidades, Garramuño enumera a

nacional, a pessoal, a genérica e a literária. Para nós, interessa sobremaneira a questão material da obra de arte, seja ela literária, ou não (sem entrar no mérito da questão a respeito do que seria o literário) e a dialética político-estética como incorporadora dessas obras de arte. Vide abaixo um “quadro” de Emilio Renart, exposto no Museu de Arte Moderna (MAM), de Buenos Aires, e nos questionemos hermeneuticamente: será que os sentidos atrelados a essa obra na época de seu lançamento são os mesmos de que se essa obra houvesse sido lançada hoje em dia?



Figura 2
Bio-Cosmos N°1, de Emilio Renart, 1960



Politicamente, este objeto estético evidentemente provoca fissuras políticas evidentes como obra extravasa o supracitado campo artístico e suas manifestações consolidadas neste nada comportado quadro(?)/instalação(?). Outra obra icônica – e citada como construção indireta do romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato – foi *Ritos de passagem*, de

Roberto Evangelista. Ambas as obras complementam-se ao tratarem de uma sociedade perpassada por conflitos e diferenças sociais e, por isso, merecem destaque como modos de organização do sensível imbricados esteticamente e politicamente. Segue abaixo a obra do artista plástico ao lado da capa do livro publicado pela editora *Boitempo*.



Figura 3
Ritos de passagem, de Roberto Pinheiro

A aliança das técnicas da fotografia com a fotografia no período contemporâneo pode ser lida a partir do conceito de estética relacional, de Bourriaud (1998). Ancorada em práticas contemporâneas de produção artística, o estudioso francês aplica alguns de seus esforços para a chamada pós-produção, conceito amplamente utilizado por pesquisadores das mais diversas áreas

dos estudos artísticos que se dedicam à reelaboração do material modificado com fins artísticos. A artista brasileira contemporânea Patrícia Lopes (2015) e sua série de exposições chamada **África** chamam a atenção quanto o uso elevado deste procedimento. Durante uma viagem guiada pela savana africana, a artista tirou uma série de fotos dos animais, além de



gravar o som ambiente. Em seu computador pessoal, utilizou o *photoshop* para ampliar pequenos fragmentos de cada fotografia tirada e inverteu as cores para o negativo. Como resultado final, as paisagens africanas tornaram-se, guardadas as proporções, quadros abstratos. Tendo em mãos essas obras, a autora pintou cada quadro de maneira a torná-lo o mais próximo de sua percepção de cada espaço visto, unindo-se muito ao que nos parece o *noema* da fotografia contemporânea: o sentimento. Além do acréscimo de aspereza, hachura e fragmentos de plásticos coloridos em cada um dos quadros pintados para que eles pudessem ser tocados pelo público. No mais, a gravação do som ambiente uniu-se ao tato da obra como proposta de acesso à arte para deficientes visuais. Assim, ouvir o som da savana africana torna-se sinônimo a tocar os diferentes terrenos representados na própria tela e experimentados pela fotógrafa.

Não é à toa que para Brian Holmes (2001 *apud* PATO, 2012) esta estética relacional é a responsável pela definição do papel do artista na era do entretenimento globalizado. Sendo perceptível nos mais diversos seguimentos artísticos, como o *remix* e a reciclagem (PATO, *idem*, ps. 190 a 193), é com essa prática artística que o homem contemporâneo manipula as imagens, textos e sons de seu cotidiano. Isso é central para pensarmos a diferença de toda a constituição de textos literários com fotografias ao longo dos anos, pois não estamos, portanto, diante de uma inserção inócua ou matizada pelo sentimento

beletrista de livros que se vendem como *cults* ou mesmo mero fermento aos experimentos estéticos. Estamos, antes de tudo, diante de estéticas relacionais e de seus procedimentos como a maneira pela qual o homem organiza sua própria vida a partir de imagens e as ferramentas disponíveis propiciam outras manifestações do sensível até então impossíveis em outras tempos. Dizendo de outro modo, como o próprio homem avança para tornar-se ele mesmo uma imagem. Algumas vezes como simulacro. Às vezes de si mesmo como visível com tantas outras comunidades às quais podem tornar-se, assim, como na obra de Patricia Lopes (2015), visíveis ao tato de tantos outros esquecidos.

Avançando para a página 22 dos **Frutos estranhos** de Garramuño (2014), lembramo-nos de discussões a respeito da visibilidade/visão trazidas pelo professor Alcides Cardoso dos Santos (2013) imiscuídas em leituras de do filósofo argelino Jacques Derrida:

É claro que realidade e ficção não são indistintas: veja-se bem: são os textos que, ao se instalarem na tensão de uma indefinição entre realidade e ficção, perfazem uma sorte de intercâmbio entre as potências de uma e outra ordem, fazendo com que o texto apareça como a sombra de uma realidade que não consegue iluminar-se por si mesma.

Ou seja, a desconstrução de sistemas axiológicos dicotômicos Ocidentais é atravessada pelo discurso da inespecificidade, que amplia a configuração do considerado como arte. Por consequência, o questionamento de



Garramuño (2014) vai além do “meio específico” das práticas artísticas, uma vez que elas questionam a especificidade do sujeito, do lugar, da nação e da língua. Assim, com Garramuño (*idem*, p. 29) tomamos suas palavras como nossas para avançarmos na representatividade contida na expansão do campo:

[...] 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.

A aposta no inespecífico incide portanto no coração da produção de textos literários (incluindo os nossos fotográficos a que nos dedicamos) não como experimentalismo infrutífero, mas como tendência (assim como nos lembra o artigo supracitado de Marjorie Perloff (1995)) cravado em outros modos do fazer artístico relacionados a outras comunidades e às suas produções relegadas ao esquecimento por não fazerem parte do considerado campo artístico. A expansão do campo, portanto, e suas estéticas relacionais tem relação intrínseca não apenas com a representação, mas também com a representatividade.

A respeito do contexto da produção literária brasileira contemporânea, Nelson de Oliveira (2003, p. 9-15) dá algumas pistas sobre este sincretismo de meios artísticos na

literatura brasileira contemporânea na antologia **Geração 90: os transgressores**. No prefácio “Transa trans: tributo às tribos extintas” o autor traça considerações a respeito do significado de transgressão literária nos tempos atuais através de um apanhado de autores brasileiros que a consideraram como força motriz de suas escritas. Nelson de Oliveira também posiciona a transgressão ao lado da invenção como valores positivos desenvolvidos pelo modernismo brasileiro para manter-se no encaixo da modernidade europeia. Em detrimento aos transgressores e inventores estão os conservadores e os tradicionalistas, associados a valores negativos. Para o escritor, rejeitar os tradicionais e conservadores tornou-se uma tendência levada a sério ao longo dos anos na literatura brasileira. Portanto, é como se pudéssemos dizer que qualquer autor brasileiro transgressor e/ou inventor está, ao mesmo tempo, reproduzindo as fórmulas modernistas. Em seguida, Nelson de Oliveira insere a representação das múltiplas faces da realidade como pauta de todo artista. Para o autor, os transgressores do século XX lançaram mão dos mais diversos estratagemas para que a literatura não se debruçasse na escrita realista do século XIX, o que, para ele, alcançava a superfície das coisas, mas não o seu cerne. Entre tantas características da literatura moderna citadas pelo autor¹², chama à

¹² Eis o trecho com as características da literatura moderna segundo o autor: “Para melhor representar o mundo moderno, pautado pela velocidade e pela variedade ideológica, os antigos transgressores lançavam mão, na prosa, dos mais diversos

estratagemas: substituição do narrador onisciente por diversos narradores inconscientes, quebra das normas sintáticas e da linearidade narrativa, mistura de gêneros literários (ensaio, crônica, poesia, peça de teatro, roteiro de cinema), apreço pelo monólogo



atenção a inserção da fotografia como um dos elementos estranhos à narrativa “[...] introdução no texto de elementos estranhos (fotos, desenhos, anúncios, recortes de jornal)” (OLIVEIRA, 2003, p. 14).

