

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA FACULDADE DE LETRAS

FERNANDA BORGES

ENTRE PALAVRAS E IMAGENS:
AS NARRATIVAS DE VALÊNCIO XAVIER E DE JONATHAN SAFRAN FOER

PORTO ALEGRE
2016

FERNANDA BORGES

ENTRE PALAVRAS E IMAGENS:
AS NARRATIVAS DE VALÊNCIO XAVIER E DE JONATHAN SAFRAN FOER

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena

Porto Alegre
2016

B732e

Borges, Fernanda

Entre palavras e imagens: as narrativas de Valêncio Xavier e de Jonathan Safran Foer. / Fernanda Borges. – Porto Alegre, 2016.

276 f.; il.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Faculdade de Letras, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena

1. Literatura Comparada. 2. Narrativa Literária. 3. Literatura Contemporânea. 4. Poéticas Interartísticas. 5. Xavier, Valêncio – Crítica e Interpretação. 6. Foer, Jonhathan, Safran – Crítica e Interpretação. I. Barberena, Ricardo Araújo. II. Título.

CDD 809

Bibliotecária Responsável: Anamaria Ferreira CRB 10/1494

FERNANDA BORGES PINTO

ENTRE PALAVRAS E IMAGENS:
AS NARRATIVAS DE VALÊNCIO XAVIER E DE JONATHAN SAFRAN FOER

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: ____ de _____ de ____.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Ângela Maria Dias – UFF

Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva – UFRGS

Prof. Dr. Carlos Gerbase – PUCRS

Prof. Dr. Charles Monteiro – PUCRS

Porto Alegre
2016

Dedico esta tese à minha avó, Nelci,
que sempre tem muito amor, carinho
e paciência, e à minha tia avó, Jura,
in memoriam.

AGRADECIMENTOS

Meu muito obrigada amoroso aos meus contemporâneos e às minhas contemporâneas, Maurin de Souza e Tiago Martins, que viveram esta tese comigo;

Nicole Barbosa, Paulo H. Pappen e Andrio Lentz, que deram mais arte a este trabalho;

Lola Coelho, Felipe Cruz, Camila Alexandrini, Pablo Martins, amigos colecionáveis;

Professor Ricardo Barberena, orientador agitador;

Minha mãe, Inêz, guardiã da iconoteca familiar e que me legou o nosso acervo;

Valêncio Xavier e Jonathan Safran Foer, meus contemporâneos, que me ensinaram que é possível se sentir encantada, desafiada e apaixonada por mais de quatro anos.

Profissão de fé

Sim, sim, por mais machucado e fodido que a gente possa estar, sempre é possível encontrar contemporâneos em qualquer lugar do tempo e compatriotas em qualquer lugar do mundo. E sempre que isso acontece, e enquanto isso dura, a gente tem a sorte de sentir que é algo na infinita solidão do universo: alguma coisa a mais que uma ridícula partícula de pó, alguma coisa além de um momentinho fugaz.

Eduardo Galeano em *O livro dos abraços*

RESUMO

Esta tese estuda as obras do autor brasileiro Valêncio Xavier e do autor estadunidense Jonathan Safran Foer, que, a partir de narrativas compostas por artigos de jornal, desenhos, fotografias, mapas, *flip books* e por uma disposição textual peculiar ultrapassam a concepção tradicional do que se entende como romance ao incorporarem, sobretudo, outras manifestações artísticas, o que permite que sejam denominadas como narrativas híbridas e interartísticas. Discutir as obras de Valêncio Xavier e as de Jonathan Safran Foer consiste na utilização de teorias tradicionais e contemporâneas para a análise da intersecção entre palavra e imagem. Tais narrativas contemporâneas e profanadoras, se pensadas a partir de conceitos de Giorgio Agamben, subvertem e iluminam o livro enquanto objeto e suporte, restituindo o aspecto lúdico à leitura e o prazer do inesperado a cada página. Desse modo, os textos desses escritores são analisados aqui como representantes de uma literatura que é contemporânea por ser profanadora de temas e de suportes e, conseqüentemente, analisadas a partir de questões relacionadas às narrativas visuais e às poéticas interartísticas, aos jogos ficcionais e da colagem intertextual e, ainda, a partir da reflexão sobre os temas que compartilham: a reelaboração da memória, as alegrias e tristezas infantis e senis. As narrativas *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, *Meu sétimo dia: uma novella rébus*, “Rememranças de menina de rua morta nua”, “Maciste no inferno” e “Mistério mágico”, de Valêncio Xavier, e os romances *Everything is illuminated* e *Extremely loud & incredibly close*, o inclassificável *Tree of Codes* e o conto “If the Aging Magician Should Begin to Believe”, de Jonathan Safran Foer, são discutidos a fim de se evidenciar as suas semelhanças nas estratégias formais de composição. Assim como Valêncio Xavier e Jonathan Safran Foer profanam temas e suportes, esta tese também objetiva subverter em certa medida o subjétil com que lida, jogando e dialogando com as obras e os autores estudados, pois, como afirma Roland Barthes, não há como se tratar de obras e de autores sem *escrever com eles*.

Palavras-chave: Literatura contemporânea. Poéticas interartísticas. Valêncio Xavier. Jonathan Safran Foer.

ABSTRACT

This thesis studies the works of Brazilian author Valêncio Xavier and North American author Jonathan Safran Foer, both of which, through narratives composed by newspaper articles, drawings, photographs, maps, flip books and by a peculiar textual disposition, transcend the traditional notion of romance mostly by incorporating other artistic manifestations, which allows them to be denominated as hybrid and interartistic narratives. Discussing these authors' works consists on using alternative and current theories in order to analyze the intersection between word and image. Such contemporary and profane narratives, if they are considered through the concepts of Giorgio Agambem, subvert and illuminate the book as object and support, restoring the playful aspect of reading and the pleasure of the unexpected in each page. Hence, the aforementioned texts are analyzed as representatives of a narrative that is contemporary because it profanes themes and supports and, consequently, analyzed through questions related to visual narratives and interartistic poetics, to fictional games and intertextual collage and still, and through the reflection on the themes shared by them: the re-elaboration of memory as well as the joys and sorrows of childhood and old age. The narratives *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, *Meu sétimo dia: uma novella rébus*, “Rremembranças de menina de rua morta nua”, “Maciste no inferno” and “Mistério mágico”, written by Valêncio Xavier and the novels *Everything is illuminated* and *Extremely loud & incredibly close*, the unclassifiable *Tree of Codes* and the short story “If the Aging Magician Should Begin to Believe”, by Jonathan Safran Foer are discussed in order to highlight their similarities in terms of formal composition strategies. Just as much as Valêncio Xavier and Jonathan Safran Foer profane themes and supports, the present thesis also aims to subvert the subjectile it deals with in a certain way, playing and interacting with the works and authors, since, as Roland Barthes once said, there's no other way of dealing with authors and their works other than *writing with* them.

Keywords: Contemporary Literature. Interartistic poetics. Valêncio Xavier. Jonathan Safran Foer.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Memorial ao World Trade Center, Nova Iorque.....	33
Figura 2: Construção do 2º World Trade Center, Nova Iorque, abril de 2014.....	34
Figura 3: Torre do 2º World Trade Center, Nova Iorque, abril de 2014.	34
Figura 4: Obra de Nuno Cais que ilustra <i>O paraíso são os outros</i> , de Valter Hugo Mãe.	49
Figura 5: Clarice Lispector. “Interior de gruta”, 1960, óleo sobre madeira, 30,7 x 56 cm.	56
Figura 6: Clarice Lispector. “Tentativa de ser alegre”, 15 de maio de 1975, óleo e tinta plástica sobre madeira, 30,2 x 39,7 cm.....	56
Figura 7: Página de Para cima e não para norte.	58
Figura 8: As barras que aprisionam o Homem Plano.....	59
Figura 9: Outra página de <i>Para cima e não para norte</i>	61
Figura 10: Fragmento do álbum de Oskar Schell.	65
Figura 11: Página de <i>Tree of codes</i>	66
Figura 12: Desenho presente em <i>Minha mãe morrendo e o menino mentido</i>	67
Figura 13: Uma das páginas finais de <i>Minha mãe morrendo e o menino mentido</i>	68
Figura 14: “Trecho” de <i>Macao</i>	69
Figura 15: Porto Alegre, 04 de julho de 2012.	83
Figura 16: Desenho de Flávio de Carvalho.	89
Figura 17: Imagens paradoxais para o narrador.	90
Figura 18: Fotografia da mãe do narrador.	91
Figura 19: “A família sem o familialismo”.	92
Figura 20: Mãe de Roland Barthes.	92
Figura 21: O Lampião do cordel e o Lampião do jornal.	94
Figura 22: Imagem final de <i>Minha mãe morrendo</i> (foto de Júlio Covello).	95
Figura 23: Capa do segundo álbum	99

Figura 24: A descoberta do menino no museu.	100
Figura 25: Imagens que compõem o <i>flip book</i> de “Menino mentido”	103
Figura 26: Coisas da noite escura.....	105
Figura 27: <i>Meu 7º dia</i>	106
Figura 28: Parte do enigma indecifrável.	107
Figura 29: Primeira página de <i>Rrememбранças da menina de rua morta nua</i>	111
Figura 30: Realidade ou ficção?	113
Figura 31: Maciste em três tempos: 1926, 1962, 1983.....	118
Figura 32: A introdução do texto de Valêncio Xavier.....	120
Figura 33: Maciste no inferno	121
Figura 34: Página de <i>Maciste no inferno</i>	121
Figura 35: O beijo de Proserpina.....	122
Figura 36: Milagre de Natal.....	123
Figura 37: Memórias de um homem invisível.....	125
Figura 38: Obra de Joseph Cornell que inspirou o conto de Foer.	130
Figura 39: Fechaduras	139
Figura 40: Fragmento de <i>Stuff That Happened to Me</i>	141
Figura 41: Brooklin Bridge, NY.....	142
Figura 42: Foto de Abby Black.	144
Figura 43: Foto de William Black.	144
Figura 44: <i>Punctum</i>	145
Figura 45: Fragmento do <i>flip book</i> de Oskar.....	149
Figura 46: Mãos de Thomas Schell, avô de Oskar.....	151
Figura 47: Palavra e imagem; nem palavra, nem imagem.	152
Figura 48: Autorretratos de Bruno Schulz presentes nas edições norte-americana e brasileira respectivamente	163
Figura 49: Labirinto de 250.000 livros elaborado por Marcos Saboya e Gualter Pupo em Londres (2012).	165

Figura 50: Tree of Codes e a folha branca.....	166
Figura 51: <i>Tree of Codes</i> sem folha branca.....	167
Figura 52: Livros interferidos.....	172
Figura 53: Fragmento do álbum.....	176
Figura 54: Joseph Cornell (Sem título, 1948-1950/16.25 x 4.4375).....	179
Figura 55: Os sentimentos do mágico em gráfico.....	185
Figura 56: <i>The Shape of Stories</i> , Kurt Vonnegut.....	187
Figura 57: : <i>The Shape of Stories</i> , Kurt Vonnegut.....	187
Figura 58: Desenhos do mágico.....	194
Figura 59: Braço jovem.....	195
Figura 60: Cílios longos e jovens.....	195
Figura 61: Joseph Cornell. Untitled (Bébé Marie). Early 1940s.....	198
Figura 62: O bigode de Mandrake no conto de Valêncio Xavier.....	203
Figura 63: Capa de Mandrake, o mágico.....	204

SUMÁRIO

1. Introdução	15
Relações teóricas: o contemporâneo e a profanação	19
2.1 A liberdade do passado	27
2.1.1 Memória, luto, esquecimento	27
2.1.2 Experiência, lembrança, narração.....	39
2.2 Ver como se pintasse	51
2.2.1 A subversão do suporte.....	63
2.2.2 <i>Crítica da crítica</i>	74
2.2.3 <i>Vivendo e aprendendo a jogar</i>	82
3. Valêncio Xavier: o contrabandista profanador	85
3.1 A meninice mentida e o futuro profanado	89
3.1.1. Os álbuns de <i>Minha mãe morrendo e o menino mentido</i>	89
3.1.2 <i>Meu 7º dia: um álbum para viver a morte</i>	104
3.1.3 <i>Rremembranças da menina de rua morta nua: uma outra visão sobre a infância</i>	111
3.1.4 O prazer de jogar com o menino Valêncio Xavier	115
3.2 <i>Escrever como se filmasse, filmar como se escrevesse</i>	117
3.2.1 Maciste no cinema	118
3.2.2 A loucura de poder dizer tudo ou Sobre a dificuldade de terminar um capítulo sobre Valêncio Xavier	128
4. Jonathan Safran Foer: o escafandrista da memória	130
4.1 <i>With writing, we have second chances</i>	132
4.1.1 Fotografia: vestígio, pegada, máscara mortuária.....	137
4.1.2 A fotografia como diário íntimo	139
4.1.3 <i>I believe in the story!</i>	148
4.1.4 <i>Beautiful and true</i>	157

4.2 Lendo com as mãos	160
4.2.1 Jonathan Safran Foer <i>escreve com</i> Bruno Schulz.....	162
4.2.2 A escultura da literatura.....	165
4.2.3 Mas esses textos botam a gente comovido como o diabo	174
5. Somente uma pequena pausa	176
6. If the aging magician tivesse a chave do segredo.....	191
6.1 A magia na era da eficiência.....	194
6.2 A misteriosa criação da magia.....	214
6.3 <i>A kind of magic</i>	231
7. Conclusão	238
Referências	245
Apêndice – <i>Flip book</i>	253

Logo compreendi que isso era impossível.

um romance

em que se

perdessem todos os homens.

Pensei num labirinto de labirintos,

que

se bifurcava,

aproximava-se e afastava-se

de

palavras,

Borges

1. Introdução

Esta tese é sobre dois escritores e suas obras. É sobre o porquê do diálogo entre essas obras; é sobre poéticas que incorporam outras artes e manifestações artísticas. É também uma tese sobre a necessidade de se escrever sobre tudo isso de um modo menos artificial, em uma tentativa de o texto crítico-teórico ser mais autoral. Mas é, sobretudo, uma tese sobre o jogo de se perceber antes as semelhanças entre dois autores e depois as diferenças, como às vezes se costuma fazer em um relacionamento quando se está apaixonado. Este é um trabalho que vê aquilo que quer ver, que discute o que quer discutir do modo como quer discutir. Talvez seja um trabalho feliz.

A confluência entre as linguagens visual e verbal e o hibridismo dos textos no contato entre palavra e imagem representam uma perspectiva que vem sendo redescoberta nos estudos literários e culturais. Esse diálogo, por mais inovador que pareça ser, não é uma novidade no campo das artes de um modo geral e nem mesmo no campo da literatura visto que, ante uma perspectiva histórica, os limiões artísticos fazem parte da história do conhecimento e da arte, uma vez que nos remetem, por exemplo, aos hieróglifos egípcios, às cerâmicas gregas, aos ideogramas chineses, às iluminuras nos manuscritos, à arte renascentista, à obra de William Blake, à poesia visual simbolista, aos movimentos de vanguarda e, contemporaneamente, às obras de Valêncio Xavier e de Jonathan Safran Foer.

As narrativas desses dois autores – escritas não somente com palavras, mas com fotografias e desenhos, por exemplo – merecem a atenção da academia devido ao ineditismo da discussão teórica acerca da obra de Foer e à pouca bibliografia sobre os textos de Valêncio Xavier. Os limiões da criação artística na obra dos dois autores e o trânsito e o imbricamento de discursos constituem-se como os pilares do estudo aqui proposto, pois a abordagem interdisciplinar ultrapassa fronteiras instituídas.

A aproximação formal entre as obras de Valêncio Xavier e Jonathan Safran Foer – autores não só de nacionalidades diferentes, mas de épocas e contextos diversos (o reconhecimento editorial da literatura de Valêncio Xavier, por exemplo, deu-se no mesmo período em que Foer publicava seus primeiros textos) – caracteriza-se pela subversão do livro como suporte, por meio da utilização de diversos tipos de imagens (desenhos, fotografias, artigos de jornal, *flip books*), elementos que compõem, assim, narrativas híbridas, as quais ultrapassam a concepção tradicional do que entendemos

como romance. As obras selecionadas para análise também apresentam semelhanças temáticas visto que todas as narrativas objetivam uma “iluminação da memória”, uma reflexão sobre lembranças marcantes, o que ocorre tanto por meio de um álbum de fotografias, quanto por meio do relato de recordações.

Jonathan Safran Foer é estadunidense e possui três romances publicados: *Tudo se ilumina* (2002), *Extremamente alto & incrivelmente perto* (2005) e *The tree of codes*¹ (2010). Com pouco mais de trinta anos, o escritor destaca-se principalmente pelas inovações estruturais e tipográficas que realiza em suas narrativas, as quais alteram a disposição tradicional do texto; pela fragmentação dos planos narrativos, o que proporciona ao leitor a construção gradativa do enredo; pela incorporação de outras artes à sua obra, predominantemente as artes visuais, como a fotografia e o cinema, tornando o livro em si um objeto de arte e, ainda, pela perspectiva atual de alguns de seus temas, como as consequências psicológicas causadas pela destruição do World Trade Center, ocorrida em 2001.

Valêncio Xavier nasceu em São Paulo, mas viveu durante grande parte de sua vida em Curitiba. Ele faleceu em 2008 deixando-nos várias obras a serem lidas e redescobertas, pois muitos de seus textos foram publicados por pequenas editoras e diversas vezes financiados pelo próprio autor. Em 1998 a editora Companhia das Letras publicou uma reunião de textos do escritor sob o título *O mez da gripe e outros livros*², que originalmente haviam sido publicados separadamente; em 2001, a mesma editora lançou *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, edição composta pelos livros *Minha mãe morrendo*, *Menino Mentido – topologia da cidade por ele habitada* e *Menino mentido* e em 2006, *Rremembranças da menina de rua morta nua e outros livros*. Desse modo, são esses dois livros de Valêncio que ainda estão ao alcance do leitor nas livrarias, embora ainda seja possível encontrar obras a preços nada populares em sebos, pois algumas hoje são raridade, peças para colecionadores. Os livros dele contêm fotografias, desenhos, mapas, anúncios publicitários, excertos de jornal e, também, palavras e frases, claro. Sua sintaxe não é apenas verbal, mas, sobretudo, visual, surpreendendo o leitor com a irreverência e a diversidade dos textos.