Para progredirmos essa discussão, urge novamente o retorno a Florencia Garramuño. Como já havíamos comentado, para a autora argentina, a literatura contemporânea pode ser pensada a partir de um campo que se expande e transborda os limites que o haviam definido até meados dos anos 60. No entanto, ela não tece nenhum comentário a respeito de rupturas ou progressos da literatura deste período. Além disso, a autora insere (sem tantas explicações) as implosões internas¹³ como representativas da constante reformulação e ampliação da definição de literatura contemporânea. Isto é, para Garramuño (2014, p. 44) esta literatura não parece sustentar-se em alguma especificidade estética que a delimite, agregando, assim, inespecificidades no bojo do que se convencionou chamar literatura.

O aparecimento dessas técnicas avessas ao que se considera arte e/ou literatura pode ser vista a partir da conhecida dicotomia apocalítico e integrado de Umberto Eco (1987) como um dos caminhos mais interessantes para pensarmos a apropriação

interior e pela divagação minimalista, introdução no texto de elementos estranhos (fotos, desenhos, anúncios, recortes de jornal), mistura de discurso direto com discurso indireto, criação de palavras-montagens, uso de diferentes tipologias” (OLIVEIRA, 2003, p. 14).

¹³ Por implosão interna entendemos a maneira pela qual a estrutura textual se expande. Por exemplo: a digressão expande o presente da narração em direção ao passado; a intertextualidade expande uma obra

e o sincretismo dessas obras inespecíficas no seio da sociedade e da cultura contemporâneas. As manifestações as mais diversas implodem internamente a cada período histórico e expandem as obras, distanciando-as do *status quo* de cada campo. Como mostraremos na seção seguinte, há inúmeros textos levantados que utilizam fotografias, sendo que a partir deste período contemporâneo, faz-nos lançar a pergunta: será que o apocalítico não se converte em integrado? Teresa Gómez Trueba (2009) a esse respeito oferece argumentos a essa dicotomia apresentada pelo semioticista italiano ao tratar sobre as novidades estéticas e novos caminhos oferecidos à ficção contemporânea espanhola em 2008 com o livro de contos *Mutantes*: narrativa espanhola de última generación, organizado por Juan Francisco Ferre (2007). Contendo vários contos escritos por autores contemporâneos distintos, destacam-se na estruturação de cada narrativa a utilização de inúmeras características e recursos dos meios tecnológicos do século XXI para a constituição da escrita.

Como exemplo dessas implosões internas e de sua não novidade, remetamos à epígrafe do conto “Cefaléia”, de Julio Cortázar (1951, p. 47). Ela demonstra a

literária a outra(s); a presença de outras linguagens de expressão artísticas (cinema e teatro) presentes no texto literário expandem suas configurações, etc. Por isso, referimo-nos também ao campo expansivo para tratarmos da maneira pela qual a literatura contemporânea é de difícil delimitação porque agrega novos meios e suportes a uma obra de arte (seja ela literária, escultural, etc.) e, assim, implode o material estabelecido como específico dela.



possibilidade de leitura de um texto médico enquanto literário (e vice-versa):

Devemos à Dra. Margaret L. Tyler as imagens mais belas do presente conto. Seu admirável poema, *Síntomas Orientadores Hacia los Remedios Más Comunes del Vértigo y Cefales*, apareceu na revista **Homeopatia** (publicada pela Associação Médica Homeopática Argentina), ano XIV, n.º32, abril de 1946, pág. 33 e segs. Agradecemos também a Ireneo Fernando Cruz haver-nos iniciado, durante a viagem a San Juan, no conhecimento das manuscúpias.

Na leitura acima fica patente o deslocamento do texto médico ao literário, invólucro no qual o fantástico se esconde. Outros dois exemplos seriam **Estorvo**, de Chico Buarque (1991) e, novamente, **Eles eram muitos cavalos**, de Luiz Ruffato (2001). No primeiro romance, chama a atenção uma capa que vem junto ao livro e incomoda a leitura. Para o leitor mais desavisado, isso poderia ser um complemento. Mas, se não retirada, agrega um valor ao ato de leitura homônimo ao título do livro: um estorvo. No romance de Ruffato chama a atenção a inserção de um quadro negro retangular inserido na página 147 e que reverbera a interpretação de Jacques Rancière (2009, p. 22-23) a respeito do quadro **Quadrado preto sobre fundo branco**, de Malevich (1915):

Esta pintura, tão mal denominada abstrata e pretensamente reconduzida a seu médium próprio, é parte integrante de uma visão de conjunto de um novo

homem, habitante de novos edifícios, cercado de objetos diferentes.

Esta obra de Malevich coaduna-se perfeitamente à visão multifacetada da cidade de São Paulo, espaço do romance. Se nos aprofundarmos mais neste campo expansivo, tratamos não apenas de um sincretismo gratuito de meios artísticos, mas também da do conceito de representação. Levantamos como hipótese que a inespecificidade responde como tentativa de ruptura dos paradigmas de representação artísticos da classe alta e/ou dos que valoram como obra de arte. Embora não seja explicado profundamente por Garramuño (2014, p. 27) apreendemos o porquê de ela referir-se a comunidades expandidas: o campo expansivo permite a representação de outras camadas sociais na arte. Ou sua representatividade.

Na expansão das comunidades via romance, chama a atenção a constituição deste gênero haver-se dado em contextos sóciohistóricos distintos. Pensemos no século XVIII a partir de dois países e de dois gêneros discursivos que guardam similitudes e diferenças entre si: o *novel* da Inglaterra e o *roman* da França. Para Catherine Gallagher (2009, p. 630-631), a ficção na Inglaterra do setecentos torna-se explícita e é aceita por todos em um movimento sinuoso que desvela e revela a ficção. Para o *novel* é a escrita de *Robinson Crusoe*, um romance (ou *novel*, de Daniel Defoe) – a respeito de um naufrago, homônimo ao título – que não traz a história de um aristocrata, nobre, rei, cavaleiro, etc, mas de um homem comum,



o fator crucial para a consolidação do gênero em questão. Por sua vez, a aventura romanesca (ou a do *roman*) incorreu na França à utilização da ficção para a elaboração de fatos alegóricos com um quê de crítica e de escárnio dirigidos a pessoas específicas da aristocracia, da nobreza, etc. Na discussão proposta pela teórica inglesa, percebemos que a ficção resultou na expansão da representação de indivíduos quase anônimos como instrumento de crítica ácida às classes hierarquicamente superiores.