¹ *Tree of codes* foi lançado no Brasil em 2012, mas ainda não foi traduzido. O autor tem também uma obra de não ficção, *Eating Animals* (2009), e publicou diversos contos em coletâneas e revistas. Como editor e organizador, publicou *A Convergence of Birds* (2001).

² Essa publicação recebeu em 1999 o Prêmio Jabuti de Melhor Produção Editorial.

Esses dois autores compartilham temas, conceitos e estratégias formais na composição de suas narrativas, o que fica evidente sobretudo no romance *Extremamente alto & incrivelmente perto*, no conto “If the Aging Magician Should Begin to Believe”, texto de Jonathan Safran Foer presente no livro *A Convergence of Birds*, nos textos de *Minha mãe morrendo e o menino mentido* e no conto “O mistério mágico”, texto que compõe a obra *13 mistérios*, um dos livros presente na publicação *O mez da gripe e outros livros*, de Valêncio Xavier. Essas narrativas imiscuem-se umas nas outras, retomando-se e bifurcando-se em um jogo de espelhos labiríntico, fruto de diálogos intertextuais não planejados por seus autores.

Desse modo, o que se objetiva na tese é realizar uma leitura interpretativa e um paralelo entre essas narrativas híbridas, as quais, além de possuírem similaridades temáticas e estruturais, partilham parcialmente um mesmo contexto de publicação e características estéticas contemporâneas.

Além do romance *Extremamente alto & incrivelmente perto* e do conto “If the Aging Magician Should Begin to Believe”, de Jonathan Safran Foer, analiso também os romances *Tudo se ilumina* e *Tree of Codes*, pois contribuem para a discussão central, bem como o conto “O mistério mágico” e os textos *Maciste no inferno* e *Meu 7º dia*, de Valêncio Xavier. Quando dissertamos sobre autores e obras que realmente nos encantam e mobilizam, a possibilidade de discutir diversos caminhos e percursos desses textos é extremamente tentadora, embora tristemente se constate que é ingênua e vã. Os livros aqui mencionados, portanto, vêm complementar os paralelos temáticos e formais entre os autores, de modo a evidenciar as características compartilhadas entre eles.

Discutir as obras de Valêncio Xavier e as de Jonathan Safran Foer consiste na utilização de teorias tradicionais e contemporâneas para a análise da intersecção entre palavra e imagem, bem como no movimento comparativo, responsável pela organização do pensamento argumentativo. Dessa forma, pretendo analisar três eixos centrais: o tema referente às narrativas híbridas e poéticas interartísticas no contato entre palavra e imagem; em decorrência disso, a discussão acerca da estética contemporânea a partir das similaridades formais e temáticas nas obras dos dois autores e, para complementar essa abordagem, a subversão do livro enquanto suporte da literatura.

A fim de discutir teoria e crítica literária acerca de narrativas visuais, híbridas, parte-se inicialmente de referenciais também híbridos, presentes nos limiares entre diversas áreas e linguagens, pois a análise de poéticas interartísticas permite uma grande

liberdade em termos teóricos por pressupor certa flexibilidade nos diálogos estabelecidos. Como fios condutores da tese, no primeiro capítulo, discutem-se os conceitos de Giorgio Agamben acerca de contemporâneo e de profanação, os quais são os principais elos entre as obras de Valêncio Xavier e de Jonathan Safran Foer, escritores contemporâneos porque profanadores. A partir de tais ideias, dois pontos principais são analisados: a caracterização dessas narrativas como visuais e híbridas, pertencentes a poéticas interartísticas, o que configura nestas obras a subversão do livro como suporte da literatura e a temática suplementar acerca da memória, presente na maioria das narrativas analisadas. Além disso, inspirada na obra de Roland Barthes, há a apresentação de um aprendizado inicial da obra de Foer e da de Valêncio transformado em necessidade de escritura. Essa primeira apreensão constitui-se também como um objetivo desta tese: aprender a recortar, colar, jogar e trapacear, em uma tentativa de participação nas brincadeiras propostas por tais obras que, aqui, espero que sejam mais que analisadas, mas homenageadas.

Em “Valêncio Xavier: o contrabandista profanador”, discute-se a contemporaneidade das obras do escritor e a profanação da infância e da morte como jogo memorialístico e escritural em sua poética interartística e, em “Jonathan Safran Foer: o escafandrista da memória”, *Extremamente alto & incrivelmente perto e Tudo se ilumina* dialogam sob uma perspectiva de reelaboração da memória por meio da fotografia e das (im)possibilidades narrativas que parte de todo passado parece carregar. Além disso, nesse capítulo, analiso a obra *Tree of Codes*, extraída por meio de rasuras e de recortes do livro *The Street of Crocodiles*, de Bruno Schulz. Colocando os escritores frente a frente, ou lado a lado, “*If the aging magician tivesse a chave do segredo*” demonstra como os textos de dois autores aparentemente tão diferentes podem se imiscuir, encaixar-se uns nos outros, como se fossem frutos de um projeto comum, de uma mesma árvore que não cansa de se bifurcar.

Se, durante um ano e meio, a obra de Jonathan Safran Foer teve minha atenção por completo, hoje não consigo imaginar escrever sobre algo que não seja a narrativa de Valêncio Xavier. Assim, esta tese também é resultado de bifurcações, de pontes e dilúvios, os quais podem nos desviar dos caminhos para que encontremos outros; mas, sobretudo, esta tese é fruto do prazer de ler o que se gosta, de escrever sobre o que se interessa e de fazer aquilo que se ama.

2. Relações teóricas: o contemporâneo e a profanação

Dois conceitos do filósofo italiano Giorgio Agamben são norteadores para as relações aqui propostas: o de contemporâneo e o de profanação. Essas ideias são pertinentes porque são atravessadas por diversos discursos e campos de saber, assim como a obra de Agamben de um modo geral, e demonstram que a questão da arte no século XXI não é apenas estética, mas ética, lógica, ontológica, política.

No ensaio “O que é o contemporâneo?”, Giorgio Agamben apresenta uma definição de “contemporâneo” que ultrapassa a visão geral das pessoas sobre tal conceito no que diz respeito a uma noção de pertencimento e de identificação com “o seu tempo”, o tempo presente. O contemporâneo, a partir do senso comum, seria aquele que partilha das ideias, dos costumes e das práticas identificadas como específicas dos “dias de hoje”, ou seja, aquele que pertence à geração e à história presentes. No entanto, para Agamben, o contemporâneo é um conceito limiar, por refletir a temporalidade, e não o tempo cronológico, e por considerar o anacrônico, o passado e a vanguarda como constituintes de tal concepção.

O autor inicia o texto expondo sua indagação: “A pergunta que gostaria de escrever no limiar deste seminário é: “De quem e do que somos contemporâneos? E, antes de tudo, o que significa ser contemporâneo?” (AGAMBEN, 2009, p. 57). A partir das ideias de Roland Barthes (“O contemporâneo é o intempestivo”) e de Nietzsche (é contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com o seu tempo), Agamben explica que o anacrônico faz parte do contemporâneo por ter a percepção da temporalidade, por sua “inatualidade” ser fundamental para apreender o seu tempo.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Assim, segundo Agamben, “[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (*op. cit.*, p. 62). Perceber o escuro é perceber a falta, a ausência, a lacuna. É estar atento àquilo que não está evidente, que não é óbvio, que não está necessariamente no comércio, na televisão,

no catálogo das grandes editoras, por exemplo. É perceber o escuro, as trevas, é desvendar não ditos e ser interpelado por eles, ou seja, é assumir o não pertencimento e a não identificação com sua época, é sentir-se estranho, estrangeiro, perante supostas naturalidades e perante fatos tidos como óbvios e corriqueiros. Ser contemporâneo é sentir-se anacrônico e, por essa razão, ter o distanciamento necessário para compreender e analisar o tempo presente.

O contemporâneo “tem sempre a forma de um limiar inapreensível entre um ‘ainda não’ e um ‘não mais’” (*op. cit.*, p. 67). Entre passado e futuro, e influenciado por ambos, o contemporâneo define-se como paradoxal, de acordo com o ensaio de Giorgio Agamben, sobretudo se o compararmos ao conceito padrão de “tempo atual” e “nosso tempo”. O contemporâneo, neste caso, seria questionar: o tempo atual é o *nosso* tempo?

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira alguma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder (*op. cit.*, p. 72).

Desse modo, o contemporâneo define-se como tal não devido a uma soma de características postuladas ou decodificadas de forma estruturalista, por exemplo, mas em razão de exigências sociais, históricas, subjetivas, ideológicas, presenciadas por aquele que vive o tempo presente, identificando-se ou não com ele. Independentemente disso, são os olhos dos leitores, dos espectadores, que irão definir seus próprios conceitos de contemporaneidade na arte e na vida.

O ensaio de Agamben abre novas perspectivas para pensarmos sobre a contemporaneidade, seja literária ou não. As ideias trazidas pelo texto, remodeladas a partir de Barthes e Nietzsche, ilustram perfeitamente a reflexão proposta por Agamben: Barthes e Nietzsche são contemporâneos sob esse ponto de vista, pois o filósofo italiano iluminou-os para trazer-nos diferentes abordagens em relação às mais tradicionais. Cabe-nos perguntar, portanto, o que estamos iluminando em nossas discussões acadêmicas. Estamos realmente olhando para as trevas, para os pontos escuros a fim de trazê-los à luz, ou ainda iluminamos os mesmos assuntos e autores? Somos contemporâneos verdadeiramente, a partir da concepção de Agamben, ou somente no momento de discutir teoricamente?

Giorgio Agamben, em outro ensaio, intitulado “Elogio da profanação”, dedica-se a refletir e a explicar o que é a profanação, retomando primeiramente conceitos do direito romano e do cristianismo. Partindo da definição de “sagrado” como aquilo que está indisponível e distante das pessoas, ou seja, como o que é inacessível e que está separado dos seres humanos por ser do âmbito da divindade, define o ato profanador como aquele que restitui “ao uso livre dos homens” o que era restrito à esfera do sagrado e, portanto, inalcançável aos indivíduos ordinários. Profanar, de acordo com Agamben, é desmitificar, é tornar possível uma aproximação até então improvável entre elementos pertencentes a áreas diversas, é contrabandear ideias, conceitos, comportamentos, experiências.

Puro, profano, livre dos nomes sagrados, é o que é restituído ao uso comum dos homens. Mas o uso aqui não aparece como algo natural; aliás, só se tem acesso ao mesmo através de uma profanação. Entre “usar” e “profanar” parece haver uma relação especial, que é importante esclarecer (AGAMBEN, 2007, p. 65).

Segundo o autor, “A passagem do sagrado ao profano pode acontecer também por meio de um uso (ou melhor, de um reuso) totalmente incongruente do sagrado. Trata-se do jogo” (2007, p. 66). Derivado de cerimônias e rituais religiosos, o jogo opera uma suspensão no utilitarismo cotidiano. Os jogos com bola, por exemplo, reproduziam as lutas dos deuses pela posse do sol, bem como muitas brincadeiras infantis também reproduzem comportamentos adultos.

[...] o jogo libera e desvia a humanidade da esfera do sagrado, mas sem a abolir simplesmente. O uso a que o sagrado é devolvido é um uso especial, que não coincide com o consumo utilitarista. Assim, a “profanação” do jogo não tem a ver apenas com a esfera religiosa. As crianças, que brincam com qualquer bugiganga que lhes caia nas mãos, transformam em brinquedo também o que pertence à esfera da economia, da guerra, do direito e das outras atividades que estamos acostumados a considerar sérias. Um automóvel, uma arma de fogo, um contrato jurídico transformam-se improvisadamente em brinquedos (*op. cit.*, p. 67).

Afinal de contas, por que se participa de um jogo? Por que uma criança pode brincar com qualquer objeto? Por que um gato brinca com um novelo de lã? Porque o jogo, a partir da profanação de qualquer finalidade pragmática, é “a porta de uma nova felicidade”, nas palavras de Agamben. O jogo, portanto, profana o que estava

indisponível para uso a fim de transformar essa distância e essa separação em uma experiência presente, isto é, em algo possível e próximo de ser experienciado, cuja satisfação está no ato em si, não somente em sua conclusão.

O jogo com o novelo representa a libertação do rato do fato de ser uma presa, e é a libertação da atividade predatória do fato de estar necessariamente voltada para a captura e a morte do rato; apesar disso, ele apresenta os mesmos comportamentos que definiam a caça. A atividade que daí resulta torna-se dessa forma um puro meio, ou seja, uma prática que, embora conserve tenazmente a sua natureza de meio, se emancipou da sua relação com uma finalidade, esqueceu alegremente o seu objetivo, podendo agora exibir-se como tal, como meio sem fim. Assim, a criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante (*op. cit.*, p. 74-75).

No entanto, Agamben afirma que o jogo como profanação está em decadência na contemporaneidade. As pessoas seguem jogando, mas com objetivos específicos, com uma mentalidade pragmática: “a possibilidade de voltar à festa perdida, um retorno ao sagrado e aos seus ritos, mesmo que fosse na forma das insossas cerimônias da nova religião espetacular ou de uma aula de tango em um salão do interior” (*op. cit.*, p. 68). Desse modo, o jogo não mais é puro meio, não mais é puramente diversão e alegria, mas a tentativa de ganho, de lucro, de reconhecimento. O autor afirma ainda:

Nesse sentido, os jogos televisivos de massa fazem parte de uma nova liturgia, e secularizam uma intenção inconscientemente religiosa. Fazer com que o jogo volte à sua vocação puramente profana é uma tarefa política (*op. cit.*, p. 68).

O jogo cuja motivação é a vitória, o dinheiro, o status, ou a salvação de um modo geral, é um retorno aos rituais religiosos e a uma perspectiva que evidencia a necessidade de algo a ser cultuado e de alguém que o cultue. Quebrar essa lógica por meio do lúdico, fazendo um reuso de sistemas cartesianos, hierárquicos ou capitalistas, é a tarefa a que Agamben nos incumbe, pois é no cotidiano de trabalho, de estudo, de família, de amor e desamor, que é possível modificarmos, pouco a pouco, tais sistemas de ação e de pensamento. Selvino Assmann na apresentação do livro *Profanações*, de Giorgio Agamben, sintetiza tal tarefa política discutida pelo filósofo: “Profanar é assumir a vida como jogo” (ASSMANN, 2007, p. 13).

O capitalismo, visto como uma religião, é o Improfanável contra o qual temos de lutar, uma vez que opera o movimento contrário: ressacraliza e afasta o profano.

O capitalismo como religião é o título de um dos mais profundos fragmentos póstumos de Benjamin. Segundo Benjamin, o capitalismo não representa apenas, como em Weber, uma secularização da fé protestante, mas ele próprio é, essencialmente, um fenômeno religioso, que se desenvolve de modo parasitário a partir do cristianismo. Como tal, como religião da modernidade, ele é definido por três características: 1. É uma religião cultural, talvez a mais extrema e absoluta que jamais tenha existido. Tudo nela tem significado unicamente com referência ao cumprimento de um culto, e não com respeito a um dogma ou a uma ideia. 2. Esse culto é permanente; é “A celebração de um culto *sans trêve et sans merci*”. Nesse caso, não é possível distinguir entre dias de festa e dias de trabalho, mas há um único e ininterrupto dia de festa, em que o trabalho coincide com a celebração do culto. 3. O culto capitalista não está voltado para a redenção ou para a expiação de uma culpa, mas para a própria culpa (AGAMBEN, 2007, p. 70).

A discussão proposta pelo filósofo italiano é fortemente social e política ao refletir acerca do sistema econômico em que estamos inseridos e que, segundo o autor, “não tem em vista a transformação do mundo, mas a destruição do mesmo” (AGAMBEN, 2007, p. 70). Além disso, a partir da leitura de Walter Benjamin, percebe-se que o capitalismo reafirma a separação entre sagrado e profano, uma das características que definem a religião, transformada em espetáculo por tal sistema.

Se, conforme foi sugerido, denominamos a fase extrema do capitalismo que estamos vivendo como espetáculo, na qual todas as coisas são exibidas na sua separação de si mesmas, então espetáculo e consumo são duas faces de uma única impossibilidade de usar. O que não pode ser usado acaba, como tal, entregue ao consumo ou à exibição espetacular. Mas isso significa que se tornou impossível profanar (ou, pelo menos, exige procedimentos especiais). Se profanar significa restituir ao uso comum o que havia sido separado na esfera do sagrado, a religião capitalista, na sua fase extrema, está voltada para a criação de algo absolutamente Improfanável (AGAMBEN, 2007, p. 71).

O ato do consumo é instantâneo; logo, não pode se constituir como uma propriedade. O jogo e o uso também se desvinculam da ideia de posse, a qual afasta a liberdade de uso dos indivíduos convertendo-a em um elemento da esfera do sagrado. O problema, no entanto, é que o homem vê a propriedade e, também, o consumo, como um direito, ou seja, vê aquilo que o aprisiona como se fosse uma libertação:

Se hoje os consumidores na sociedade de massas são infelizes, não é só porque consomem objetos que incorporaram em si a própria não usabilidade, mas também e sobretudo porque acreditam que exercem o seu direito de propriedade sobre os mesmos, porque se tornaram incapazes de os profanar (*op. cit.*, p. 73).