A esse respeito, os leitores de Walter Benjamin (1987) recordam o tratamento dado pelo filósofo alemão à fotografia como arte que põe em cena os anônimos da sociedade em textos como a “Pequena história da fotografia” e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Para Benjamin a fotografia não é apenas uma técnica que serve para a inserção dos anônimos na arte, como também seria a responsável por retirar a aura da obra de arte imagética devido à (facilidade de) sua reprodução¹⁴. Apesar do reconhecimento da obra benjaminiana, também há críticos destes anônimos presentes nas fotografias. Alguém que as tece é o, citado inúmeras vezes, filósofo francês Jacques Rancière (2009, p. 48) ao argumentar que para a obra de arte apontar aos anônimos de uma sociedade, ela deve, antes de tudo, ser aceita

pela crítica especializada como tal. A aliança da discussão em torno à ficção com Catherine Gallagher e o *novel* e o *roman* e a técnica fotográfica (para Benjamin e/ou Rancière), indica o ponto de contato entre ambas novamente com o fito de expansão das comunidades mediante as técnicas utilizadas artisticamente em que a representatividade em textos literários e as inserções de fotografias têm como finalidade criticar o alicerce da construção dos paradigmas sustentadores dos sistemas axiológicos da sociedade Ocidental.

Desde há séculos os livros contêm imagens postas em detrimento ou em mesmo grau de importância do conteúdo verbal. O primeiro texto da história a trazer ilustrações foi o livro do apocalipse de São João (FONTCUBERTA, 2012, p. 56). Outra prova cabal que podemos recordar é a bíblia de São Luís, encomendada pela rainha francesa Branca de Castela. Esta bíblia contém inúmeras imagens e tinha como objetivos ensinar a leitura e a educação cristã ao príncipe Luís IX¹⁵. Outro exemplo didático-pedagógico cristão é a bíblia *Pauperum*¹⁶ do século XV. Idealizada para ser difundida entre os eclesiásticos menos abastados, tal bíblia tinha como metas a difusão do livro sagrado e a história católico-cristã mediante imagens (com algumas delas assemelhando-se muito às histórias em quadrinhos).

¹⁴ A respeito do espinhoso conceito de aura de Benjamin, consideramo-lo, por ora, como uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais, cuja aparição é única e distante, ainda que esteja próxima (BENJAMIN, 1987, p. 101).

¹⁵ BÍBLIA de São Luís (1226 – 1234, Paris). Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=jU1SZZrp1HY>>. Acesso em: 23/Fev/2016.

¹⁶ Para uma introdução a respeito dessa bíblia recomendamos o acesso ao seguinte link: <<https://www.wdl.org/pt/item/8972/>>. Acesso em: 23/Fev/2016.



Foi apenas no século XX que se aventou a utilização da fotografia em narrativas. Não desenhos, como os dessas bíblias. Tampouco nos referimos às imagens poéticas, tais quais as referidas na **Epístola aos Pisões**, de Horácio, ou às conhecidas *ekprbrasis* (descrições verbais de imagens). Referimo-nos, sim, ao significado didático-pedagógico que parece ter prosseguido (para alguns autores e isso também merece uma verificação bibliográfica) na tradição consolidada pelo gênero, periférico, fotonovela. A primeira fotonovela é italiana e data de 1947. Esta fotonovela foi idealizada por Stefano Reda e publicada na revista ***Il mio sogno***. Além dessa revista, atribui-se a criação do gênero fotonovela (*photoromanzo* em italiano) a Luciano Pedrocchi, Damiano Damiani e Franco Cancellieri, trio responsável por oficializar dito número ao gênero na capa do primeiro número da revista ***Bolero Film***, duas semanas após a publicação de ***Il Mio Sogno***. Já a primeira fotonovela brasileira é a revista ***Encanto***, de 04/Mar/1949, mas somente o número 22, de 03/Mar/1950, teve atores reais impressos. Este gênero discursivo mescla há muito a imagem fotográfica ao texto verbal e se enquadra na lista de “gêneros não sérios”. Pode-se dizer que para o senso comum a fotonovela é pensada como um gênero inferior, de menor apuro estético, ao aprendizado de leitura devido ao “apoio cognitivo” das fotografias, como cultura de massas bem difundida, e, por fim, estereótipo de gênero feminino devido ao caráter sentimental de suas histórias. Obviamente, estereótipos aos quais não coadunamos nosso ponto de vista

teórico. Pois a importância da fotonovela é central para o estabelecimento deste procedimento estético na cultura contemporânea. Pertence a este gênero difuso e mal visto por grande parte dos leitores acadêmicos – a este propósito por muitos pesquisadores já renomados e estabelecidos na academia brasileira – para a consolidação de um gênero involucrado na avassaladora cultura imagética que nos sobrepujou.

Ainda assim, a percepção de que a literatura seja um campo estanque em si com seus códigos, preceitos e dogmas não são imputados apenas sobre os acadêmicos, mas também aos próprios escritores e suas criação artísticas. Nos tempos recentes, chamou a atenção, por exemplo, a premiação do Nobel de literatura a Bob Dylan. Para o renomado compositor, haver sido congratulado com o notório reconhecimento de suas canções como literárias correspondeu a um aceno tímido, porém importante para a produção literária perceptível em outros campos. No entanto, o próprio artista rechaçou em declaração a noção de que seja merecedor do prêmio recebido, pois era um compositor de canções, não um poeta ou escritor. Outra dessas expansões que consideraram tanto a representatividade supracitadas, como a expansão de outro meio musical como literário foi a inserção do álbum ***Sobrevivendo ao inferno***, do grupo de rap Racionais (1994) na lista de livros obrigatórios dos vestibulares da USP e Unicamp a partir de 2019.

Escritores do filão de Jorge Luis Borges, Winnfried G. Sebald e Enrique Vila-Mattas



segundo Ana Pato (2012, ps. 184-5) proporcionam a compreensão do mundo como uma biblioteca vastíssima. Desse modo, estar diante dessa literatura expandida possui para a autora brasileira uma saturação de imagens que a infla e corresponde a uma escrita por imagens (agreguemos tanto inserida no texto narrativo, quanto *ecfrástica*). Essa saturação imagética é o modo pelo qual os autores utilizam as imagens do mundo contemporâneo para colocá-lo em ordem, selecionando àquelas que devem ser ressignificadas e dignas de atenção à leitura. Em outras palavras, selecionam algumas das infinitas imagens a que eles/as autores/as têm em mãos e, assim, oferecem ao leitor a forma encontrada para ir contra a saturação da informação do período contemporâneo e reorganizarem o caos a que estamos sujeitos.

É somente entre os anos 70 e 80 do século xx que a liberdade imagética e conceitual começa a ir além da ortografia da cultura letrada herdada. Isto é, ainda que obras artísticas e textos literários apresentados (entre inúmeros outros que poderiam ter sido citados já houvessem realizado estes procedimentos interseccionais), é somente entre estas décadas que suas manifestações terão ancoradouros mais profundos nas culturas letradas segundo Adolfo Montejo Navas (2017, p. 12). Já para Victor Burger (1993), este envolvimento com imagem da arte conceitual serviu para dinamitar o funcionamento da então estabelecida e potente hierarquia midiática estabelecida nas culturas ocidentais. E acrescentemos

que se esses funcionamentos imagéticos dos textos literários se desmantelam nos meios midiáticos, sua potência também será bem-vinda para o desmantelamento de campos estabelecidos na cultura em geral.

A respeito dessa estética “nascente” e desmanteladora, Adolfo Montejo Navas (*idem*, p.12) apregoa que

[...] quanto mais as artes convergem às fotografias mais se aproximam da poesia [...] [pois] ambas participam de uma estética ampliada, que vive de sistemas-fases, apropriações, modulações insuspeitas, entre a “arqueologia do detalhe” e as “micrologias da existência”.

A partir do dito pelo pesquisador português acima citado, propomos pensar a respeito dessa “estética ampliada” da fotografia que converge com a literatura na seção seguinte a partir de temas [que nos parecem] recorrentes na seara de produção artística escolhida.

Alguns frutos maduros, um gosto doce

Na história inespecífica da fotografia aliada à literatura, há alguns pontos a serem salientados como estabelecedores de bases fortemente identificáveis. Ou seja, caminhos já traçados anteriormente e denotáveis de passos dados e cristalizados para o/a artista que quer se embrenhar nas especificidades dessa aliança inespecífica e das quais germinam frutos estranhos saborosíssimos, mais doces do que amargos: maduros.

O pontapé do diálogo entre literatura e fotografia remonta o gênero romance, como Ana Marques Martins (2013, p. 13)



explicita ao citar a primeira aparição da fotografia em um livro: *Bruges-la-morte* (Éditions du boucher, 2005) do escritor simbolista belga Georges Rodenbach, em 1892, o primeiro romance a incorporar fotografias. No caso, da cidade de Bruges, na Bélgica, e de alguns monumentos históricos. Apesar de o romance ser simbolista e, portanto, possuir uma estética particular e historiografada ao longo dos séculos, as fotografias contidas neste romance aproximam-se da estética à qual essa arte correspondia às suas práticas. O cenário da fotografia a finais do século XIX correspondia à reprodução ampla e vasta de paisagens. Para o pesquisador Joan Fontcuberta (2012) a fotografia deste fim-de-século condiz com a obsessão do homem da época, predominantemente realista, de transferir das pinturas paisagísticas para a então recém criada tecnologia de representação do real pela máquina que inscreve a realidade por meio de sedimentos de haletos de prata. Melhor dizendo, as fotografias do romance de Georges Rodenbach apresentam a cidade e seus espaços tornam-se outros pela transferência de arquivo: de um acervo (o qual não sabemos de onde se trata) para o texto literário. A essa ficcionalização do espaço - decorrente da exploração do significado da fotografia ao ser deslocada de suportes, meios, gêneros, etc – entrelaçam-se o personagem do romance, Hugues Vianne, e um espectro (fantasma) de uma mulher que ele e o persegue ao longo de Bruges: um fantasma, ou simulacro, de sua ex-esposa, recém falecida. Melhor dizendo, personagens fantasmagóricos, ou sombras,

que representam ou não personagens fictícios ou históricos estão presentes de maneira patente desde neste romance belga de 1892. Pois bem, o espaço representado e conjugando-se ao que se tem por realidade e travestido de ficção é o que temos neste romance, caminho assentado e retrabalhado por outros escritores ao longo dos séculos. Não à toa que figuras importantes do revisionismo crítico da fotografia como Joan Fontcuberta (2012) e André Rouillé (2009) insistem tanto que a fotografia foi a melhor ferramenta para representar o século XIX e sua obsessão pela observação empírica e derivados.

Usualmente, ao pensar em textos mergulhados nessa inespecificidade, os leitores devem se lembrar do romance *Nadja* (2009) publicado em 1928 por André Bréton, construído em torno dos personagens “Bréton”, da elegante Elena Delcourt – que se nomeia “Nadja” - e das fotografias de Paris, monumentos e personagens-históricos. Chama a atenção em *Nadja* este diálogo ter sido explorado por um escritor surrealista. Ou, de maneira simplória, de como atuavam as fotografias neste romance de Bréton para a constituição de uma sobre realidade, de uma realidade além, como apregoavam, em certa medida, as distintas vanguardas do início do século xx. Enfatizamos as fotografias nesta prosa surrealista mediante o argumento seminal trazido pela crítica e fotógrafa estadunidense Susan Sontag (2006, p. 79) de que a fotografia foi a arte que melhor representou a estética surrealista porque exercia brilhantemente o papel de apagar a distância existente entre arte e vida. De



outra maneira, embora relacionemos constantemente a fotografia a uma representação fidedigna do real, escritores como Breton já compreendiam a face oposta dessa obsessão do ser humano: o deslocamento das fotografias para outros meios artísticos, entre eles o literário, pode corresponder a uma realidade extra, onírica, ainda que sejam postas fotografias de artistas renomados da Paris do início do século XX, monumentos, ruas e locais os mais diversos de Paris: no prefácio do romance, lemos escritas pelas mãos de Bréton que algumas fotos foram trocadas por outras. Pela “voz em mão” do próprio autor, elas basicamente não representavam fidedignamente o universo onírico parisiense o qual pretendia transmitir ao leitor. Não por acaso, para Susan Sontag (*idem*, p. 81) ambos, fotografia e surrealismo, representam uma realidade mais dramática do que a visão natural. Em outras palavras, seguindo o direcionamento teórico de André Rouillé (2009), os surrealistas e dadaístas compreenderam que “[...] a fotografia cria o real” (2012). E não o real cria a fotografia. Esta singela mudança dos fatores altera o produto final das fotografias postas nos textos acima referidos. Ou seja, ainda que a fotografia cause a impressão de ser a arte mais verossímil entre todas, isso também pode ser concebido como uma

grande contradição. Afinal de contas, o ato de ferir a vida com o botão da máquina fotográfica é sempre a tentativa de apropriar-se de uma realidade a partir da palpável. Outro aspecto ao qual pouco nos atemos diz respeito ao fotógrafo: diferentemente da pintura, costumamos enxergar as fotografias como isentas de intenções de quem as representa. Deve-se entender, assim, que mesmo os (autor)retratos fotográficos dependem do ponto de vista do fotógrafo para auferir importância ao retratado (SONTAG, 2004).

Em relação a nossa abordagem, o diálogo entre texto literário e fotografia está fortemente eivado pelo conceito de representação realista a princípio, assim como da expansão das comunidades que são representadas nos meios artísticos. De todos estes textos elencados anteriormente, o que se aproxima mais de nossa tese é a fabulosa tese **Paisagem com figuras**, de Ana Martins Marques (2013), à qual deveríamos pagar tributos pela importância fulcral de sua leitura para a pesquisa que realizamos. Com um recorte mais amplo, a abordagem da referida professora acerta em cheio ao demonstrar de maneira prismática o diálogo entre ambos os meios artísticos em literaturas de diferentes nações¹⁷.

Além dos dois livros literários citados, podemos enumerar alguns outros textos de

¹⁷ Em nossa tese de doutorado, intitulada “*Eu não estou lá: Algo da prosa brasileira contemporânea e de suas fotografias*”, nossa abordagem prefere acercar-se de um contexto específico de produção literária (o contemporâneo), de uma única nação (o Brasil) e com um espectro temporal de produção bem próximo (os textos que analisamos vão de 2002 a 2013). O debate pormenorizado proposto nesta tese

se refere a este diálogo inespecífico como provocador da abertura de algumas frestas na literatura brasileira como uma moda (ao que parece) não passageira (algo também imprevisível de julgar) *a priori* como uma marca do acesso/presença gradual de outras classes/etnias na literatura/artes em geral como exigências histórico-culturais.



outros países e autores que se dedicaram a essa inespecificidade: Alemanha - *Austerlitz* (2001, Companhia das Letras)¹⁸, de W. G. Sebald -; Argentina - *Último round I e II* (2014, Civilização Brasileira), de Júlio Cortázar; e *La vida descualzo*, de Alan Pauls (2011, editorial *Sudamericana*) -; França - *Histórias reais* (2009, Agir), de Sophie Calle -; Inglaterra - *Orlando: uma biografia*, de Virginia Woolf (*Autêntica*, 2015)¹⁹ -; Turquia - *Istambul: memória e cidade*, de Orhan Pamuk (Companhia das letras, 2003).