O desejo de posse, desse modo, impede o desejo de profanação, pois não se pode profanar o que é de direito possuir, pois a vontade de ter e de acumular é completamente oposta à de restituir o inacessível ao livre uso das pessoas, uso esse que é independente das amarras do capital ao privilegiar a experiência de aproximar o que sempre esteve distante. A sociedade capitalista do espetáculo faz com que “a vida” seja visível ao estar presente nas propagandas, nas novelas da televisão, por exemplo, mas não “vivível”, ou seja, o retrato exposto da “vida” mostra-a separada das possibilidades de experiência do indivíduo, porque “um mundo em que tudo é necessário e nada é possível é um mundo sem sujeito, um mundo sem liberdade, sem possibilidade de criação” (ASSMANN, 2007, p. 8). Libertar-se dessa mentalidade hierarquizante e sacralizante, pois, é o desafio proposto por Agamben.

Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um novo uso, a brincar com elas. A sociedade sem classes não é uma sociedade que aboliu e perdeu toda memória das diferenças de classe, mas uma sociedade que soube desativar seus dispositivos, a fim de tornar possível um novo uso, para transformá-las em meios puros (2007, p. 75).

É exatamente pela lembrança, pela memória, que sabemos o que devemos profanar e como fazer isso. A percepção do que a sociedade considera sagrado e do que as convenções estipulam como tal é o primeiro passo para o projeto estético-político proposto por Agamben. Do mesmo modo, é imprescindível que reconheçamos, e jamais nos esqueçamos de rememorar, o objetivo da mídia de neutralizar os ditos meios puros, como a linguagem³.

Na sua fase extrema, o capitalismo não é senão um gigantesco dispositivo de captura dos meios puros, ou seja, dos comportamentos profanatórios. Os meios puros, que representam a desativação e a ruptura de qualquer separação, acabam por sua vez sendo separados em uma esfera especial. Exemplo disso é a linguagem. Certamente o poder sempre procurou assegurar o controle da comunicação social, servindo-se da linguagem como meio para difundir a própria ideologia e para induzir a obediência voluntária. Hoje, porém, tal função instrumental – ainda eficaz às margens do sistema – deu lugar a um procedimento diferente de controle, que, ao ser separado na esfera espetacular, atinge a linguagem no seu rodar no vazio, ou seja, no seu

³ Parte-se aqui da terminologia utilizada por Giorgio Agamben em “Elogio da profanação”, a qual define a linguagem, como um dos meios puros, a partir de seu potencial e de seu comportamento profanatório e emancipada de seus fins comunicativos.

possível potencial profanatório. Mais essencial que a função de propaganda, que diz respeito à linguagem como instrumento voltado para um fim, é a captura e a neutralização do meio puro por excelência, isto é, da linguagem que se emancipou dos seus fins comunicativos e assim se prepara para um novo uso (*op. cit.*, p. 76).

Para Agamben, é necessário impedir que os dispositivos midiáticos se apropriem desses meios puros que, por definição, seriam inapropriáveis. Como fazer isso? A partir de uma profanação anterior, da neutralização pela profanação, nesse caso específico. Novamente nos perguntamos: como fazer isso? Mais que negar e ignorar os dispositivos midiáticos, para neutralizá-los, precisamos combatê-los por meio de sua subversão, ou seja, por meio de um novo uso, de um reuso, que evidentemente estabeleça um contraste e uma paródia sobre tais dispositivos nesses mesmos dispositivos. Além de neutralizar e de aprisionar as intenções profanadoras, o Improfanável nos distrai de tais intenções, de tais necessidades de profanação. É contra essa distração constante em que vivemos que a linguagem e a literatura devem nos ajudar a lutar, pois “a profanação do improfanável é a tarefa política da geração que vem” (*op. cit.*, p. 79). Nada impede, entretanto, que esta geração comece a assumir tal atribuição, pois, como afirma Assmann, “isso equivale a ir em busca da infância, ou seja, de nossa capacidade de jogar e de amar” (2007, p. 7). Se o convite à profanação representa um retorno à infância, ela é também um exercício da memória quanto às características fundamentais de ser criança, pois é somente recordando os atributos infantis que se torna possível entender o que é profanar e em que isso consiste. Assmann afirma ainda que “as crianças sabem jogar e brincar, enquanto os adultos, sérios, perderam a capacidade de ser mágicos e de fazerem milagres” (2007, p. 13). E a literatura de Valêncio Xavier e a de Jonathan Safran Foer devolvem-nos a magia que foi perdida por esses adultos sérios. Essa restituição, artística acima de tudo, ocorre tanto por meio do retrato dessa perda quanto por meio do exercício infantil da magia, exposto por narradores que não desaprenderam a profanar.

A escritura e a literatura, a princípio, têm uma intenção profanadora: a primeira por se constituir como meio puro, e a segunda por, a partir de um jogo propiciado por esse meio, realizar um deslocamento e um despertar da distração que os dispositivos midiáticos insistem em impor. Contudo, a literatura também perde essa definição à medida que se torna mais um instrumento dos dispositivos neutralizadores, pois, ao reproduzir valores dominantes, patriarcais, segregadores e estereotipados, a literatura também passa a ser um agente de neutralização da linguagem, um agente de

neutralização de um meio puro, o qual deveria ser um convite à profanação, e não um simples difusor de estereótipos introjetados na sociedade há muito tempo⁴. Desse modo, é a valorização de uma literatura profanadora, a qual subverte essa mentalidade alienante e neutralizadora, que também deve existir para que a tarefa política a que Agamben se refere seja minimamente realizada. Os instrumentos artísticos são, por definição, um dos principais responsáveis pela profanação do lugar comum social e assim devem continuar sendo. E um novo uso da e para a literatura é o que acredito que as obras de Valêncio Xavier e de Jonathan Safran Foer se propõem a fazer.

Diversos são os conceitos utilizados, tanto por leitores quanto por críticos e teóricos, para definir o que é a boa ou a má literatura. Minha definição, como leitora e crítica, pauta-se pela necessidade que percebo na profanação e, então, pela necessidade de leitura e de estudo de uma literatura profanadora. “Quem quiser nascer tem que destruir um mundo”, afirma o personagem Emil Sinclair do livro *Demian*, de Herman Hesse. Essa ideia permeia toda a história da arte assim como toda a história pessoal daquele que deseja fundar uma identidade ou desvencilhar-se dela. Encontrar meios de renovação, muitas vezes, implica negar o passado depois de incorporá-lo, profanando-o, ou reinventar um legado para que ele seja outra vez inovador. Exemplo clássico de tal procedimento tem-se nas escolas literárias ao longo da história e, de modo derradeiro, nos pressupostos modernistas, os quais assimilaram o carneiro para constituir o leão.

Dessa forma, estudar autores contemporâneos, considerando-se a perspectiva de Giorgio Agamben sobre o que é o contemporâneo, é resgatar a tradição literária universal, por meio de inovações temático-formais propiciadas por outras inovações anteriores que hoje se constituem como base canônica, e atender às necessidades de renovação presentes em cada época. Renovação esta que, se está presente na literatura atual, também deve se fazer presente nos estudos literários, uma vez que a academia deve refletir em sua prática não somente a valorização dos autores do passado, mas principalmente a valorização dos autores do presente. A incorporação de estudos sobre escritores contemporâneos no universo acadêmico é manter em confluência arte e teoria crítica, mesmo que esta esteja sempre se recriando a partir daquela.

Além disso, a literatura desse início de século XXI, como a de qualquer período, com frequência, assimila as transformações pelas quais o mundo passa, pois é inegável

⁴ Sobre esse assunto, ver artigo da professora Regina Dalcastagnè *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1900-2004*, em http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/2602.pdf.

a presença de mudanças sociais, políticas, culturais, as quais podem ser absorvidas ou não pela arte literária de algum modo. A contemporaneidade de uma obra ou de um autor é relativa, depende do olhar que a analisa; porém, as bases literárias atualizam-se paralelamente às modificações objetivas da realidade, seja pela memória comparativa entre o tempo passado e o tempo presente, seja pela necessidade de criação ou de questionamento dessa suposta realidade ou ainda pela própria inevitabilidade das mudanças. O que importa, portanto, é que tais renovações, refletidas no âmbito artístico, sejam analisadas e aprofundadas criticamente pelos estudos literários a fim de que o diálogo entre arte e academia seja cada vez mais profícuo.

2.1 A liberdade do passado

2. 1.1 Memória, luto, esquecimento

Mais recordações tenho eu sozinho que as que tiveram todos os homens desde que o mundo é mundo.

Jorge Luís Borges em *Funes, o memorioso*

Depois que li o conto “Funes, o memorioso”, de Jorge Luís Borges, sempre que me lembro ou esqueço de algo, ou sempre que penso sobre a temática da memória, imediatamente surge o paralelo com esse texto paradigmático. Embora o conto seja bastante explícito sobre o sofrimento de se lembrar de tudo, ao esquecer de algo, costumo pensar o que posso fazer para que minha memória, de certo modo, fique mais atenta. E é nesse momento que me lembro de Funes, aquele que não podia esquecer.

A incapacidade de nos lembrarmos de tudo o que acontece conosco e com o mundo a nossa volta nos leva, muitas vezes, a exercitar nossa imaginação e nossa capacidade criativa, como se a mentira estivesse a um passo, pois lembrar é imaginar a partir de um vestígio do passado que se encontra no presente. O pensador Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento*, propõe que a memória é uma das matrizes da história, a qual, por sua vez, também vai compor o gênero narrativo em sua busca pela veracidade dos fatos, por uma relativa verdade histórica. Para discutir essa

problemática, o autor realiza uma leitura fenomenológica acerca da memória e do esquecimento a fim de refletir, sobretudo, sobre como esses elementos são fundamentais para a narrativa histórica. Apesar de o objetivo aqui não ser o de atender a essa abordagem, os conceitos e as análises de Ricouer são extremamente enriquecedores para se pensar também tais ideias em um plano individual e subjetivo, como o das personagens dos textos estudados nesta tese. Partindo da herança grega, de Platão e Aristóteles, às fulcrais palavras de Henri Bergson, o filósofo francês leva o leitor a compreender melhor tanto a memória individual quanto a coletiva.

Ricouer inicia sua análise retomando dois termos gregos, *mneme* e *anamnesis*. Eles eram utilizados “para designar, de um lado, a lembrança aparecendo, passivamente, no limite a ponto de caracterizar sua vinda ao espírito como afecção – *pathos* –, de outro lado, a lembrança como objeto de uma busca geralmente denominada recordação, *recollection*” (RICOUER, 2007, p. 24). Desse modo, na divisão clássica, a lembrança surge devido a um sentimento em relação ao que ela representa e que faz com que não a esqueçamos, que a reconheçamos entre o emaranhado do passado; mas pode surgir também devido a um esforço e a um desejo de memória, a uma busca ativa por elementos do passado os quais não podem ser esquecidos. “Lembrar-se é ter uma lembrança ou ir em busca de uma lembrança” (RICOUER, 2007, p. 24).

O passado só pode voltar ao presente a partir de imagens, ou seja, lembrar é imaginar, principalmente quando buscamos as recordações, pois novamente tentamos viver o que temporalmente já se passou. Lembrar-se, portanto, é viajar, é operar um retorno imagético e imaginativo àquilo que vivemos já que, inclusive, no momento presente, em que estamos vivendo determinada situação, não temos consciência de sua importância – são as lembranças posteriores a partir de imagens mentais ou registradas em fotografia, por exemplo, que fazem com que nos apropriemos da vida que um dia vivemos, tivemos. É a distância temporal, tanto ao se pensar na simples presença da lembrança (*mneme*) quanto no ato da recordação (*anamnesis*), que organiza e define a memória.

[...] o ato de lembrar produz-se quando transcorreu um tempo. E é esse intervalo de tempo, entre a impressão original e seu retorno, que a recordação percorre. Nesse sentido, o tempo continua sendo a aposta comum à memória-paixão e à recordação-ação” (*op. cit.*, p. 37).

É necessário, contudo, estabelecer uma distinção entre imaginação e memória, pois lembrar é imaginar, mas imaginar não é necessariamente lembrar. Além disso, essas são ideias que possuem objetivos e intencionalidades diferentes. A lembrança é anterior à sua percepção; de algum modo, ela persiste e persevera para que o indivíduo a reconheça como imagem.

[...] uma a da imaginação, voltada para o fantástico, a ficção, o irreal, o possível, o utópico; a outra, a da memória, voltada para a realidade anterior, a anterioridade que constitui a marca temporal por excelência da ‘coisa lembrada’, do ‘lembrado’ como tal (RICOEUR, 2007, p. 26).

Paul Ricoeur enfatiza no pensamento platônico a ideia de que é a presença paradoxal daquilo que está ausente que irá suscitar a lembrança, a qual se constitui, assim, como a representação presente de algo ausente: “[...] a teoria platônica da *eikon* sublinha principalmente o fenômeno de presença de uma coisa ausente, permanecendo implícita a referência ao tempo passado” (*op. cit.*, p. 26). O autor explica também que, a partir dessa constituição, a ausência afirma-se como o outro da presença, em uma dialética que se preocupa em discutir o presente, o passado, a lembrança e o esquecimento. De acordo com tais pressupostos e, se a lembrança é a representação imagética do ausente, a fotografia é a representação da representação – é a imagem que se torna registro, concretude e materialização do que preenche e ocupa parte de nossa memória. As fotografias organizadas em um álbum, em uma sequência especialmente elaborada, constituem-se como as nossas escolhas racionais do passado que queremos lembrar, como a seleção de nosso desejo de memória. Com o advento da câmera digital, não só escolhemos o que fotografar como podemos refazer uma foto que não cumpra com o que concebemos como a imagem que queremos ter e guardar.

Ademais, segundo a teoria aristotélica, a busca pela lembrança e, nesse sentido, o ato de recordação em si, é uma espécie de raciocínio. Se a *mneme* é movida pela afetividade, a *anamnesis* é movida pela racionalidade. Desse modo, se folharmos as páginas de nossos antigos álbuns de fotografia ou, atualmente, se clicarmos em nossas pastas com fotos armazenadas no computador, estamos racionalmente buscando as lembranças que queremos rever em dado momento, estamos escolhendo o passado que desejamos guardar não só na memória, mas em nosso acervo pessoal. A motivação para essa recordação pode ter caráter subjetivo, mas o movimento de lembrar e de esquecer, neste caso, é racional e objetivo.

A herança grega acerca da temática da memória, da lembrança e do esquecimento, como não poderia deixar de ser, uma vez que fundadora da filosofia ocidental, considera o tema da *eikon* – da representação de algo ausente – bem como já reflete sobre a confusão entre memória e imaginação e a problemática da imagem na lembrança. Essas discussões remeteram-me ao filme *Amarcord* (1973), de Federico Fellini. Nessa obra ficcional, embora com muitos elementos de um passado real, o cineasta recria sua infância na cidade de Rimini: “Eu inventei tudo para depois poder contar: uma infância, uma personalidade, nostalgias, sonhos, lembranças” (FELLINI, 1983, p. 50). Este filme sintetiza a afetividade que suscita a lembrança, a busca pela recordação, o desejo de lembrar e de contar, além do imbricamento entre memória, imagem e imaginação, demonstrando mais uma vez que os gregos tiveram razão muitíssimas vezes.

A discussão sobre a evocação da lembrança (seu simples aparecimento) a partir da afecção em oposição à sua busca (o ato de recordação) permeia todo o livro de Ricoeur. No entanto, o autor esclarece que “Existe *pathos* na *zétésis*, ‘afecção’ na ‘busca’. Assim se entrecruzam a dimensão intelectual e a dimensão afetiva do esforço de recordação, como em qualquer outra forma de esforço intelectual” (RICOUER, 2007, p. 48). O esforço de recordação é um esforço intelectual, mas não necessariamente deve acontecer uma oposição binária entre tais movimentos da memória. Ainda, afirma que “a busca da lembrança comprova uma das finalidades principais do ato de memória, a saber, lutar contra o esquecimento”. (*op. cit.*, p. 48) Nesse sentido, deve-se lutar contra o esquecimento a que a memória individual está sujeita (com o passar do tempo, podemos esquecer o som da voz ou a doçura das feições de alguém que amamos devido a um grande afastamento ou a um afastamento definitivo, por exemplo), bem como se deve lutar contra um esquecimento coletivo, muitas vezes histórico, utilizado como arma sociopolítica para o favorecimento de ideologias e de estratégias de coerção.

Assim, o esquecimento é designado obliquamente como aquilo contra o que é dirigido o esforço de recordação. [...] Buscamos aquilo que tememos ter esquecido, provisoriamente ou para sempre, com base na experiência ordinária da recordação, sem que possamos decidir entre duas hipóteses a respeito da origem do esquecimento: trata-se de um apagamento definitivo dos rastros do que foi aprendido anteriormente, ou de um impedimento provisório, este mesmo eventualmente superável, oposto à sua reanimação? Essa incerteza quanto à natureza profunda do esquecimento dá à busca o seu colorido inquieto. Quem busca não encontra necessariamente. O esforço de recordação pode ter sucesso ou fracassar. A recordação bem-sucedida é uma

das figuras daquilo a que chamaremos de memória “feliz” (RICOEUR, 2007, p. 46).

Cabe ressaltar a característica pronominal e objetual da memória e do esquecimento: lembramo-nos de alguma coisa, esquecemo-nos de outras. Há sempre um sujeito que realiza o ato de lembrar e há sempre um objeto a ser lembrado. Logo, a busca da lembrança não concede a certeza do encontro, da realização do desejo de tê-la. O “dever de memória”, conforme afirma Ricouer, continua sendo impositivo, pois constitui-se como o dever de não esquecer, e não esquecer tanto dos entes queridos, quanto das tragédias e embustes nacionais.

[...] como *falar* do esquecimento senão sob o signo da lembrança do esquecimento, tal como o autorizam e caucionam o retorno e o reconhecimento da “coisa” esquecida? Senão, não saberíamos que esquecemos. Um enigma, porque não sabemos, de saber fenomenológico, se o esquecimento é apenas impedimento para evocar e para encontrar “o tempo perdido”, ou se resulta do inelutável desgaste, “pelo” tempo, dos rastros que em nós deixaram, sob forma de afecções originárias, os acontecimentos supervenientes (*op. cit.*, p. 48).