Cabe mencionar que no tocante ao Brasil, segundo o que esta pesquisa encontrou, o primeiro gênero a trazer fotografias juntamente à narrativa foi a fotonovela brasileira *Encanto*, de 04/Mar/1949, cujo número 22, de 03/Mar/1950, teve pela primeira vez atores reais impressos. Outro livro de destaque foi o de poemas intitulado *Paranoia*, de Roberto Piva e com fotos de Wesley Duke Lee (1963), e digno de louvor pelos leitores até os tempos atuais. Além de merecer destaque por seu caráter beletrista, o fato de representar em poemas e fotografias a cidade de São Paulo sob a égide de técnicas surrealistas passando pelo cadinho estético-social da geração beat norte-americana, *Paranoia* posicionou a inespecificidade dos campos literário e fotográfico brasileiros em um patamar de similaridade em relação ao caso francês de Bréton. Além dos dois casos mencionados, outros livros de literatura

brasileira contemporânea que chamam a atenção por trazerem a representação do espaço narrativo mediante fotografias é *Quarteto em Curitiba* (1976), de Paulo Leminski, livro de estreia do escritor paranaense.

Seguindo a linha mais paisagística, a primeira edição de *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, contém uma fotografia de uma favela carioca em sua última página; a recente edição de *Estação Carandiru* (1999), de Dráuzio Varella, publicada pela Companhia das Letras traz fotos inúmeras de detentos e do presídio. Destacam-se algumas fotos que mantêm o anonimato dos fotografados como forma de dotá-los de intimidade e enfatizar as agruras vividas em suas celas; *Pauliceia meu velho centro* (2007), de Heródoto Barbeiro, traz fotos em preto e branco da cidade de São Paulo que servem como suporte à narrativa saudosista impressa pelo narrador dos contos do livro que rememora a infância vivida na capital; e *Satolep* (2008), de Vitor Ramil, romance de tom onírico e que por meio das fotografias da cidade de Pelotas inverte a representação fotográfica fidedigna, evidenciado pelo próprio nome da cidade da diegesis *Satolep* como o inverso da cidade rio-grandense; Outra forma de trazer as fotografias na narrativa contemporânea brasileira parece ser a desempenhada por Valêncio Xavier em seu *O mez da gripe e outros livros* (1998) no qual a utilização da fotografia descontrói-se assim como os textos

¹⁸ As datas referem-se às edições que possuímos, não às suas datas de publicação.

¹⁹ Consta no site da editora brasileira autêntica que este livro vem: “Com reproduções de pintura a óleo e

fotografias inéditas no Brasil, a tradução de Tomaz Taden faz jus à publicação original de 1928” (grifos do site).



jornalísticos inseridos na narrativa com vistas a questionar as categorias de ficção/representação. Outra leitura interessante foi a proposta pela prof^a. Juliana Santini em um minicurso ministrado no 2º Selit da UFSCar, 2015, no qual segundo ela a leitura das fotografias de *Opswanie Swiata*, de Veronica Stigger (2013), traz imbricada o funcionamento delas e de outras páginas do romance como aproximação do texto literário às técnicas cinematográficas do cinema mudo. Por fim, outra apropriação da fotografia na literatura brasileira foi a edição especial do **Vidas secas**, de Graciliano Ramos, na qual o fotógrafo Evandro Teixeira enxertou fotografias do sertão nordestino na obra. Neste último tipo de apropriação da fotografia nos meios literários, podemos nos remeter também às tão conhecidas fotografias de Maureen Bissiliat a respeito dos temas literários de Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral, etc para os **Cadernos de literatura brasileira**.

No Brasil segue além destes um repertório vasto de livros que se debruçaram neste diálogo como **O amor dos homens avulsos** (2016, Companhia das Letras), de Victor Heringer, trazendo em seu bojo algumas fotografias de pessoas, mas não evidentes sobre de quem tratam: do narrador ou do acervo pessoal do autor;

também há a foto d**O irmão alemão** (2014, Companhia das Letras) de Chico Buarque na página 231 deste romance ; em **Dupla exposição** (2016, Rocco)²⁰, há contos de Paloma Vidal com fotos expandidas de Elisa Pessoa; fotografias artísticas de Laís Blanco n**O caderno das inviabilidades** (2016, Urutau) com poemas inexequíveis de Eliza Caetano – sobre os quais falaremos um pouco mais na terceira seção deste artigo; a construção de uma pátria fictícia em **Terra avulsa** (2014, Record), de Altair Martins, por meio do texto narrativo e de fotografias sobre as quais o narrador depressivo escreve seus poemas.

Como método taxonômico interessante para avaliarmos todo este vasto repertório por nós lido e levantado, a tese **Paisagem com figuras**, de Ana Martins Marques (2013, p.85), oferece uma metodologia profícua. Nesta tese fabulosa, a autora divide as fotografias das obras **Os emigrantes** e **Austerlitz**, de W. G. Sebald, em coisas, lugares, animais e pessoas²¹. A esse respeito, percebemos que alguns livros brasileiros citados possuem fotos de pessoas. Os demais possuem apenas fotos de lugares e coisas. Além destes cinco, três, citados anteriormente, constituem a espinha dorsal da tese que elaboramos e destacam-se por possuírem fotografias de pessoas com uma peculiaridade em relação aos demais. São eles: **Nove noites** (2002), de

²⁰ No site da editora Rocco é relatado que este livro foi concebido a partir de uma proposta singular: “A obra inaugura a coleção Duplex, na qual o selo Anfitheatro 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.

²¹ Segundo a autora, esta divisão não prima pela definição, afinal, pessoas, animais e coisas são sempre fotografadas em algum lugar; e fotografias de pessoas e lugares raramente deixam de retratar coisas, etc.



Bernardo Carvalho; **Rremembranças da menina de rua morta nua** (2006), de Valêncio Xavier; e **Divórcio** (2013), de Ricardo Lísias. Sua distinção advém da inserção dos autores como personagens das narrativas (através de fotos pessoais e/ou procedimentos autoficcionais), o que torna a ficção, realidade, e vice-versa.

No que concerne a esse aparecimento de autores como personagens e tem o xeque-mate determinado pelas fotografias inseridas em suas narrativas, o campo expandido permite uma discussão relativa não apenas à literatura, mas à fotografia também. Para Rubens Fernandes Jr (2006) a fotografia artística contemporânea é mais arrojada do que isso devido à retirada das amarras que convencionaram suas práticas artísticas. A ela correspondem procedimentos realizados pelo fotógrafo antes, durante e após sua prática artística. Sua finalidade é aguçar os sentidos dos espectadores com suas fotografias, desautomatizá-los. Afinal de contas, somos expostos diariamente a uma multiplicidade de imagens que pela aglutinação mais cegam do que ajudam a enxergar.