Para lutar contra o esquecimento, costumamos contar com alguns suportes exteriores: agendas, lembretes no celular, cartões postais e fotografias fazem parte do repertório de advertências que utilizamos para lembrar de compromissos futuros e de eventos passados. É deixando uma série de rastros, pistas e vestígios para que nós mesmos os encontremos e desvendemos que conseguimos lidar com uma grande quantidade de informações e de fatos importantes para nosso passado e futuro. Entretanto, a rememoração é exercida principalmente sob a forma de uma “memória meditativa”, segundo Ricouer, a qual também necessita de rastros materiais, de registro escrito para efetivar-se como uma estratégia para vencer o esquecimento. Diários, livros de memórias, autobiografias e álbuns de fotografia formalizam a necessidade de lembrar e de não esquecer de passagens marcantes, ou simplesmente rotineiras mas emocionantes na vida. A saudade e a nostalgia podem manifestar-se pelo desejo de relembrar ou podem ser despertadas pela leitura de um trecho, pelo reconhecimento da mãe morta em uma fotografia. Desse modo, recordar é reconhecer, e o “lembrado” tem suporte no “representado”. Segundo Henri Bergson, em *Matéria e Memória*, para evocar o passado em imagens, é necessário realizar uma abstração do presente, entregar-se ao sonho e valorizar o inútil. Esse esforço somente pode ser realizado pelo ser

humano e, acrescento, é um dos esforços louváveis em que podemos nos empenhar. A viagem ao passado somente é possível por meio de imagens, o que as personagens de Valêncio Xavier e as de Jonathan Safran Foer verdadeiramente se esforçam para fazer. Suas imagens mentais materializam-se nos desenhos do menino mentido do romance de Xavier e nos do velho mágico do conto de Foer, por exemplo, em um esforço pela compreensão. Ainda a partir de Bergson, Ricouer explica que se lembrar de algo é fazer ressurgir uma imagem das trevas para a claridade, é iluminar o passado obscurecido pela passagem do tempo. Quando *Tudo se ilumina*, como no romance de Jonathan Safran Foer e como nas palavras de Giorgio Agamben acerca do que é o contemporâneo, ilumina-se a memória e reflete-se sobre ela de modo a repensar e reconstruir o presente.

Retomando conceitos de Platão, Aristóteles e Bergson, Paul Ricoeur chega a Sigmund Freud para refletir acerca do luto e sua relação com a memória. No ensaio “Luto e melancolia”, Freud estabelece uma comparação entre as reações dos indivíduos em cada um dos casos⁵. O psicanalista define que “via de regra, luto é a reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal etc” (FREUD, 2010, p. 128). As respostas a essa perda serão o abatimento doloroso, o desinteresse pelo mundo externo que não abriga mais o ente falecido, a incapacidade de se dedicar a uma outra possibilidade de amor e o desligamento das atividades que não dizem respeito à memória de quem perdemos. Além disso, Freud esclarece que “o exame da realidade mostrou que o objeto amado não mais existe, e então exige que toda a libido seja retirada de suas conexões com esse objeto. [...] Cada uma das lembranças e expectativas em que a libido se achava ligada ao objeto é enfocada e superinvestida, e em cada uma sucede o desligamento da libido” (FREUD, 2010, p. 129). No entanto, o trabalho de luto, geralmente, é passageiro e, após a sua superação, o indivíduo passa a ser novamente livre. Ricouer acrescenta então que

É por esse aspecto que o trabalho de luto pode ser comparado ao trabalho da lembrança. [...] é enquanto trabalho da lembrança que o trabalho de luto se revela custosamente, mas também reciprocamente, libertador. O trabalho de luto é custo do trabalho da lembrança; mas o trabalho da lembrança é o benefício do trabalho de luto (RICOUER, 2007, p. 86).

⁵ As reflexões de Freud acerca da melancolia não serão exploradas aqui, pois o foco de análise desta parte da tese é o luto.

E tal libertação é definida por Freud como a percepção do Eu de que está vivo, de que *continua* vivo e que o objeto de amor está morto. Essa aceitação, contudo, não é nada simples, pois os sentimentos de revolta e recriminação após a morte do objeto amado não são superados facilmente, e somente a passagem do tempo pode realizar essa transformação interna: “[...] o tempo de luto não deixa de ter relação com a paciência que a análise demandava a respeito da passagem da repetição à lembrança. A lembrança não se refere apenas ao tempo: ela também requer tempo – um tempo de luto” (RICOUER, 2007, p. 87). Um tempo para esquecermos e, posteriormente, nos recordarmos.

A partir da ideia de que o sentimento de luto também se aplica à pátria, à liberdade e a um ideal, conforme afirma Freud, Ricoeur estende a reflexão para se pensar a memória coletiva em relação às perdas sociais.

É a constituição bipolar da identidade pessoal e da identidade comunitária que, em última instância, justifica estender a análise freudiana do luto ao traumatismo da identidade coletiva. Pode-se falar em traumatismos coletivos e em feridas da memória coletiva, não apenas num sentido analógico, mas nos termos de uma análise direta. A noção de objeto perdido encontra uma aplicação direta nas “perdas” que afetam igualmente o poder, o território, as populações que constituem a substância de um Estado. As condutas de luto, por se desenvolverem a partir da expressão da aflição até a completa reconciliação com o objeto perdido, são logo ilustradas pelas grandes celebrações funerárias em torno das quais um povo inteiro se reúne (*op. cit.*, p. 92).

Nesse sentido, como fusão do luto individual e do luto coletivo de uma nação, pode-se pensar nos incidentes de 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos, fato que unirá, no romance *Extremamente alto & incrivelmente perto*, os sentimentos do menino Oskar Schell, que perde seu pai na queda das Torres Gêmeas, à perplexidade da população ao ver ruir os pilares representativos do poder econômico e político do país. O pânico de andar pelas ruas de Nova Iorque, de frequentar lugares fechados e com uma grande quantidade de pessoas, por exemplo, bem como o luto pela ausência do objeto amado (no caso, o pai de Oskar ou uma das construções mais importantes não só para a cidade, mas para a nação) são compartilhados não só entre as pessoas que perderam entes queridos no World Trade Center, mas também por todos aqueles comovidos e chocados com o “terrorismo” e a barbárie tão próximos de suas casas, o que configura uma ferida no amor próprio nacional.

No local onde as duas torres se encontravam, uma grande homenagem e celebração funerária foi construída, um monumento, um memorial para lembrar todos os que faleceram naquele 11 de setembro. Além disso, a construção de outras duas torres, ainda maiores que as que tombaram, já está sendo realizada, e um dos prédios foi inaugurado em novembro de 2014. Isso demonstra a necessidade da superação do trauma a partir da reafirmação dos pilares do centro econômico de Nova Iorque. Mais que fundar novas bases e encontrar novos caminhos, é por meio da ratificação da força norte-americana na necessidade de mostrar seu poder de reconstrução do que foi destruído, como a fênix que ressurge das cinzas, que se encontra uma das formas de consumação do trabalho de trauma vivido pela população.

Figura 1: Memorial ao World Trade Center, Nova Iorque.



Fonte: Arquivo pessoal, 2014.

Figura 2: Construção do 2º World Trade Center, Nova Iorque, abril de 2014.



Fonte: Arquivo pessoal, 2014.

Figura 3: Torre do 2º World Trade Center, Nova Iorque, abril de 2014.



Fonte: Arquivo pessoal, 2014.

Ricouer acrescenta ainda o paradoxo da experiência histórica e da memória coletiva: o excesso de memória de um lado, e a insuficiência de outro. Se a queda do World Trade Center é constantemente lembrada, rediscutida e recontada, pelo fato de os Estados Unidos ser a maior potência econômica e ter sido atingida pelo “terrorismo” que sempre combateu, o mesmo não acontece do outro lado, com outras mortes ocorridas em solos menos privilegiados, menos iluminados. Desse modo, o excesso de memória acerca do 11 de setembro, no que diz respeito à difusão de informações e de discursos acerca desse incidente, ainda ofusca outros acontecimentos que teriam merecido tantos holofotes quanto os que tiveram esse fato. Muitas discussões e muitos problemas políticos e econômicos internacionais e que ocorrem muitas vezes fora do eixo ocidental e hegemônico, por exemplo, ainda estão imersos em trevas, sem receber a devida iluminação.

O esquecimento, último aspecto da tríade proposta por Ricouer, é visto pelo autor como o duplo da memória, pois só se pode perceber que se esqueceu de algo quando se lembra de tal esquecimento. “Logo, é preciso poder ‘nomear o esquecimento’ para falar em reconhecimento” (RICOUER, 2007, p. 110). A memória, como capacidade humana, constitui-se como o presente do passado, como o reconhecimento daquilo que esquecemos e temos de lembrar. O pensador francês levanta duas problemáticas nesse sentido, “no caso do esquecimento, a da memória e da fidelidade ao passado; no do perdão, a da culpabilidade e da reconciliação com o passado” (*op. cit.*, p. 423). A memória, como luta contra o esquecimento, nem sempre apresenta a confiabilidade nela depositada, visto que pode apresentar danos e lacunas. No entanto, é necessário compreender e perdoar o fato de nem sempre se conseguir alcançar a “memória feliz” como definida por Ricouer já que “[...] o apaziguamento da memória, em que consiste o perdão, parece constituir a última etapa de um percurso do esquecimento” (*op. cit.*, p. 423).

O pensador francês expõe ainda que, desde as ideias de Platão e de Aristóteles, é possível distinguir três rastros, os quais auxiliam na luta contra o esquecimento.

[...] o rastro escrito, que se tornou, no plano da operação historiográfica, rastro documental; o rastro psíquico, que é preferível chamar de impressão, no sentido de afecção, deixada em nós por um acontecimento marcante ou, como se diz, chocante; enfim, o rastro cerebral, cortical, tratado pelas neurociências. [...] todo rastro material – e, a esse respeito, o rastro cortical está do mesmo lado que o rastro documental – ele, pode ser alterado

fisicamente, apagado, destruído; foi, entre outras finalidades, para conjurar essa ameaça de apagamento que se instituiu o arquivo (*op. cit.*, p. 425).

Em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, Jacques Derrida discorre acerca do arquivo enquanto acumulação e destruição de memória, definindo o conceito que dá título a sua palestra e, posteriormente, a seu livro, como uma pulsão de morte que ameaça o desejo de arquivo, ou seja, o que incita o armazenamento também é fruto do esquecimento e de seu estímulo.

[...] o arquivo, se esta palavra ou esta figura se estabiliza em alguma significação, não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar em lugar da falta originária estrutural da chamada memória (DERRIDA, 2001, p. 22).

O autor explica também que o arquivo é o esquecimento da memória, é esquecer-se de lembrar, de realizar a busca pela lembrança e, concomitantemente, é a legitimação de nossa capacidade de esquecimento, das falhas da memória, pois, ao reunir documentos, atesta a possibilidade iminente de que podemos nos esquecer deles.

Não esqueçamos jamais esta distinção grega entre *mneme* ou *anamnesis*, por um lado, e *hupónema*, por outro. O arquivo é hipomnésico. E notemos de passagem um paradoxo decisivo sobre o qual não teremos tempo de nos deter mas que condiciona sem dúvida toda esta proposta: se não há arquivo sem consignação em algum *lugar exterior* que assegure a possibilidade de memorização, da repetição, da reprodução ou da reimpressão, então lembremo-nos também que a própria repetição, a lógica da repetição, e até mesmo a compulsão à repetição, é, segundo Freud, indissociável da pulsão de morte. Portanto, da destruição. Consequência: diretamente naquilo que permite e condiciona o arquivamento só encontraremos aquilo que expõe à destruição e, na verdade, ameaça de destruição, introduzindo *a priori* o esquecimento e a arquiviolítica no coração do monumento. No próprio “saber de cor”. O arquivo trabalha sempre *a priori* contra si mesmo (DERRIDA, 2001, p. 22-23).

O desejo de organizarmos a vida em atas, de arquivarmos a vida, está diretamente ligado às máquinas de arquivar. Derrida reflete sobre o quanto o armazenamento da memória por meio do computador e do e-mail, por exemplo, mudam nosso modo de lidar com a memória. O suporte externo da lembrança submete-as a processos de apagamento e de conservação dos documentos, e essa revolução arquivística, digamos assim, a partir dos meios digitais e virtuais, cria novas condições para que o passado chegue ao futuro, levantando a questão da impressão, ainda material,

e do arquivamento on-line, por exemplo. O autor afirma que o arquivo exerce uma função de garantia, para que a memória seja conservada.

O arquivo sempre foi um penhor e, como todo *penhor*, um penhor do futuro. Mais trivialmente: não se vive mais da mesma maneira aquilo que não se arquivava da mesma maneira. O sentido arquivável se deixa também, e de antemão, co-determinar pela estrutura arquivante (*op. cit.*, p. 31).

Desse modo, o armazenamento de fotografias não somente impressas e dispostas em um álbum ou em porta-retratos, mas compondo uma pasta no computador ou um álbum em uma rede social, determina que nosso modo de vida não confia apenas no caráter impresso e material dos documentos; muitas vezes é necessário armazená-los em uma pasta no computador, no *dropbox*, no e-mail, no *pen-drive*, no HD externo. Quanto mais suportes e dispositivos de arquivamento acessamos, mais há a iminência da destruição desses arquivos, mais a pulsão de morte apontada por Derrida parece se manifestar. Nesse sentido, os álbuns de fotos do menino mentido, personagem de Valêncio Xavier, e de Oskar Schell, personagem de Jonathan Safran Foer, ainda são modernos, e não “pós-modernos” ou “contemporâneos” no sentido usual das palavras, pois mantêm sua característica manual, concreta, embora Oskar viva no mundo da internet e a utilize para imprimir imagens pelas quais se interessa. No entanto, o arquivamento dessas imagens afetivas necessita do suporte material, pois para o garoto é necessário folhear o álbum para entrar em contato com as lembranças e as sensações despertadas pelas fotos.

De acordo com Ricouer, a fotografia representa a latência da lembrança, pois é por meio do reconhecimento da imagem que a memória é ativada, percebendo o passado como “‘contemporâneo’ do presente que ele *foi*” (RICOUER, 2007, p. 442). Ao mesmo tempo, é porque a vida muda e seguirá mudando que um fato é lembrança e não presente: “[a lembrança] se não fosse, ao mesmo tempo apenas um estado presente, algo que contrasta com o presente, nunca a reconheceríamos como lembrança. Tudo está dito num tom muito elegante: contrastar com o presente, reconhecer como uma lembrança” (*op. cit.*, p. 441). Assim, retomando Bergson, é possível entendermos o porquê, por exemplo, de nos emocionarmos tanto ao reencontrarmos antigas fotografias: por percebermos sua inatualidade muitas vezes surpreendente, por compreendermos que elas são a memória do que fomos e não seremos mais.

Antecipando as considerações finais de Paul Ricoeur, tem-se no reconhecimento a chave para se pensar os enigmas da memória e do esquecimento.

Considero o reconhecimento como o pequeno milagre da memória. Enquanto milagre, também ele pode faltar. Mas quando ele se produz, sob os dedos que folheiam um álbum de fotos, ou quando do encontro inesperado de uma pessoa conhecida, ou quando da evocação silenciosa de um ser ausente ou desaparecido para sempre, escapa o grito: “É ela! É ele!” E a mesma saudação acompanha gradualmente, sob cores menos vivas, um acontecimento rememorado, uma habilidade reconquistada, um estado de coisas de novo promovido à “reconhecimento”. Todo o fazer-memória resume assim no reconhecimento (*op. cit.*, p. 502).

Em *A memória, a história, o esquecimento*, Paul Ricoeur também discute a importância da função mediadora da narrativa para expressarmos nossas lembranças, pois, afinal, o ato de lembrar é constituído pela narração e pela descrição de fatos, acontecimentos, pessoas. Ainda, afirma que “assim como é impossível lembrar-se de tudo, é impossível narrar tudo” (*op. cit.*, p. 455). Portanto, a maldição que assombra o Funes de Jorge Luís Borges é também a da impossibilidade de nos contar tudo de que se lembra. Mais que se recordar de tudo, não poder contemplar essa totalidade por meio da narração é também uma angústia torturante. Lado a lado, a memória, o esquecimento, a busca da lembrança, sua evocação e seu arquivamento, ensinam-nos que, ao princípio e ao final de toda reflexão acerca do passado, encontraremos uma narrativa que transita por entre os limiares do individual e do coletivo, da palavra e da imagem.

2.1.2 Experiência, lembrança, narração

Era um trono. Porque dali em diante Adjiru Kapitamoro iria reinar. Na verdade, não recordava a caçada: ele voltava a caçar. Naquele recinto, naquele preciso momento, ante o olhar espantado dos escutantes, o avô emboscava a presa. E a assembleia, em suspenso silêncio, temia afugentar não as memórias do caçador, mas os animais que ele perseguia.

Mia Couto em *A confissão da leoa*

“A lembrança é a liberdade do passado”⁶, afirma Maurice Blanchot ao refletir sobre o ato de escrever. Muitas vezes ela é o elemento instigador da reflexão, o

⁶ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

elemento que nos ajuda a interpretar o passado e entender o presente. Contudo, a transposição das imagens do passado para a linguagem verbal, narrativa, nem sempre ocorre de modo homogêneo, linear ou pacífico. Geralmente é necessário “esquecer para lembrar”, conforme o título do livro de Carlos Drummond de Andrade nos esclarece. É necessário distanciamento e maturação para podermos contar uma história significativa e que faz parte de nossas vidas.

Walter Benjamin, no famoso ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”, de 1936, declara que “a arte de narrar está em vias de extinção” (2012, p. 213). A capacidade de “intercambiar experiências”, indispensável à narração, foi-nos suprimida, silenciada por um contexto massificador e alienante que muito nos afastou da reflexão e da reelaboração de nossas memórias. Benjamin exemplifica sua afirmação a partir do silêncio acerca dos absurdos da guerra.

Com a guerra mundial começou a tornar-se manifesto um processo que desde então segue ininterrupto. Não se notou, ao final da guerra, que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha; não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável? E o que se derramou dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca (BENJAMIN, 2012, p. 214).

Parece impossível “relatar” a experiência de guerra, reelaborar o trauma a ponto de transformá-lo em enunciado. A sociedade moderna não presencia a narração como troca de experiências, ainda presente, no entanto, na sociedade pré-industrial e comunitária, Benjamin identifica, como narradores representantes desse período, o camponês sedentário e o marinheiro mercante; este viajando para novos lugares e relatando suas experiências ao retornar, e aquele representando histórias tradicionais, transmitidas oralmente com o passar dos anos pela atualização de uma memória coletiva. A tese e a antítese têm sua síntese na figura do narrador como artesão, pois narrar, neste sentido, é unir as histórias e experiências alheias às individuais.

Desse modo, na visão de Benjamin, o romance moderno, representante do indivíduo isolado que não sabe dar conselhos e nem recebê-los, não representa uma atualização da memória, um meio de aprendizado, e sim se constitui como uma busca sem fim pelo sentido da existência. O contexto do autor parece não permitir a emancipação da experiência, entretanto, hoje, talvez na pós-modernidade, será ainda possível afirmar que a arte de narrar está em vias de extinção? A narração não terá

adquirido outras formas, outros caminhos para trocar experiências, para lembrar-nos de um passado além do nosso?

Se já não temos mais a ilusão de que as palavras conseguem traduzir o que sentimos, pensamos e vivemos, talvez algumas imagens ainda consigam fazer isso à sua forma. As fotografias constituintes das narrativas de Xavier e de Foer representam um novo modo de contar histórias, de resgatar experiências pessoais e históricas, de “colar” o eu ao outro, o individual ao social, a experiência à narrativa. Assim, a fotografia constitui-se como narração, à medida que colecionar imagens é elaborar um álbum de família, é um modo de interpretar o passado ou de recriá-lo.

Walter Benjamin, ao afirmar que a arte de narrar está em vias de extinção, analisa uma sociedade cujo comportamento não mais reflete uma valorização da experiência, ou seja, uma sociedade que não mais está atenta às palavras alheias, porém centrada somente em suas próprias vivências e lembranças. O autor aponta ainda que essa mudança e esse isolamento moderno são muito influenciados pelo papel exercido pela informação no contexto entre guerras.

A cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão para tal é que todos os fatos já nos chegam impregnados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece é favorável à narrativa, e quase tudo beneficia a informação. Metade da narrativa está em, ao comunicar uma história, evitar explicações. [...] Ele [o leitor] é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que falta à informação. (BENJAMIN, 2012, p. 219)

A ausência de explicações detalhadas na narração de uma história é o que possibilita ao ouvinte construir suas interpretações, preencher as lacunas de acordo com sua percepção, ou seja, é o que permite que cada ouvinte possa relacionar suas experiências à narrativa, realizando a fusão da experiência coletiva à individual. Se todas as explicações nos são fornecidas, se há abundância de informações e descrições, perdemos a abertura que nos faz indagar e questionar a história que nos foi contada, construindo nossa leitura, nossa visão crítica acerca daquilo que presenciamos na realidade e na narrativa. Ora, uma vez que tudo é dito, não sobra espaço para dizermos nada e, assim, também diminui a nossa capacidade de experienciar, bem como diminui a atenção destinada a palavras alheias.

Não se percebeu devidamente até agora que a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Para o ouvinte imparcial, o importante é assegurar a possibilidade da transmissão. A memória é a faculdade épica por excelência. Somente uma memória abrangente permite à poesia épica apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro, com o desaparecimento dessas coisas, com a violência da morte (*op. cit.*, p. 227).

Logo, se a memória, a faculdade de reviver o passado, parece ter perdido muito de seu valor, perde-o inevitavelmente também a narrativa.

Mnemosyne, a que rememora (*die Erinnernde*), era para os gregos a musa da poesia épica. [...] Quando no decorrer dos séculos o romance começou a emergir do seio da epopeia, ficou evidente que nele a musa épica – a rememoração – aparecia sob uma forma totalmente distinta do que na narrativa (*op. cit.*, p. 227).

O isolamento e a solidão do indivíduo moderno fazem-no rememorar apenas a sua própria experiência. A perda de contato com o outro e com o que ele poderia comunicar faz dele um estranho, alguém de cuja trajetória não é necessário saber, pois não há nada a compartilhar. Em “Walter Benjamin ou a história aberta”, Jeanne Marie Gagnebin explicita então a necessidade de reconstruirmos nossa capacidade de trocar experiências e de ver na experiência social e coletiva elementos que possam fundar um outro modo de narrar.

Benjamin retoma a questão da “Experiência”, agora dentro de uma nova problemática: de um lado, demonstra o enfraquecimento da *Erfahrung* no mundo capitalista moderno em detrimento de um outro conceito, a *Erlebnis*, experiência vivida, característica do indivíduo solitário; esboça, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre a necessidade de sua reconstrução para garantir uma memória e uma palavra comuns, malgrado a desagregação e o esfacelamento do social. O que nos interessa aqui, em primeiro lugar, é o laço que Benjamin estabelece entre o fracasso da *Erfahrung* e o fim da arte de contar, ou, dito de maneira inversa (mas não explicitada em Benjamin), a ideia de que uma reconstrução da *Erfahrung* deveria ser acompanhada de uma nova forma de narratividade (GAGNEBIN, 2012, p. 9).

Se houve a perda da experiência coletiva, novas narrativas devem emergir para dar conta de um novo modo de relacionar-se com a tradição, com o passado das histórias e das ideias.

A uma experiência e uma narratividade espontâneas, oriundas de uma organização social comunitária centrada no artesanato, opor-se-iam, assim, formas “sintéticas” de experiência e de narratividade, como diz Benjamin referindo-se a Proust, frutos de um trabalho de construção empreendido justamente por aqueles que reconheceram a impossibilidade da experiência

tradicional na sociedade moderna e que se recusam a se contentar com a privacidade da experiência vivida individual (*Erlebnis*) (GAGNEBIN, 2012, p. 9-10)

As narrativas produzidas hoje, pós-modernas em relação às narrativas apontadas por Benjamin como representantes do indivíduo isolado e solitário, dão concomitantemente uma resposta às histórias orais e às modernas. Segundo David Harvey (2010), o pós-modernismo valoriza o efêmero a partir de uma nova percepção do tempo-espaço e opõe-se à ideia de modernismo, visto como totalizante e racionalista. Se a arte modernista responde ao caos social, a pós-modernista imiscui-se no caótico, no fragmentário, no descontínuo e no efêmero. A alteridade passa a ser novamente considerada como elemento fulcral no discurso social; entretanto, agora também imersa nos interesses capitalistas, os quais perceberam que o outro necessitava ser ouvido de modo a ser mais uma abordagem lucrativa para o mercado. Utilizando as reflexões dos editores da revista de arquitetura PRECIS 6, Harvey expõe algumas características do pensamento pós-moderno.

“Geralmente percebido como positivista, tecnocêntrico e racionalista, o modernismo universal tem sido identificado com a crença no progresso linear, nas verdades absolutas, no planejamento racional de ordens sociais ideais, e com a padronização do conhecimento e da produção”. O pós-moderno, em contraste, privilegia “a heterogeneidade e a diferença como forças libertadoras na redefinição do discurso cultural”. A fragmentação, a indeterminação e a intensa desconfiança de todos os discursos universais ou (para usar um termo favorito) “totalizantes” são o marco do pensamento pós-moderno (HARVEY, 2010, p. 19).

A experiência do presente parece não se relacionar à ideia de tempo. Os indivíduos passam a ver temporalidade somente em suas relações atuais no contexto contemporâneo. As experiências históricas do passado e o “aprendizado” a partir das vivências anteriores são elementos descontínuos, também fragmentados e caóticos.

Rejeitando a ideia de progresso, o pós-modernismo abandona todo sentido de continuidade e memória histórica, enquanto desenvolve uma incrível capacidade de pilhar a história e absorver tudo o que nela classifica como aspecto do presente” (HARVEY, 2010, p. 58).

De acordo com Walter Benjamin, o romance moderno já havia perdido a característica primordial de “intercambiar experiências”, principalmente as coletivas e

históricas. O romance pós-moderno, em tese, reflete sobre as experiências do presente, negando uma reelaboração da memória no sentido de uma melhor compreensão social, uma vez que a sociedade naturalizou-se como disjuntiva. Tanto as narrativas modernas quanto as pós-modernas, cada uma a seu modo, opondo-se entre si, refletem o distanciamento em relação a um tipo de experiência oral, presencial.

O romance pós-moderno, alega McHale (1987), caracteriza-se pela passagem de um dominante 'epistemológico' a um 'ontológico'. Com isso ele quer dizer uma passagem do tipo de perspectivismo que permitia ao modernista uma melhor apreensão do sentido de uma realidade complexa, mas mesmo assim singular à ênfase em questões sobre como realidades radicalmente diferentes podem coexistir, colidir e se interpenetrar. Em consequência, a fronteira entre ficção e ficção científica sofreu uma real dissolução, enquanto as personagens pós-modernas com frequência parecem confusas acerca do mundo em que estão e de como deveriam agir com relação a ele. A própria redução do problema da perspectiva à autobiografia, segundo uma personagem de Borges, é entrar no labirinto: "Quem era eu? O eu de hoje estupefato; o de ontem, esquecido; o de amanhã, imprevisível?" Os pontos de interrogação dizem tudo (HARVEY, 2010, p. 46).

A confusão acerca da complexidade da realidade faz com que as personagens pós-modernas debatam-se ao tentar diagnosticar o espaço que ocupam em um mundo que não compreendem, pois elas também se vêm em um processo de formação individual infinito, labiríntico. Jorge Luís Borges, em seus contos, dá-nos a perspectiva pós-moderna: perder-se na Biblioteca de Babel e encontrar-se nas veredas que se bifurcam. David Harvey retoma ideias de Michel Foucault para esclarecer o pluralismo da contemporaneidade.

Por heterotopia Foucault designa a coexistência, num "espaço impossível", de um "grande número de mundos possíveis fragmentários", ou, mais simplesmente, espaços incomensuráveis que são justapostos ou superpostos uns aos outros. As personagens já não contemplam como desvelar ou desmascarar um mistério central, sendo em vez disso forçadas a perguntar "Que mundo é este? Que se deve fazer nele? Qual dos meus eus deve fazê-lo?" (*op. cit.*, p. 52)

Walter Benjamin, ao refletir sobre a fotografia nos ensaios "Pequena história da fotografia" (1931) e "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" (1936), destaca que o modelo capitalista modificou nossas relações com as obras de arte, as quais foram, mais do que nunca, incorporadas ao mercado a fim de também representarem possibilidades lucrativas. A questão da reprodutibilidade técnica

contribuiu, portanto, para que estabelecêssemos uma nova necessidade: contemplar a obra é pouco, é preciso tê-la. Ao ser convertida em objeto de compra e venda a partir da reprodução impressa, a arte desritualiza-se. A técnica absorvida pelo capitalismo vai gerar outro tipo de arte, e tanto a fotografia quanto o cinema surgem como consequências dessas modificações. No ensaio de 1936, Benjamin aponta que

Muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil como estéril, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber *se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte* (BENJAMIN, 2012, p. 191).

Quando Louis Daguerre, na França, e William Fox Talbot, na Inglaterra, expõem à sociedade, em 1839, seus instrumentos que podem apreender imagens reais, começa-se a discutir mais diretamente a questão da reprodução da realidade. Dois aspectos destacam-se, segundo Benjamin, para pensarmos essas transformações na esfera cultural: “a fotografia como arte”, uma vez que se atribui valor de culto e de exposição à fotografia, valorizando seus atributos estéticos; e “a arte como fotografia”, pois se “a vivência” é “uma presa para a câmera” (BENJAMIN, 2012, p. 111), pinturas, esculturas e obras arquitetônicas também podem sê-lo. Susan Sontag, em *Sobre a fotografia*, afirma que:

As fotos são, de fato, experiência capturada, e a câmera é o braço ideal da consciência, em sua disposição aquisitiva. Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento – e, portanto, ao poder (SONTAG, 2004, p. 14).

Assim, retratar em fotos outras obras artísticas é vê-las, de certo modo, como experiência capturada, apreendida, cuja posse permite rememorar vivências passadas. Do mesmo modo como mostra, em tamanho reduzido geralmente, a reprodução da *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci, a ponto de podermos carregá-la no bolso ou na carteira, por exemplo, a foto da obra ilustra, conforme Sontag, “uma prova de ausência”, pois escancara que aquela imagem não é o objeto real e verdadeiro. Ainda, essa fotografia caracteriza-se como uma “pseudopresença”, como uma lembrança de que não estamos em frente da obra de Leonardo da Vinci, o que nos remete à teoria platônica da *eikon*. Tal reflexão também se aplica às fotografias pessoais, de familiares, amigos e

locais estimados. Vemos essas fotografias para lembrarmos-nos de momentos passados, daquilo que não podemos trazer de volta ao presente, exceto através de imagens.

A época atual é de nostalgia, e os fotógrafos fomentam, ativamente, a nostalgia. A fotografia é uma arte elegíaca, uma arte crepuscular. A maioria dos temas fotografados tem, justamente em virtude de serem fotografados, um toque de *páthos*. Um tema feio ou grotesco pode ser comovente porque foi honrado pela atenção do fotógrafo. Um tema belo pode ser objeto de sentimentos pesarosos porque envelheceu ou decaiu ou não existe mais. Todas as fotos são *memento mori*. Tirar uma foto é partilhar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo (SONTAG, 2004, p. 26).

Essa dissolução nos convida ao sentimentalismo, pois a fotografia romantiza o passado: tendemos a ver no ontem vantagens em relação ao hoje. A fotografia, enquanto vestígio material de seu tema, está intrinsecamente ligada à memória, à tentativa de domínio da experiência, tanto uma experiência pessoal passada, quanto uma experiência geral e coletiva.

Cabe novamente perguntarmos-nos, portanto: “a arte de narrar está em vias de extinção”? A arte de narrar a que Benjamin se refere, talvez sim, por representar um determinado período histórico que, obviamente, deixou ressonâncias nos dias de hoje, mas que não engloba muitas transformações pelas quais a sociedade passou. Se pensarmos na narração de um modo geral, não, não está em vias de extinção. A arte sempre cria novas formas de renovação à medida que o contexto social se modifica. Narramos com palavras, com imagens, com páginas brancas silenciosas que deixam a narração a cargo do leitor, como nas obras de Valêncio Xavier e de Jonathan Safran Foer. Ademais, Madame Bovary, em sua solidão moderna, aprendeu e ensinou-nos que, muitas vezes, há uma inadequação da arte à vida, e “a vida não são detalhes significativos, instantes reveladores, fixos para sempre. As fotos sim” (SONTAG, 2004, p. 96). Logo, a arte pode revelar o que o movimento infinito da memória não consegue, muitas vezes, plenamente elucidar, apresentando-nos novos olhares, novas leituras e novas experiências (individuais, coletivas, visuais), que talvez não tenhamos lido por estarem em frente aos nossos olhos.

Nas obras de Valêncio Xavier e nas de Jonathan Safran Foer, a fotografia adquire um importante papel, muito além da mera ilustração textual em alguns casos, pois ela representa a memória, a narração e a experiência das personagens, as quais

demonstram uma necessidade narrativa que ultrapassa o trabalho com a linguagem verbal e, desse modo, evidenciam uma ligação também afetiva com as imagens que criam e manipulam. As relações entre palavra e imagem permitem uma série de reflexões e têm vastos referenciais teóricos e críticos, contudo, para complementar a discussão aqui proposta, cabe retomar brevemente algumas ideias do semiólogo francês Christian Metz.

A partir da reflexão semiológica no que concerne à imagem, Christian Metz aponta que o estatuto analógico e a iconicidade das artes visuais compartilham muitas vezes o estatuto linguístico, verbal, por ambos constituírem-se como objetos discursivos.

[...] a semiologia da imagem se fará *ao lado* da semiologia dos objetos linguísticos (e por vezes em intersecção com ela, pois muitas mensagens são mistas: não se trata apenas das imagens cujo conteúdo manifesto comporta menções escritas, mas igualmente das estruturas linguísticas que estão, subterrâneas à obra, na própria imagem, assim como figuras visuais que, em troca, contribuem para informar a estrutura das línguas) (METZ, 1973, p. 9).

A semiologia da imagem, portanto, convive com pressupostos da semiologia geral, ou seja, é um sistema comunicativo absorvido pela cultura e em constante diálogo com ela. Metz também afirma que a língua pode estar em torno da imagem, na legenda que a acompanha, por exemplo; e também “por baixo” dela, constituindo comentários críticos ou sua significação. Muitas artes ditas como “visuais”, o cinema falado e mesmo imagens com legendas, são na verdade textos mistos, híbridos, formados por vários sistemas. Entretanto, independentemente disso, a metalinguagem acaba por se fazer presente em todos esses sistemas.

Frequentemente, refletir sobre a imagem não consiste em produzir imagens, mas sim em produzir palavras. Nesta situação, pode-se perceber (e é a reação mais difundida) um clássico fenômeno de *metalinguagem*: a língua serve de metalinguagem às mais diversas linguagens-objeto, e mesmo aquelas que não são linguísticas. Pode-se igualmente (e é a posição de Jean-Louis Schefer) dar uma interpretação mais radical à questão, e então deslocar a língua para a escrita: a imagem só existe pelo que aí se lê. Mas a verdade, nos dois casos, é que a semiologia do visual não é essencialmente uma atividade visual. Mais uma razão para o reino das imagens se recusar a fechar-se em si mesmo (= mito da *pureza* visual) (METZ, 1973, p. 17).