Portanto, estamos diante de textos literários, que como os citados devem, evidentemente, propor o entrelaçamento dessas expansões, seja na performance no caso fotográfico (COTTON, 2010), seja na do autor como curador (AZEVEDO, 2016) no que tange a literatura, salientando os envolvimento prévios dos autores para se converterem em personagens dos textos literários como arcabouço das análises do *corpus* (e dos outros citados durante as primeiras páginas deste artigo). Isto é,

evidenciamos que há um novo *gap* nessa produção inespecífica a ponto de estabilizar-se e, obviamente, decorrendo em efeitos de sentido não concernentes apenas a essa interseção artística, como também à sociedade, a cultura e abertura a questionamentos profundos em torno aos campos envolvidos. São artes que, de alguma maneira, correspondem ao limite da representação e revelam frestas subterrâneas mais próximas ao intratável, ao não representável ainda que a fotografia pareça inscrever o real na gênese criadora proposta pelo artista (NAVAS, 2017) e nos ludibrie em torno as estratégias de leitura que nos serviremos para ler algumas dessas ficções (pós-autônomas). Se nesta seção deste artigo tratamos a respeito de frutos doces dessa inespecificidade, ou seja, de taxonomia estabelecidas e já estudadas, saboreemos outros frutos que nos parecem verdes, de sabor adstringentes. Aqueles que nos fazem amarrar a boca. Ainda que estabeleçam bases profundas com as inespecificidades de outrora, denotam outra utilização da imagem fotográfica no período contemporâneo.

Alguns frutos contemporâneos verdes, adstringentes?

N^o **caderno das inviabilidades** (2016), da poeta Eliza Caetano e fotógrafa Laís Blanco a arte resvala no intratável, no não representável, como discutido por Jacques Rancière (2012) **O caderno das inviabilidades** denota a inexequibilidade da tradução do poético a um corpo, seja o humano, seja outro suporte que o contenha. Em outras palavras, é uma “poética do



limiar”, alegoria do que não pode ser traduzido em qualquer corpo ou suporte. Esta poética se localiza no inexecutável, intransitável, intraduzível da fatura poética e de seu(s) elemento(s) transbordando a escrita do papel e derramando resquícios não materializados e não apreendidos como a pedra de toque dos poemas e dos cliques de suas fotografias. Similar a isso, lembramos Jacques Rancière (1995, p. 141-142) e suas considerações estético-políticas **na voz e o corpo** a respeito dos textos de Rimbaud voltados à exegese da letra pelo corpo: “A chave de um texto é, comumente, um corpo. Achar um corpo debaixo de letras, em letras”. Por isso, digamos que a poeticidade deste livro está, de certa forma, localizada no território inacessível do poético.

No primeiro poema do livro intitulado *: “O corpo do poema desenhado em meu corpo, estendido, *sunbathing* sobre a minha anca esquerda. Não sei se esqueço o corpo do seu poema. O poema em branco me lambendo a espinha” (CAETANO. BLANCO, 2016, p. 15) corpos poéticos são delineados e direcionados aos da/do eu-lírica/lírico que parecem revelar algo faltante e incômodo em seus interstícios. Lambendo a espinha. Essa impossibilidade reside na não aderência do outro no eu-poético, que as/os deixa também separadas/os poeticamente, inacessíveis: corpórea e poeticamente localizadas no receio do que lembrar e do que esquecer.

Posto isso, vale à pena recorrer ao dicionário e buscar acepções para inviável, ou como diz o primeiro verso de um poema homônimo ao livro: “Minha vontade

irremediável de listar palavras inviáveis” (*idem*, p.33):

1. Que não pode ser percorrido ou acessado = INACESSÍVEL, INTRANSITÁVEL;
2. Que não pode ser feito ou executado = INEXECUTÁVEL ≠ EXECUTÁVEL;
3. Que não tem condições para durar ou sobreviver.

Aliado às acepções acima referidas, pensemos no título do livro: **O caderno das inviabilidades**. A primeira das inviabilidades é um questionamento em torno do livro/suporte/meio traçar uma relação frutífera entre texto poético e fotografias. Quer dizer, a tentativa de um poético no qual os significados se encontram no limiar das duas artes, não na relação. Em sua dessemelhança, não igualdade. Os significados dos poemas deste livro parecem resultar mais da subtração de texto e fotografias do que de sua soma.

Seguida a esta subtração de meios estéticos, vemo-nos face a poemas próximos a esboços (afinal de contas eles fazem parte de um caderno). Talvez por isso, encontremos vários poemas intitulados *, além de uma sequência de três poemas tentativas (primeira tentativa, segunda tentativa e terceira tentativa das ps. 23 a 28) como modelares da ingrata tarefa de mediação da/do poeta a um corpo “Entenda:/ a vírgula reverbera/o hiato dos olhos” (*idem*, p. 23), do poético reverberando no limiar de poemas e fotos “[...] dentro de mim é como o centro da cidade resmungando bobagem, lixo, barulho, palavras, gente e a espera



impaciente pelo silêncio do fim do dia” (*ibidem*, p. 25) e análogos à impossibilidade de mediação da interioridade por palavras, bem como de seu exterior “Paro, sento, teço e o/ tecido não me cobre” (*ibidem*, p. 27).

Uma poética, por essa razão, decididamente emperrada: este é um caderno de poemas executados no inexequível. Nascimento corpóreo da poesia do inefável, do que não estabelece pontos específicos do poético, como no poema “Pontos cardinais” (*ibidem*, p. 17): “se eu te disser quem sou, sou em círculos [...] / calculo os passos para não pisar em linhas / procuro seguir mas dou voltas no quarteirão / se eu te disser quem sou / os pontos cardinais trocarão de lugar”. A propósito, pontos trocando de lugar e não encontrando uma corporeidade viável para estabelecer-se, são as construções poéticas mais recorrentes “Insisto. / Paro, sento, teço / Faço rosas, faço ventos, cubro-me / Tranço linhas confusas e frias. / É por nada” (*ibidem*, p. 27), sobre a impossibilidade do significado poético pisar em terra firme: ele é desestabilizado pela ambiguidade e obscurantismo das metáforas poéticas à moda dos autores/poemas do período moderno estudados por Hugo Friedrich (1978). Devido à incongruência do poema (significante) com seu significado, este livro também serve como exercício pedagógico (pois é também um caderno) sobre as diferenças de significados trazidas por uns e outros leitores de cada poema

[...] carrego então / num lugar estranho / promessas que perderam sua data de validade e senso de direção / a promessa sua, continua sendo noutra país / esse

fardo que você ignora e que eu demoro em a largar (*ibidem*, p. 29).

A partir da página 35 d**O caderno das inviabilidades**, acompanhamos quinze fotografias – além de outras duas em cada contracapa do livro (caderno) - entrelaçadas ao significado geral dos poemas da 1ª parte do caderno, apresentando paisagens (*ibidem*, ps. 35, 39, 41, 57, 59), objetos de difícil compreensão (*ibidem*, ps. 37, 43, 45, 47, 49, 55) e pessoas (*ibidem*, ps. 50 e 51; 61), etc. Estas são algumas das categorias possíveis para pensar como as fotografias do livro engendram inviabilidades de significados. Sua riqueza advém de sua subtração para serem pensadas como performance artística tal qual Charlotte Cotton (2010, p. 21-47) propôs e já mencionamos neste artigo. Dessa maneira, quando as fotografias são pensadas de antemão - como parecem as fotografias realizadas por Laís Blanco – elas põem em questionamento a relação umbilical do representado com seus significados de maneira performática. Em outras palavras, o poético, das letras, lambe a espinha de outro corpo e oculta o sentido ao qual essas fotografias foram preparadas pela/o artista.