É majoritariamente através da linguagem verbal que expressamos opiniões, pensamentos e sentimentos acerca de uma obra. Externar uma perspectiva crítica e subjetiva, ao defrontarmos-nos com o objeto artístico, exige esse tipo de articulação por

ser o meio que utilizamos em nossa comunicação usual. Por mais que a arte reflita a si mesma através de releituras de obras já produzidas ou através da influência entre artistas, para o público leigo, são as palavras que possibilitam, na maioria das vezes, a expressão da emoção estética. Como exemplo da interligação entre os sistemas semióticos e de sua permeação pela linguagem verbal, Metz enfatiza a multiplicidade da pintura:

[...] um quadro é uma imagem, mas não é apenas isto; ou antes, a imagem, nele, é intimamente atravessada por mil *configurações* que, ao mesmo tempo, nos levam muito longe dela e nos introduzem em seu núcleo; até um certo ponto, o quadro não é outra coisa senão a leitura que dele se faz: narração, descrição, cenário (METZ, 1973, p. 15).

Muitos autores e artistas não gostam de comentar suas obras, ou não querem comentá-las, pois elas já diriam tudo o que há para ser dito em sua constituição. Quanto à relação entre literatura e fotografia, especificamente, François Soulages (2010) discute essa postura em relação ao trabalho artístico.

[...] Não haveria um temor de que a fotografia seja deslocada até ultrapassada pela linguagem? A linguagem seria então mais do que um concorrente; seria o que dá um outro destino a uma foto; a linguagem correria o risco de ser o senhor, e a fotografia, a serva, a escrava ou a garantia. (SOULAGES, 2010, p. 261)

O autor aponta que o fato de alguns fotógrafos não tecerem comentários sobre suas fotografias revela um certo conservadorismo, pois permear a imagem com a palavra poderia desvirtuá-la, conferindo-lhe outra abordagem além daquela proposta. Contudo, Soulages justifica seu posicionamento questionador em relação a estas concepções afirmando, assim como Metz, que ambas as linguagens, a verbal e a fotográfica, podem fundir-se em um único objeto artístico.

[...] mas então será que se está diante de uma foto à qual se acrescenta um texto e não diante de um misto texto-imagem? Aliás, será que pode haver uma recepção pura de uma foto pura? Será que o receptor não projeta sempre palavras sobre imagem? A universalidade e o imediatismo da foto são equívocos. Pete Turner [...] reconhece isso: “O título reforça a leitura da imagem”; poderíamos dizer até que o título induz à leitura; no entanto, assim como um quadro nunca perdeu a força porque tem um título, mas pode, no máximo, ter uma recepção particular motivada pelo título, também uma foto deve ou ter em si essa confiança que o quadro possui, ou aceitar o deslocamento, ou trabalhar esse deslocamento [...] (SOULAGES, 2010, p. 261)

Ratificando as ideias de Christian Metz, Soulages comprova que a fotografia não deve fechar-se em si mesma, na ingenuidade de ser um sistema “puro”, mas reconhecer-se híbrida, permeada pela linguagem verbal, tanto através dos acréscimos realizados por seus autores, quanto através dos acréscimos realizados pelo público, uma vez que interpreta e comenta aquilo que o atrai ou o afasta. Ainda, o crítico francês, refletindo sobre as concepções artísticas do fotógrafo e escritor Denis Roche, explicita que a fotografia também pode constituir um diário:

Para ele [Denis Roche], o trabalho fotográfico torna inútil a literatura autobiográfica e funda a fotografia autobiográfica; é o fim de uma certa prática artística e o nascimento de outra: a fotografia é seu diário íntimo (SOULAGES, 2010, p. 270).

É a partir da perspectiva de que o menino Oskar Schell, em *Extremamente alto & incrivelmente perto*, e o menino mentido Valêncio Xavier, em *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, fazem da reunião de suas fotografias um diário íntimo e um álbum de família, com suas devidas peculiaridades, que também se pretende analisar as narrativas visuais dessas personagens. Oskar seleciona, organiza e fotografa imagens para compor o seu álbum, cuja narrativa lhe traz conforto e segurança, e Valêncio, como personagem adulto, relembra e refaz a infância por meio das imagens.

Em “Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade”, Nelson Schapochnik explica que as fotografias relacionadas à família têm “um valor de culto”, por estarem costumeiramente bastante acessíveis aos nossos olhos: em porta-retratos sobre os móveis, em quadros na parede e dentro de nossas carteiras.

Assim como existe um sentido para a preservação e exposição das imagens fotográficas que incidem sobre a memória familiar, certamente deve haver uma lógica interna presidindo a formação e organização das coleções. Parece ser óbvio que não se fotografa a vida toda de uma pessoa ou de uma família. Existem ocasiões propícias ao registro fotográfico, que em última instância remetem para os momentos altissonantes em que se confirma a continuidade e coesão do grupo familiar. O que atesta um desejo e uma ação deliberada de registrar aquilo que deve ser objeto de rememoração pela posteridade (SCHAPOCHNIK, 1998, p. 462).

seus pensamentos e também aquilo que lhes faz falta e lhes dói em segredo. Essa narrativa permanece aberta para novas personagens e novos episódios à medida que o tempo passa, pois a vida, enquanto narrativa, mesmo que sem novos episódios significantes, será sempre relida, senão reescrita, como é o desejo de Oskar e de Valêncio.

2.2 Ver como se pintasse

Há uma imensa diferença entre ver uma coisa sem o lápis na mão e vê-la desenhando-a.

Paul Valéry, em *Degas dança desenho*

A dissolução das fronteiras estanques entre as disciplinas e as artes de um modo geral permite que pensemos a poética de Valêncio Xavier e a de Jonathan Safran Foer como poéticas interartísticas, frutos do “diálogo polifônico entre as várias artes e as respectivas especificidades das retóricas e estratégias de representação, características de cada uma delas” (MACEDO, 2006, p. 11). As categorias se diluem porque não são – e talvez nunca tenham sido – suficientes para analisar e refletir acerca da obra de inúmeros artistas. A necessidade de organização e sistematização deve conviver, desse modo, com a sua frequente reelaboração e com a consciência de sua limitada utilidade, pois as formas de arte e de conhecimento habitam uma zona limiar, a qual permite que os caminhos sejam abertos e compartilhados, não mais fechados e restritos.

O abrigo no limiar é a aceitação de que também existem falências na homologação de uma caminhada absolutizada por uma condição de interioridade ou exterioridade. O *proteger-se* no ‘entre’ passa a ser uma estratégia de sobrevivência que rechaça as territorialidades fendidas pela arbitrariedade das fronteiras conceituais (BARBERENA, 2014, p. 9-10).

O processo para a criação de uma obra nem sempre obedece a regras e ordens pré-estabelecidas, podendo transitar entre as mais diversas áreas, o que caracteriza seu hibridismo. As fronteiras entre as artes e entre os vários campos do conhecimento se diluem cada vez mais porque, além de considerarem características e categorias específicas de cada área, elas também foram estabelecidas arbitrariamente, como

convenções, muitas vezes de modo a postular limites e barreiras para o diálogo entre as manifestações artísticas, por exemplo.

Contrabandear saberes sob um regime limiar de pensamento é afrontar uma potencialidade de divisão epistemológica que busca uma classificação pura entre os diferentes quadrantes do discurso. A necessidade de separação entre as áreas de pesquisa tem se mostrado absolutamente problemática no tocante ao cerceamento de liberdade na criação/teorização acadêmica. Pensado neste sentido, o limite se configura como uma espécie de disfarce inventado para segmentar domínios imaginados por determinada instância de poder. No entanto, as cartografias disciplinares contemporâneas têm se apresentado permeadas por uma vontade de transgressão dos muros obsoletos do saber (BARBERENA, 2014, p. 10-11).

A própria história da arte comprova que não há nada de que ela goste mais que quebrar convenções e se reinventar, em um contínuo jogo de bifurcações, transgredindo tais muros obsoletos de saber. Seja por meio de novos suportes – das cavernas às paredes das grandes cidades –, seja por meio de novos modelos estéticos de representação – do figurativo ao abstrato, do romantismo ao realismo –, a arte opõe-se a ela mesma, ao que dizem que ela é. Os movimentos artísticos e estéticos que endossaram instituições de poder e de saber também tinham a característica primordial da arte, que é transgredir. A arte futurista-fascista, por exemplo, transgredia o movimento anterior enquanto propunha um novo movimento, diretamente ligado ao poder que se instaurava na Itália.

É interessante refletirmos acerca do fato de que somente se tem a necessidade de estabelecer outras possíveis categorias – como “poéticas interartísticas” ou “obras limiares” – porque outras categorias anteriores, mais rígidas e arbitrarias, foram instituídas para compartimentalizar o conhecimento, a cultura e a arte. Professor da Universidade de Chicago, W. T. J. Mitchell (2005) explica que não existem meios visuais, pois “Todos los supuestos medios visuales, al ser observados más detalladamente, involucran a los otros sentidos (especialmente al tacto y al oído). Todos los medios son, desde el punto de vista de la modalidad sensorial, ‘medios mixtos’” (MITCHELL, 2005, p. 17)⁷. A própria pintura, que seria a primeira candidata a meio visual, envolve uma produção manual, tátil, muitas vezes dada a ver em diversos quadros. O autor reflete ainda sobre a arquitetura e a escultura já que

⁷ Todos os supostos meios visuais, ao serem observados mais detalhadamente, envolvem outros sentidos (especialmente o tato e a audição). Todos os meios são, do ponto de vista sensorial, meios mistos (Tradução minha).

La arquitectura no se basa fundamentalmente sobre el ver, sino sobre el vivir y habitar. La escultura es tan evidentemente un arte táctil que parece superfluo discutir sobre ello. Se trata del único de los llamados medios visuales que, de hecho, es directamente accesible para los ciegos (MITCHELL, 2005, p. 19).⁸

Logo, não existem meios visuais porque todos os meios são mistos, como também afirma anteriormente Christian Metz, pois “la propia noción de medio y mediación ya implica de por sí una mezcla de elementos sensoriales, perceptivos y semióticos. No hay tampoco ningún medio puramente auditivo, táctil, ni olfativo” (MITCHELL, 2005, p. 20)⁹.

Na História da Teoria da Literatura, essas aproximações entre as artes podem ser norteadas, sobretudo, a partir de dois conceitos: intertextualidade e interdisciplinaridade. Essas concepções complementam-se ao pensarmos as relações possíveis entre diferentes abordagens e expressões artísticas.

O precursor da discussão acerca do imbricamento de discursos foi Mikhail Bakhtin, que iniciou sua carreira na década de 1920, e é geralmente situado entre os formalistas russos. A partir da designação teórica de *intertextualidade*, por Julia Kristeva, na esteira do pensamento de Bakhtin, novos caminhos foram trilhados nos estudos literários, pois os conceitos de autoria e de originalidade, por exemplo, foram revistos no âmbito da Literatura Comparada e da Teoria da Literatura, uma vez que a incorporação da tradição literária e a livre menção a outros textos e autores passaram a ser vistas com naturalidade, como constituintes do processo de criação da obra, alterando as tradicionais e inócuas discussões acerca de fontes e influências, as quais estabeleciam na literatura conceitos de hierarquia. A ideia de dependência, decorrente de tais pressupostos, passa a ser anacrônica, pois segundo Carvalhal “[...] se a noção de influência tendia a individualizar a obra, sobrepondo o biográfico ao textual e impondo uma causalidade determinista na produção literária, a intertextualidade, ao designar os sistemas impessoais de interação textual, coletiviza a obra” (CARVALHAL, 1993, p. 32).

⁸ A arquitetura não se baseia fundamentalmente sobre o ver, mas sobre o viver e habitar. A escultura é tão evidentemente uma arte tátil que parece supérfluo discutir sobre isso. Trata-se do único dos chamados meios visuais que, de fato, é diretamente acessível para os cegos. (Tradução minha).

⁹ [...] a própria noção de meio e de mediação já implica uma mescla de elementos sensoriais, perceptivos e semióticos. Não há tampouco nenhum meio puramente auditivo, tátil ou olfativo. (Tradução minha).

Assim toda obra literária se constrói como uma rede de influências e relações com textos literários preexistentes e com sistemas de significação não literários, como as linguagens orais ou a música. Daí a importância de seu estudo: “A verdade literária como a verdade histórica, só pode constituir-se na multiplicidade dos textos e das escritas – na intertextualidade” (JENNY, 1979, p. 47).

A partir da ampliação do conceito de intertextualidade, passa-se ao conceito de interdisciplinaridade, que abarca diversos campos das Ciências Humanas (Filosofia e História, por exemplo), e diversas manifestações artísticas (como literatura, música, artes plásticas, cinema), áreas em constante diálogo estético e cultural. Assim como os textos literários podem imiscuir-se uns nos outros, o mesmo ocorre com outras disciplinas do conhecimento, com as artes de um modo geral. Desse modo, a partir do diálogo intertextual, interdisciplinar, interartístico, e considerando o hibridismo das linguagens artísticas, é fundamental analisar alguns casos específicos que refletem tais discussões teóricas; pensar sobre obras as quais também já são a narrativa de sua poética.

Ilustrando o hibridismo entre as artes, Paul Valéry, em *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*, analisa e discute o “Possível dum Leonardo, de preferência ao Leonardo histórico” (VALÉRY, 2005, p. 66). O poeta, a partir da descrição de procedimentos utilizados por da Vinci, reflete sobre a amplitude do processo de criação do pintor, o qual, segundo Valéry, tinha a pintura como filosofia. O Leonardo-Possível é “aquilo que sua história só incertamente depreende” (p. 66), ou seja, aquilo que ele também poderia ter sido ou poderia ter feito a partir de outras escolhas e oportunidades. Segundo Jean-Michel Rey (1994), “graças ao modo de expressão que ‘escolheu’, o artista é suscetível de aumentar sua força, de transformar seu possível” (p. 153). Se a pintura foi a arte priorizada por da Vinci, ele seguirá sempre podendo vir a ser o Leonardo desenhista ou arquiteto, como possibilidade e potência. Do mesmo modo, mas respeitando-se as devidas proporções obviamente, Valêncio Xavier, ao escolher chamar algumas de suas obras de “livros”, deu-nos inúmeras possibilidades de exposições fotográficas, por exemplo. Ao “escolher ser escritor”, neste caso, deu-nos a potência do fotógrafo.

“Leonardo é um pintor: *afirmo que tem a pintura por filosofia*. Na verdade, foi ele mesmo quem o disse; e fala em pintura como se fala em filosofia; isto é, todas as coisas estão aí presentes” (VALÉRY, 2005, p. 125). Valéry destaca que da Vinci, para

pintar, realiza um estudo detalhado que perpassa inúmeros campos do saber, isto é, enfatiza que pintar não é *apenas* pintar.

A sua pintura, com efeito, exige sempre dele uma análise prévia e minuciosa dos objectos que pretende representar, análise que não se limita de modo nenhum às características visuais, mas que chega ao mais íntimo ou ao orgânico, à física, à fisiologia, até à psicologia; para que finalmente a vista se prenda, de certa maneira, na detecção dos acidentes visíveis do modelo, os quais resultam da sua estrutura oculta (*op. cit.*, p. 125).

Até que se chegue ao quadro, à obra final, não é apenas com a manipulação das tintas que o artista tem que lidar. A criação envolve inúmeros aspectos do conhecimento, da estética e da subjetividade, portanto, não somente a criação de Leonardo da Vinci é híbrida, mas toda e qualquer criação artística, mesmo que a obra final não o seja.¹⁰ “A análise de Leonardo leva-o a estender o seu desejo de pintar à curiosidade por todos os fenómenos, mesmo os não visuais, pois nenhum lhe parece indiferente à arte de pintar, tal como esta lhe parecia preciosa para o conhecimento em geral” (*op. cit.*, p. 127). Pintura é fisiologia, matemática, arquitetura, psicologia, filosofia, pois, para Leonardo da Vinci, pintar é ter interesse e curiosidade pelo mundo. Paul Valéry, no livro *Degas dança desenho*, em que escreve sobre Edgar Degas, expõe que o pintor apresentava uma perspectiva semelhante nesse sentido à de Leonardo da Vinci uma vez que “falava sempre de *arte científica*; dizia que um quadro é o resultado de uma *série de operações...*” (VALÉRY, 2012, p. 16) Portanto, falar somente de talento e de sensibilidade, por exemplo, mais que prosaísmo, é também ingenuidade...

Dando um salto no tempo e no espaço, a relação da pintura com a escritura na obra da escritora brasileira Clarice Lispector também demonstra o quanto as artes podem imiscuir-se na constituição da poética de um artista. Em *Clarice Lispector: pinturas*, Carlos Mendes de Sousa analisa a importância da pintura para se compreender o processo criativo da autora, bem como a emergência da dimensão visual de sua prosa, ou seja, como essa vertente plástica emana da sua literatura. A partir de cartas, depoimentos, crônicas, contos e romances de Clarice e de outros autores que com ela tiveram contato, além de textos críticos, o diálogo da literatura com a pintura é estabelecido de modo a refletir como a pintura faz-se presente em seus textos e como os

¹⁰ Aqui se trata somente do processo de criação, pois nem todo processo de criação híbrido resultará em um obra com elementos híbridos, ou seja, em que seja visível e perceptível a presença de outras artes.

textos se fazem presentes em suas pinturas – sim, Clarice também pintava. Em *Água viva*, livro mais emblemático nesse sentido, encontramos uma série de elementos que se reportam a tal relação interartística.

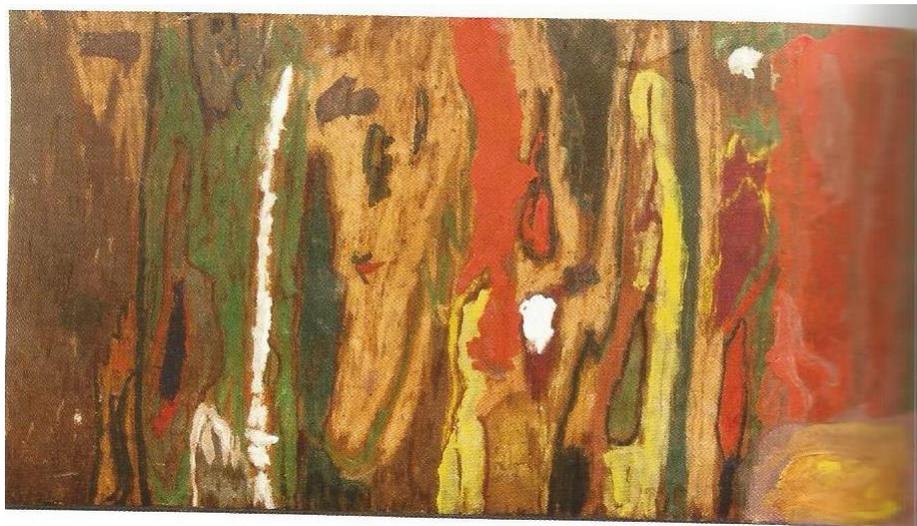
Podemos mesmo aproximar, em termos globais, a escrita de Clarice Lispector de um modelo de pintura não figurativa, onde ocorre uma adequação às descrições de estados interiores. O pendor essencialmente abstrato fica bem vincado em passagens de *Água viva* que se reportam à *fixação do incorpóreo*; refira-se a insistência nessa vertente abstracionista quando se leem expressões como “pinto ideias”, “pinto o indizível”, “pinto pintura” [...] (SOUSA, 2013, p. 99).

E ainda:

A pintura entra no texto, isto é, o texto faz-nos ver a pintura por dentro. A narradora que escreve uma carta ou uma espécie de diário mostra-nos a escrita em ato como pintura. Vemos o processo de elaboração, os esboços, a mistura das tintas, vemos as mãos que mexem com as cores e com os traços e vemos as palavras adquirindo forma, devindo texto (SOUSA, 2013, p. 104).

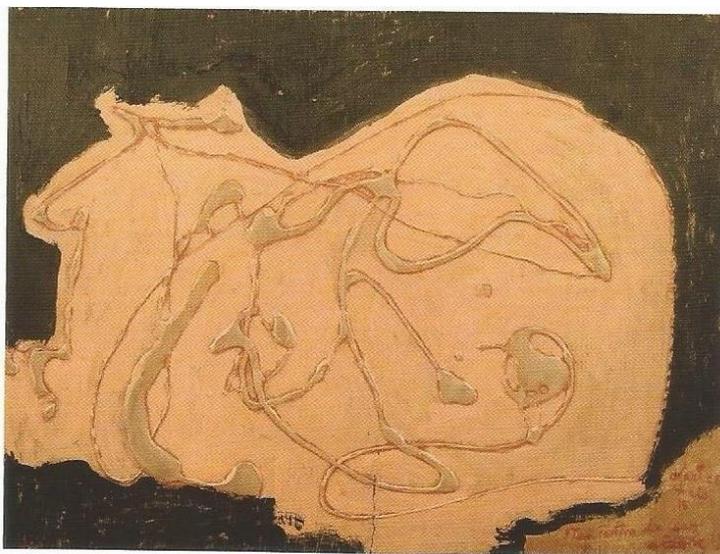
Pintura e literatura complementam-se, fundindo-se em um só ato. A narradora de *Água viva* pinta ideias e também pinta pinturas, pois as ideias transmutam-se por meio das tintas e transformam-se em visualidade. No caso de Clarice Lispector, esse diálogo interartístico está presente tanto na constituição de seu processo criativo quanto na de sua poética uma vez que os quadros da autora, embora não sejam do conhecimento do grande público leitor, compartilham características estilísticas de sua prosa literária. “Somos assim conduzidos a um trânsito de leitura que vai dos quadros à obra e que, com o apoio das palavras da autora, retorna às pinturas. Olhamos para os quadros e os quadros são de Clarice. Olhando-os, vemos os livros e, de olhá-los, neles colocamos as nossas projeções, isto é, os nossos próprios olhares de claricianos entranhados.” (*op. cit.*, p. 162) A natureza abstrata da maioria de suas pinturas, os temas abordados e os títulos dos quadros (por exemplo, “Eu te pergunto por quê?”, “Perdida na vaguidão”, “Tentativa de ser alegre”, “Medo”) remetem-nos aos textos de Clarice e à possibilidade de seus quadros serem trechos que ficaram de fora das edições de seus livros, páginas suprimidas por terem sido escritas à tinta e em um suporte diverso do papel. Pintar ideias, escrever imagens: mais um aprendizado proveniente da obra de Clarice Lispector.

Figura 5: Clarice Lispector. “Interior de gruta”, 1960, óleo sobre madeira, 30,7 x 56 cm.



Fonte: SOUSA, 2013, p. 188.

Figura 6: Clarice Lispector. “Tentativa de ser alegre”, 15 de maio de 1975, óleo e tinta plástica sobre madeira, 30,2 x 39,7 cm.



Fonte: SOUSA, 2013, p. 232.

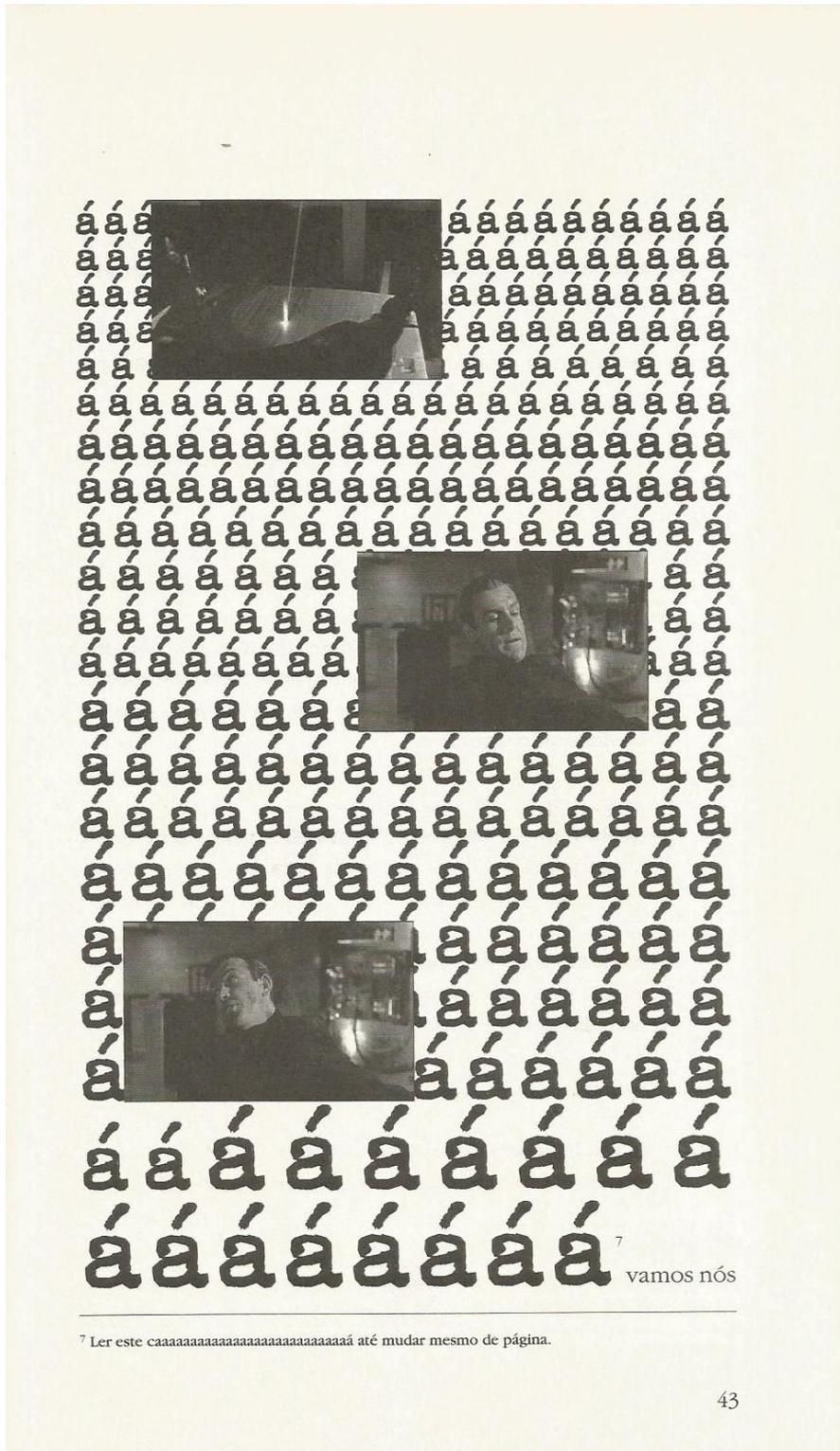
Um exemplo bastante atual de poética interartística, porém bastante diverso do de Clarice Lispector, é a obra de Patrícia Portela, artista portuguesa que trabalha com teatro, instalações, artes plásticas e literatura. Seu livro mais conhecido, *Para cima e não para norte*, já disponível também no Brasil, é resultado de um projeto teatral

intitulado *Trilogia Flatland*, cuja parte inicial é composta pelo romance em questão. A peça que originou o livro é bastante diferente das peças tradicionais que envolvem atores, figurinos e cenário, por exemplo. É uma montagem de vídeo transmitida em teatro e que reproduz em muitos momentos páginas de livro para discutir as diferenças entre o mundo 2D e o 3D¹¹. Após o sucesso da obra nos palcos, ela foi transformada em um livro que brinca exatamente com isto: o suporte da literatura, em 2D, em comparação com o mundo dos leitores, em 3D.

O romance é narrado pelo Homem Plano, que habita o universo dos livros e da literatura: ele é um ponto que desliza sobre as letras dos textos. Seu sonho é sair de seu mundo para habitar o nosso, onde ele poderia, com forma e volume, viver uma vida diferente. Embora descrito desse modo o enredo possa parecer um tanto quanto infantil, ele se desenvolve bem por despertar a curiosidade do leitor que quer desvendar cada página e descobrir como o Homem Plano se tornará apenas homem. A narrativa estimula a discussão metaficcional, pois estamos lendo e vendo a personagem plana todo o tempo em que estamos com o livro em mãos, e a justaposição de poemas, paródias de textos jornalísticos, imagens, desenhos, impressões digitais, diferentes tipografias e diversas formas de disposição textual instigam o leitor a prosseguir a leitura.

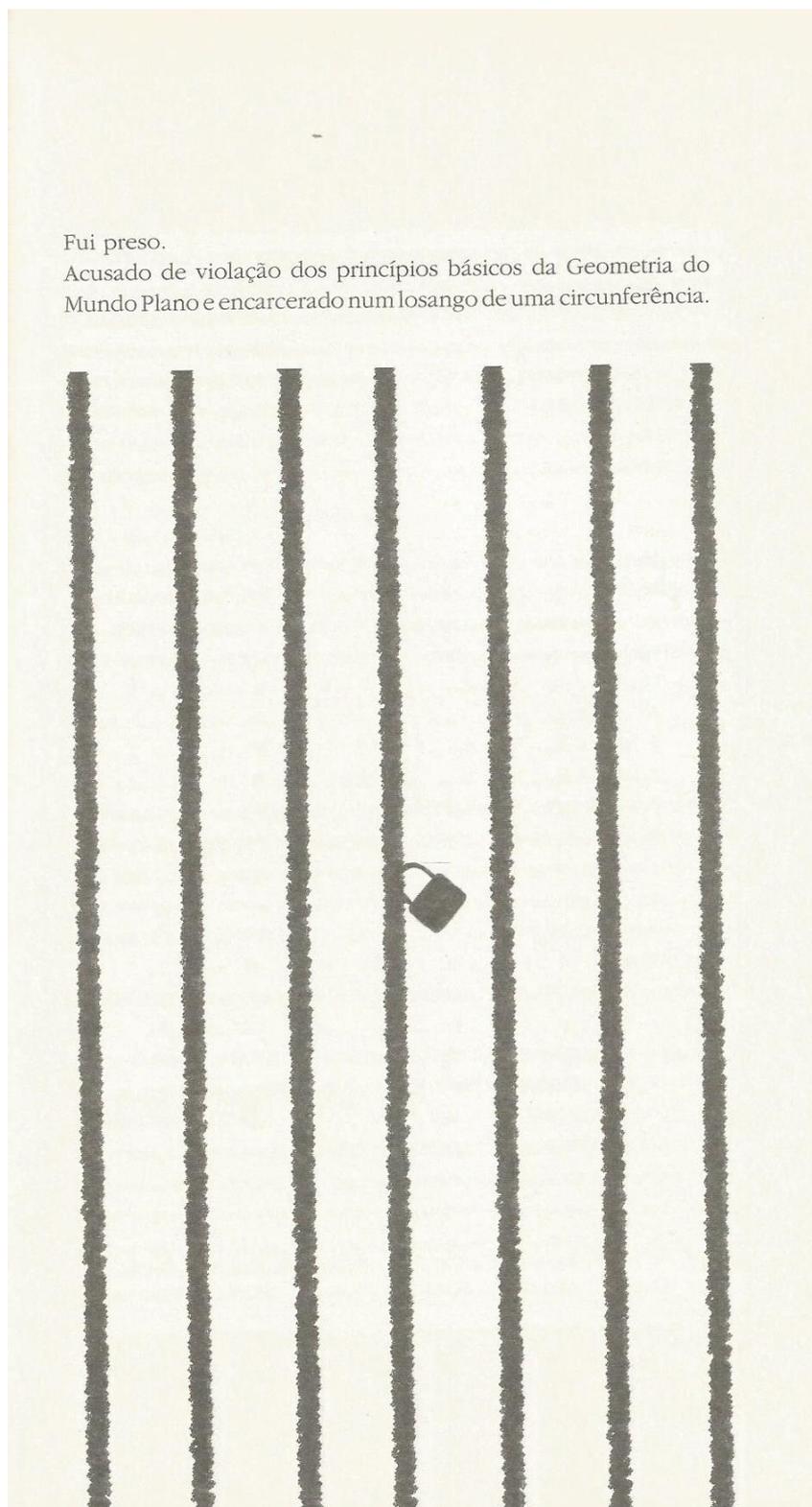
¹¹ Para assistir a um fragmento de *Flatland I – Para cima e não para norte*: https://www.youtube.com/watch?v=eAf_hQQvg5A

Figura 7: Página de Para cima e não para norte.



Fonte: PORTELA, 2012, p. 43.

Figura 8: As barras que aprisionam o Homem Plano.



Fonte: PORTELA, 2012, p. 77.

No entanto, nem sempre as inovações formais e temáticas na obra de Patrícia Portela (a autora inventa outros mundos também em *Wasteband*, por exemplo) funcionam literariamente. Seus romances são extremamente interessantes e criativos, porém, exceto em *Para cima e não para norte*, parece faltar literatura, trabalho linguístico e narrativo. Em *Odília ou a história das musas confusas do cérebro de Patrícia Portela*, *Wasteband* e *O banquete*, o projeto estético parece ser mais importante que sua concretização literária, ou seja, em termos teóricos, os livros são bastante instigantes, mas em termos práticos, do prazer do texto e da leitura, decepcionam um pouco aqueles que esperam a subversão do suporte sem que a literatura, o texto e a narrativa em si saiam perdendo. Em alguns momentos, a literatura parece ser apenas um pretexto para um projeto interartístico. O trecho de *Wasteband* talvez ilustre o que digo: “Imagens plurais, sobrepostas e entrecortadas; foguetões a descolar, uns com sucesso, outros não” (PORTELA, 2013, p. 105). Isso não quer dizer, entretanto, que sejam maus livros, apenas que algumas de suas histórias devem funcionar melhor em outros formatos e meios. De qualquer forma, o trabalho de Patrícia Portela é de extrema importância para a literatura portuguesa, e lusófona contemporânea uma vez que explora o livro enquanto suporte da literatura, bem como trabalha questões conceituais, por exemplo: a possibilidade de o leitor criar imagens imaginárias ou mesmo acrescentar imagens e fotografias para ilustrar o livro. Além disso, sua obra estimula que o leitor seja também espectador, por exemplo, compondo o público de uma peça teatral ou de uma exposição de instalações, isto é, inserindo-nos em um universo maior de cultura e arte e fazendo alguns de nós saírem de casa e do mundo dos livros para experienciar outros planos e novas perspectivas.

Os exemplos de poéticas interartísticas¹² mencionados e brevemente analisados aqui demonstram a pluralidade de obras e de abordagens possíveis para pensarmos esta questão. Seja do ponto de vista do trânsito por diversos campos do conhecimento e por diversas artes, seja do ponto de vista do processo criativo, é de fundamental importância que se conceba a obra literária como fruto de diálogos que se encontram em limiares conceituais, no limiar e no contato da página com nossos dedos que a manuseiam.

¹² Obviamente há diversos casos de artistas com poéticas interartísticas ao longo da história da arte e também na contemporaneidade. Os casos aqui discutidos são aqueles que considero representativos para esta discussão e para que se analise com maior profundidade as obras de Valêncio Xavier e Jonathan Safran Foer. Em termos de poéticas interartísticas, outros casos que mereceriam análise e discussão são os dos brasileiros Lourenço Mutarelli, Nuno Ramos e Verônica Stigger, do lusoafriano Gonçalo M. Tavares, da estadunidense Miranda July e da francesa Sophie Calle, por exemplo.

Figura 9: Outra página de *Para cima e não para norte*.

Um belo dia,⁹ deslizando preguiçosamente por umas quantas palavras depois do trabalho, ultrapassei sem querer a Margem¹⁰ e sem me dar conta, mudei de história. Descobri, acidentalmente, esta misteriosa letra: - - - - -

A primeira vez que a vi, percebi logo que era uma letra rara. Com tantas linhas e tantos contornos, sem dúvida teria muitos significados. Deslizar por esta letra era como dar um trambolhão em todas as palavras do mundo ao mesmo tempo, mas sem cair.