Outras obras literárias que trazem a relação com a fotografia como recordação após a leitura d**O caderno das inviabilidades** são **Nadja**, de André Bréton, e **Paranoia**, de Roberto Piva, citados previamente. Primeiramente, ambos os livros possuem correlações surreais estreitas com o representado em cada fotografia. No livro de Bréton, há algumas fotografias que parecem temas retomados



nas fotografias de Laís Blanco como objetos que extrapolam sua função/existência no mundo real através da representação fotográfica. Já o livro de Piva tece possíveis influências estilísticas na escrita de Eliza Caetano (guardadas as devidas proporções) pelo caráter inefável e, por vezes, labiríntico das metáforas dos livros dos autores.

Da página 63 em diante, as inviabilidades dos poemas parecem mudar de tom ao enfatizar-se a inexatidão do que é ser mulher no poema “Idade cronológica”: “Tenho medos de menina/olhos de menina/peitos de menina/durmo com a luz acesa/ [...] e faço festas no chuveiro” (CAETANO; BLANCO, 2016, p. 63) e colocar neste primeiro poema da (que chamamos) segunda parte (do livro) questões relacionadas à infância, à sexualidade e à idade (irresoluta) como centrais e inviáveis de serem postas no papel. Isso também pode ser interpretado em outro poema intitulado * (Dizem que sou elegante): Não se engane com a foto aérea. As raízes ficam debaixo da terra, rompem o concreto e invadem os bueiros [...] Além dos bueiros, há o homem que me despe depois de um dia de trabalho, que não conhece a elegância e aposta no que não vê (*idem*, p. 83).

Por fim, também merece destaque neste livro primoroso uma (possível leitura de) aproximação à escrita do branco da página, que interessa tanto à Jacques Derrida (1997) “não sei se esqueço/ o desenho do corpo do poema/no meu corpo/ sua língua branca sobre a minha espinha” (CAETANO; BLANCO, 2016, p. 95), como responsável por delinear uma proposta a nós, leitores, de sermos este

branco da página e inviabilizarmos significados fixos nas letras negras das páginas d’**O caderno das inviabilidades**.

Prosseguindo nessa estética fotográfico-literária ou literário-fotográfica vale à pena avaliar o livro de Bernadette Mayer intitulado **Helenas de Troia**, NY (2016). A espinha dorsal deste livro constitui-se de uma escrita performática subterrânea. Neste caso, a autora investigou a respeito das mulheres chamadas Helena e que vivem na cidade de Troia, no distrito de Albany, no Estado de Nova Iorque. Após encontrar a cada uma dessas mulheres, Bernadette Mayer tirou fotografias de cada uma delas e as inseriu no livro. Além disso, a artista gravou entrevistas sobre a vida delas em Troia. Por fim, o procedimento poético da autora foi transformar as entrevistas das Helenas nos poemas que lemos no livro. Neste texto, portanto, temos diante um texto que já convertido em lírico nos faz pensar no porquê de as histórias contadas por cada Helena estarem imbuídas de tantas estéticas diferentes e nas escolhas feitas pela autora. Esta reflexão é a performance na qual a autora nos faz mergulhar na experiência de pensar esses poemas e essas mulheres tal qual estivéssemos diante delas, como se necessitássemos e/ou pudéssemos conhecê-las, estabelecer vínculos. Quando passamos as páginas de seu livro em questão, damo-nos conta de que a artista, assim como o seu público, convertem-se em corpos presentes e, ao mesmo tempo, desconstruídos pelas linhas poéticas escritas pelas autoras. Nesse ínterim, mediante a leitura damo-nos conta do efeito instalação proporcionado aos poemas devido a essa



escrita performática nos pôr diante dessas Helenas e de seus poemas como espaço interativos para conhecermos um pouco delas, dessa Troia contemporânea e de suas desigualdades sociais. Igualmente ao funcionamento da performance poética proposta pela escrita dos versos dos poemas, a inserção de fotografias das Helenas também tem sua intenção documental esgarçada: afinal é este um livro de poemas ou de memórias de sofrimentos e vivências individuais?

Parece que é este entremeio que nos faz adentrar em questionamentos muito pertinentes sobre a fotografia contemporânea em torno a desconstrução de seu sentido consagrado de documento histórico, colada no real. Essas fotos são reais mesmo? E o texto imprime na folha quem essas mulheres são? Ou seja, vemos diante de uma poética limiar que nos permite saber quem são essas Helenas e até mesmo perguntarmos: elas realmente são? Ou seja, existiram? Não são mais essas mulheres que encontramos no livro, mas fotografias artísticas que as poetizam a partir da vida de cada uma delas. Isto é, transformam a vida pessoal em fato lírico, não documental. Característica da obra de Mayer, a manipulação da imagem alia-se à manipulação das vozes dessas mulheres entrevistadas e transfiguradas em poesia: em uma espécie de ventriloquia, percebe-se a voz da eu-lírica por trás de (e dando vida a) cada fala atribuída às entrevistadas. Percebe-se isso na entrevista-poema talvez devastada pela voz da própria autora. Ou será que as Helenas tinham acesso a essa proposta artística de Bernadette Mayer e queriam

representar a seu estilo quem eram e o que acreditam ser poemas?

Não por acaso esta poética limiar se entrelaça à decadência da consideração da fotografia como elo sensível com acontecimentos ocorridos no passado e na vida real. O leitor de **As Helenas de Troia, N.Y.** deve deixar que se esvaíam os significados historiográficos da fotografia como dirigido de maneira unívoca a esses acontecimentos, afinal de contas já antes dos anos 70 do século XX, a fotografia declinaria em representação estética por causa de meios tecnológicos mais sofisticados, como a televisão, os satélites e as redes digitais (ROUILLÉ, 2005, p. 138). Perceber este movimento de inserção das fotografias das Helenas nas fotografias do livro e dar-se conta também de quem segundo Joan Fontcuberta (2012) a “trapaça” de uma ânsia descritiva que se apregoava constitutiva do gesto fotográfico, pode ser uma armadilha à qual tanto fotógrafos, como a autora Bernadette Mayer, podem querer fazer o leitor inferir: como fria a unicamente: essas mulheres são realmente as mulheres dos poemas que lemos nas páginas do livro. Mas, para não cairmos nessa armadilha, e proporcionarmos outra estratégia de leitura: E se não forem realmente?

Toda essa demonstração dos simulacros, ou da performance, são parte integrante da metodologia fotográfica, que sempre performatiza o fazer na impressão luminosa vista em forma impressa ou digital, como projeta Philippe Dubois (2005, p. 162):



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”).

Ancoramo-nos, assim, fortemente ao saborear estes frutos adstringentes no termo performance, como às de Marina Abramovich (2015): a fotografia é o palco do ato luminoso ao qual nos movimentamos para sermos registrados e às nuances artísticas que este ato implica. Esta performance é então presa ao ato fotográfico como a força motriz para que lidemos com o real e os signos (NAVAS, 2017) que nos rodeiam de maneira ora documental, ora artística (ROUILLÉ, 2009).

Considerações: sabores interseccionados

As linhas deste artigo tentaram, minimamente, apresentar em um primeiro momento a questão da inespecificidade como constitutiva das artes e literatura, em geral, como uma não novidade do período em que vivemos. No caso, tentamos exemplificar sobremaneira para evidenciar que a questão trata muito além de problemas postos na consolidação dos campos do conhecimento do ser humano, mas sim como a arte e a literatura fagocitam outros campos com objetivos diferentes dos traçados em outros períodos históricos e destaca-se, principalmente, o fato de estarmos diante de expansões artísticas em cujo bojo encontram-se questões de

representatividade. Isto é, de como outras comunidades e sujeitos produzem artes diferentes das consideradas no campo convencional socialmente. Ou os frutos estranhos.

Entre a inúmera produção de frutos estranhos, aqueles que vão na contramão do estabelecido pelo cânone e pela sociedade como incluído em cada campo, discutimos na sequência como alguns desses frutos estranhos já trocaram influências entre si e constituem uma especificidade em meio a suas inespecificidades. Melhor dizendo, em meio a tantos frutos resultantes de cruzamentos híbridos, nasceram alguns que constituem um novo ramo da produção estética e da qual seus frutos são doces.

Por fim, na última parte deste artigo demonstramos por meio de dois livros de poesias próximos à performance como a literatura e a fotografia aliam-se a essa outra arte propalada por Marina Abramovich (2015) e avançou em direção a um novo cruzamento, do qual resultaram outros frutos, ainda adstringentes, daqueles que amarram a boca, e que não sabemos se são férteis ou não. Assim sendo, este artigo procurou levantar e demonstrar aos leitores como foi realizada uma revisão bibliográfica profunda em torno ao tema elegido e como podemos estar diante de uma produção literária que aproveita-se do *gap*, aquilo que ainda não foi escrito ou de um jeito que ainda não o foi, para (quem sabe?) ampliar ainda mais as especificidades dessa inespecificidade.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMOVICH, Marina. **Terra comunal** + *MAI*. São Paulo: Sesc Pompeia, 2015.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **A falta que ama**. Rio de Janeiro: Record, 2002 (1968).
- AZEVEDO, Luciene. “O autor como curador”, in **Leituras contemporâneas**, 17/Nov/2016. Disponível em: <<https://leiturascontemporaneas.org/2016/11/17/o-autor-como-curador/>>. Acesso em: 23/Dez/2017.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Trad. Maria João da Costa Ferreira. Lisboa: Relógio D'água, 1991 (1981).
- BÍBLIA de São Luís** (1226 – 1234, Paris) – V. Portuguesa. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jU1SZZrp1HY>>. Acesso em: 23/Mar/2016.
- BORDIEU, Pierre. **As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário**. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURRIAUD, Nicolás. **Como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRETON, André. **Nadja**. Paris: Éditions Gallimard, 1964.
- BRÉTON, André. **Nadja**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007 (1928)
- BURGER, Victor. **Teoria da Vanguarda**. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Veja, 1993.
- 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.
- CANCLINI, Néstor García. **A sociedade sem relato**. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. SP: Edusp, 2016.
- CARVALHO. **Nove Noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- 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.
- COLÓN, Cristóbal. Carta de Colón a Luis de Santángel. In: _____. **Diário de a bordo**. Madrid: Dastin, 2000. ps. 245-253. Disponível em: <<http://aix1.uottawa.ca/~jmruano/colon.pdf>>. Acesso em: 02/Ago/2018.
- COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Marina Appenzeller 12ed. Campinas: Ed. Papirus, 2005.
- DYLAN, Bob. **Banket speech**. Disponível em: <https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2016/dylan-speech_en.html>. Acesso em: 15/Jun/2017.



- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 2ed. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- FERNANDES JÚNIOR, Rubens. “Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica”, in **Facom**, n.16, 2/sem 2006. Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf>. Acesso em: 30/Set/2017.
- FERRE, Juan Francisco. **Mutantes**: narrativa española de última generación. España: Berenice, 2007.
- FLACO, Quinto Horácio. **Epístola ad Pisones**. Ed. Bilingue. Trad. Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE: 2013.
- FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**: o elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.
- FONTCBUERTA, Joan. **A câmera de Pandora**. Trad. Maria Alzira Brum. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2012.
- FOSTER, Hal. **O retorno do real**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2017.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. Curioni; Dora F. da Silva. São Paulo: Duas cidades, 1978 (1956).
- GALLAGHER, Catherine. “Ficção”, in: MORETTI, Franco (Org.). **A cultura do romance**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 629-658.
- GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- HARAZIM, Dorrit. “O cidadão Meeropol”, in: _____. **O instante certo**. Companhia das Letras, 2016. ps. 255-266.
- KRAUSS, Rosalind. “A escultura no campo ampliado”, in **Gávea**, Trad. Elisabeth Carbone Baez, n.1, 1984, p. 129-137. Disponível em: <http://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf>. Acesso em: 14/Jan/2016.
- KRAUSS, Rosalind. “Sculpture in the expanded field”, in **October**, v.8, p. 30-44, 1979. Disponível em: <<http://www.onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Krauss.pdf>>.
- LOPES, Patrícia. **Momentos**. Londrina: Midiograf, 2015.
- LUDMER, Josefina. “Literaturas pós-autônomas 2.0”, in **Revista Z-Cultural**. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literaturas-postautonomas-2-0-de-josefina-ludmer/>>. Acesso em: 18/Set/2017.
- MALEVICH, Kazimir Severinovich. **Quadrado negro sobre fundo branco**. Óleo sobre tela. 1915.
- 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.



- NAVAS, Adolfo Montejo. **Fotografia e poesias** (afinidades eletivas). São Paulo: Ubu, 2017.
- NOGUEIRA, André. Nuno Ramos. “Fruto estranho”, in: **Arte capital**, 15/Set/2010 a 07/Nov/2010. Disponível em: <<https://www.artecapital.net/exposicao-290-nuno-ramos-fruto-estranho>>. Acesso em: 23/Jan/2019.
- OLIVEIRA, Nelson de. “Transa trans: tributo às tribos extintas”, in: _____ (Orgs.). São Paulo: Boitempo Editorial, 2003. p. 9-16.
- PATO, Ana. **Literatura expandida** – arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster. São Paulo: Sesc, Associação Cultural Video Brasil, 2012.
- 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.
- PIVA, Roberto; LEE, Wesley Duke. **Paranoia**. 2ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Jacarandá, 2000 (1963).
- RAMOS, Nuno. **Fruto Estranho - Árvores, aviões, sabão, vidro, contrabaixos, sebo e soda cáustica**. Disponível em: <http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=110&cod_Serie=106>. Acesso em: 22/Mai/2017.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. 2ed. 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.
- RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Trad. Raquel Ramalhete et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. Trad. Constanca Egrejas. São Paulo: Senac, 2009
- RUFFATO, Luiz. **Eles eram muitos cavalos**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.
- SANTINI, Juliana. “Deslocamentos na narrativa brasileira contemporânea”: Opisanie Swiata de Veronica Stigger. Minicurso, Selit, UFSCar, 2015.
- SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- 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. p. 67-100. Universidad de Málaga, 2011.
- VARELA, Dráuzio. **Estação Carandiru**. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- VIDAL, Paloma; PESSOA, Elisa. **Dupla exposição**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- XAVIER, Valêncio. **O mês da gripe e outras histórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.



^{i i} Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, da Universidade Federal de São Carlos. Atualmente, doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Unesp, Campus Araraquara, inscrito na linha de pesquisa “Teorias da narrativa”.
E-mail: renanbolognin@hotmail.com.