Passou-me pela cabeça que pudesse ser uma letra pós-moderna, indecifrável, ou uma letra arqueológica, muito antiga, da qual se teria perdido o rasto, ou mesmo um LQVNI de outra galáxia.¹¹

Tal era a minha curiosidade que por ali fiquei, de volta desta misteriosa letra, deslizando por ela várias vezes, *decorando*¹² todos os seus percursos. Queria reproduzi-la em casa, no meu ateliê, mostrá-la à família. Estava certo da sua raridade e queria investigá-la antes de decidir o que fazer com ela.

Regressei a casa muito entusiasmado (e muito atrasado!).¹³ Ao descrever a letra que encontrara, e ao tentar dar sentido a todos os caminhos que tinha percorrido, confundi-me, reproduzi um labirinto linear sem saída, troquei as curvas à letra, perdi o fio à meada.

Acabámos todos numa grande risota, mas mais tarde, quando todos se foram deitar, fiquei, pela primeira vez na minha existência, a matutar.

⁹ Todas as palavras possíveis e imaginárias existem no Mundo Plano, o que não quer dizer que todas tenham o mesmo significado que no Mundo Espacial como é o caso da palavra "dia".

¹⁰ Margem do Mundo Plano é todo o *lugar* onde não há letras.

¹¹ LQVNI - Letra Que Vem Não Identificada. No Mundo Plano existem sempre as letras que estão e as letras que vêm. Estas últimas são letras que não têm qualquer explicação para estarem onde estão e alguns pontos atrevem-se a dizer que são letras que caem do céu (LQCC).

¹² No Mundo Plano não é frequente memorizarmos as letras por onde passamos, quando muito habituamo-nos a certas ordens de palavras mais frequentes. Ler para recordar é coisa de nerds no Mundo Plano, e considerada uma estupidez e uma perda de tempo. Para quê decorar se cada vez que deslizamos por uma palavra, ela está quase sempre acompanhada de outras diferentes?

¹³ "Estar atrasado" é uma medida de tempo que no Mundo Plano não acontece. No Mundo Plano ninguém se atrasa em relação a uma hora marcada mas em relação a uma combinação. Exemplo: se um Homem Plano e uma Mulher Plana combinam encontrar-se ao fim de 2523 linhas e um deles decide deslizar mais 40 linhas do que o outro, porque encontrou algo interessante pelo caminho (tal como aconteceu ao Homem Plano com a letra misteriosa), desencontram-se.

2.2.1 A subversão do suporte

suporte o corpo como suporte suporte suporte
o corpo como suporte o corpo como suporte



Ana Hatherly, "O corpo como suporte", 1988

Relemos um texto, sem que uma obrigação nos incite a isso, porque, de alguma forma, através de uma dúvida, de um deslocamento, de um prazer, esse texto *inscreveu-se* em nós. Pensamos e repensamos suas ideias, seus fatos, suas palavras porque, mais que uma apreciação estética, ele proporcionou algum tipo de iluminação, de epifania. E é por esse motivo, ou deveria ser, que escolhemos a obra de um autor para destinarmos um aprofundamento de nossa leitura (utilizar as usuais palavras “corpus” ou “objeto de estudo” parece um sacrilégio formal destituído de qualquer prazer, logo, de qualquer subjetividade). Os livros de Jonathan Safran Foer e de Valêncio Xavier inscreveram-se em mim, em minha leitura do mundo, em minha percepção cotidiana das pessoas, dos fatos, das palavras, assim como muitas obras de Roland Barthes, que me mostraram o quão prazeroso (e divertido) pode ser ler teoria e crítica literária. Mais que contribuições informacionais e estéticas, seus textos permitiram que eu repensasse e refizesse meus processos de leitura e escrita: ensinaram-me que devo *escrever a minha leitura*.

Se uma obra inscreveu-se em nós, por que não poderíamos nos inscrever nela? Ou seja, por que não *escrevermos com* ela? Barthes discutiu essas ideias em muitos de seus livros e também as pôs em prática, conforme afirma Leyla Perrone-Moysés “[...] seus textos são, ao mesmo tempo, prática e teoria da escritura [...]” (2007, p. 67). Em *Sade, Fourier, Loyola*, Barthes escreve com Sade, por exemplo, imerso na libertinagem e na orgia das palavras, no trabalho de escritura do polêmico escritor.

A viagem

A errância sadiana (repetição de prazer) [...] subtraída a qualquer transcendência, desprovida de termo: ela não revela, não transforma, não amadurece, não educa, não sublima, não realiza, não recupera nada, a não ser o próprio presente, cortado, obcecante, repetido; nenhuma paciência, nenhuma experiência; tudo é levado na hora ao topo do saber, do poder, do gozar; o tempo não arranja nem desarranja; repete, retoma, recomeça, outra escansão não tem senão aquela que alterna a formação e o dispêndio do esperma (BARTHES, 1990, p. 139).

Discutir a obra de Sade é imergir nela para emergir uma leitura que incorpora o texto do autor no discurso crítico, não como mera citação, mas como parte de uma nova escritura que surge a partir dessa leitura que se inscreveu no indivíduo. Sade dilui-se no texto de Barthes, porque, antes, Barthes diluiu-se na leitura da obra de Sade. Sade inscreveu-se em Barthes. Barthes inscreveu-se em Sade.

Esse é um movimento que deve ser natural, fruto do contato íntimo entre texto e leitor. Mesmo que aqui se proponha essa escritura como modelo, tal proposta é feita

pelo prazer do jogo, pelo divertimento que essa prática traz, se não para o leitor, ao menos para mim.

O jogo é de extrema importância na teoria e na prática barthesianas: jogar com as palavras (trapaceando na língua) é ao mesmo tempo uma atividade sem finalidade outra senão o próprio jogo (função estética) e uma tática de crítica e transformação da ideologia congelada nas repetições linguageiras (função política-utópica) (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 87-88).

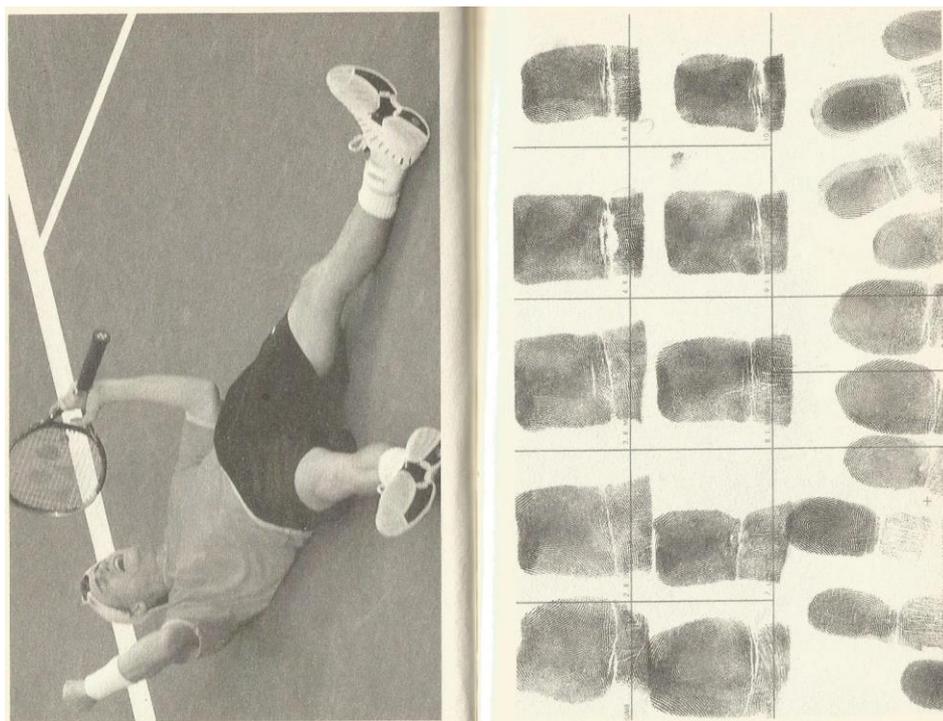
Na Aula pronunciada no dia 07 de janeiro de 1977, Roland Barthes discute que a língua também pode ser instrumento de poder, que tem seu caráter fascista por obrigar-nos a dizer, ou seja, por demonstrar-se coercitiva em muitos momentos. Para ele, a língua desprovida desse caráter autoritário é encontrada na literatura.

Mas a nós, que não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura* (BARTHES, 2007, p. 16).

O autor enfatiza o trabalho de deslocamento sobre a língua, o jogo textual estabelecido pela literatura: “[...] o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro” (*op. cit.*, p. 16). Logo, se devemos trapacear a língua de seu interior, para que haja renovação e inovação na literatura e, conseqüentemente, nos estudos literários, e se “toda imagem é, de certo modo, uma narrativa” (*op. cit.*, p. 37), por constituir-se enquanto texto e ser permeada pela metalinguagem, trapacear a língua é também narrar fotografando, fotografar narrando. Em *Extremamente alto & incrivelmente perto*, o menino Oskar Schell nos insere em seu universo visual, utilizando-se de artimanhas infantis, e não por isso menos maduras, em uma tentativa de superação do trauma da perda de seu pai nos incidentes de 11 de setembro. A narração da história ultrapassa a disposição tradicional do que concebemos como romance ao trazer ao leitor fragmentos do álbum de Oskar e algumas fotografias feitas por ele. Tais imagens demonstram como o menino se inscreve no mundo, pois se constituem como uma seleção do narrador daquilo que se inscreve nele. Desse modo, a descrição por meio de palavras é substituída pela inscrição por meio de imagens. “[...] Valéry, em seu ‘Discours prononcé pour le centenaire de la

photographie’, dizia: “A existência da fotografia nos levaria sobretudo a deixar de querer descrever aquilo que pode, por si mesmo, se inscrever” (SOULAGES, p. 270-271). Desse modo, a grafia através de fotos, de imagens, faz-se presente a fim de que se constitua um processo escritural que se inscreva em *Extremamente alto & incrivelmente perto*.

Figura 10: Fragmento do álbum de Oskar Schell¹³.



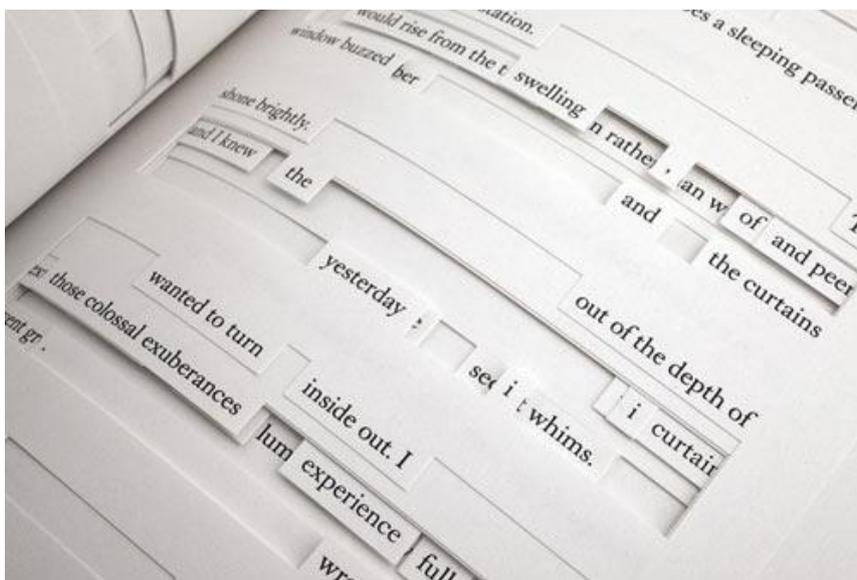
Fonte: FOER, 2006, p. 64-65.

Em *Tree of Codes*, romance publicado em 2010, há a concepção de uma nova ideia de livro enquanto objeto. A partir da coletânea de contos do escritor polonês Bruno Schulz, *The Street of Crocodiles*, Foer realiza uma nova obra suprimindo trechos e palavras do texto de 1933 ao utilizar a técnica do *cut-up*. A nova narrativa, composta por lacunas, pela ausência de algumas palavras do hipotexto, forma um novo enredo à medida que uma outra combinação vocabular é estabelecida. As páginas com um formato de recorte demonstram as possibilidades de criação que o papel ainda proporciona ao tornar o livro um objeto de arte visual, de escultura. Desse modo, a corrente discussão de que o livro impresso tende a desaparecer devido à popularização

¹³ Foto de Chang W. Lee/ New York Times e foto de Randy Faris/ Corbis.

dos meios digitais toma um rumo diferente, pois a inovação proposta pelo autor somente se concretiza através do manuseio do artefato. Nesse caso, a leitura da obra em um *i-Pad*, por exemplo, contemplaria somente o seu nível narrativo, preterindo parte da perspectiva visual e manual de *Tree of Codes*.

Figura 11: Página de *Tree of codes*.



Fonte: *Visual Editions*.¹⁴

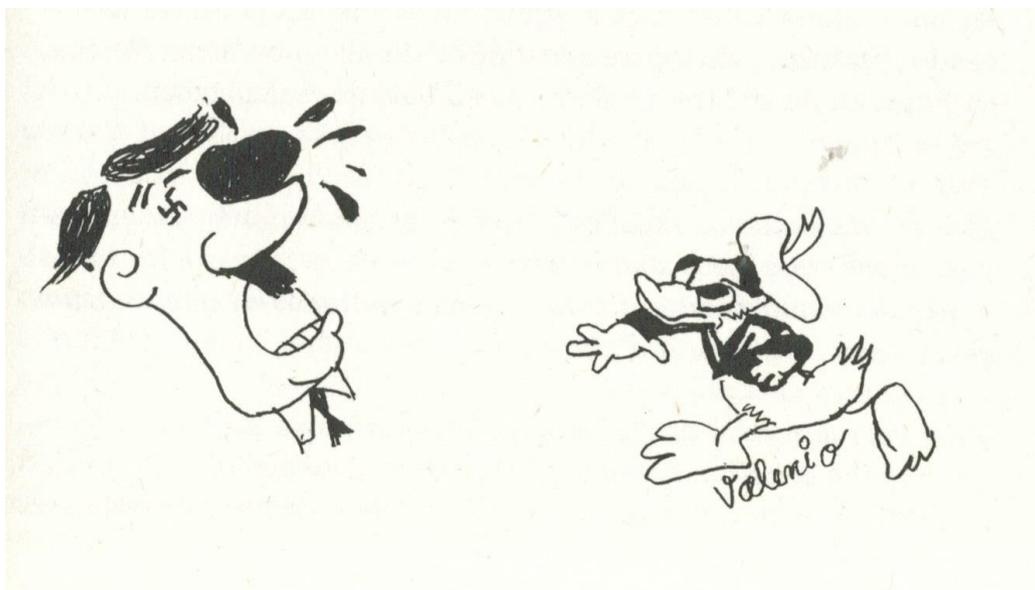
Como objeto de arte contemporânea, o último livro de Foer ultrapassa o plano literário ao conferir concretude e materialidade à leitura. Além disso, reaviva o debate acerca de autoria, originalidade e intertextualidade uma vez que todas as palavras presentes no texto são de Bruno Schulz, mas escolhidas e distribuídas nas páginas pelo autor norte-americano. “Destruindo” o formato tradicional do livro, o autor atualiza a obra de Bruno Schulz, através da relação hipertextual que realiza tanto com *The Street of Crocodiles* quanto com o suporte tradicional da literatura. A partir de uma técnica não tão recente, uma vez que os surrealistas nos anos 1920 e William Burroughs nos anos 1960 já recortavam e rearranjavam os seus textos e os textos alheios, Jonathan Safran Foer reatualiza também o *cut-up*, utilizando esse procedimento de um modo diverso ao utilizado na história da arte e da literatura. Estabelece, conforme afirma Laurent Jenny (1979), “[...] o texto primeiro como suporte a explorar”(p. 29),

¹⁴ Disponível em: <http://www.visual-editions.com>

remetendo-nos ao trabalho de Burroughs, por exemplo, mas distanciando-se da ideia de quebra e de entrelaçamento de discursos presente em obras como *Time*. O rearranjo e a rasura das palavras de Bruno Schulz por meio da lógica e do estilo de Foer ilustram de modo literal os conceitos de Bakhtin e Kristeva expostos anteriormente: todo texto é composto também de outros textos. Assim, os processos de recortar, colar, rasurar, subverter o suporte, enlouquecer o subjétil, também fazem parte do jogo aqui proposto.

A obra de Valêncio Xavier também trapaceia a língua e leva a literatura e o livro, como seu suporte, ao delírio e à loucura. Grande parte de suas narrativas conta com desenhos realizados pelo autor, os quais muitas vezes têm caráter de ilustração para o texto escrito.

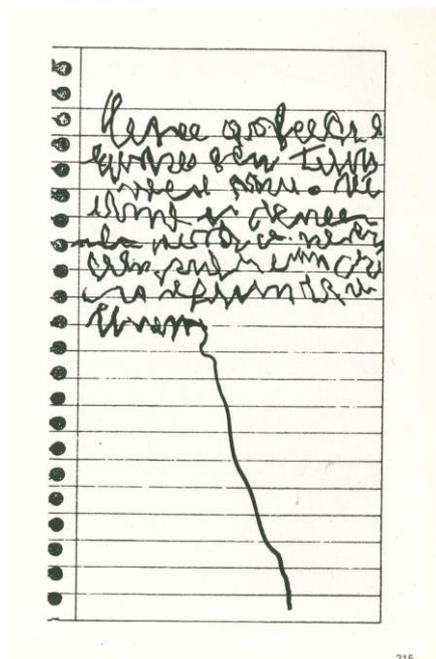
Figura 12: Desenho presente em *Minha mãe morrendo e o menino mentido*.



Fonte: XAVIER, 2001, p. 65.

Ainda, os traços e rabiscos de Valêncio constituem uma tentativa infantil de escritura, reproduzindo garatujas do menino que desenha ao querer formar um texto.

Figura 13: Uma das páginas finais de *Minha mãe morrendo e o menino mentido*.

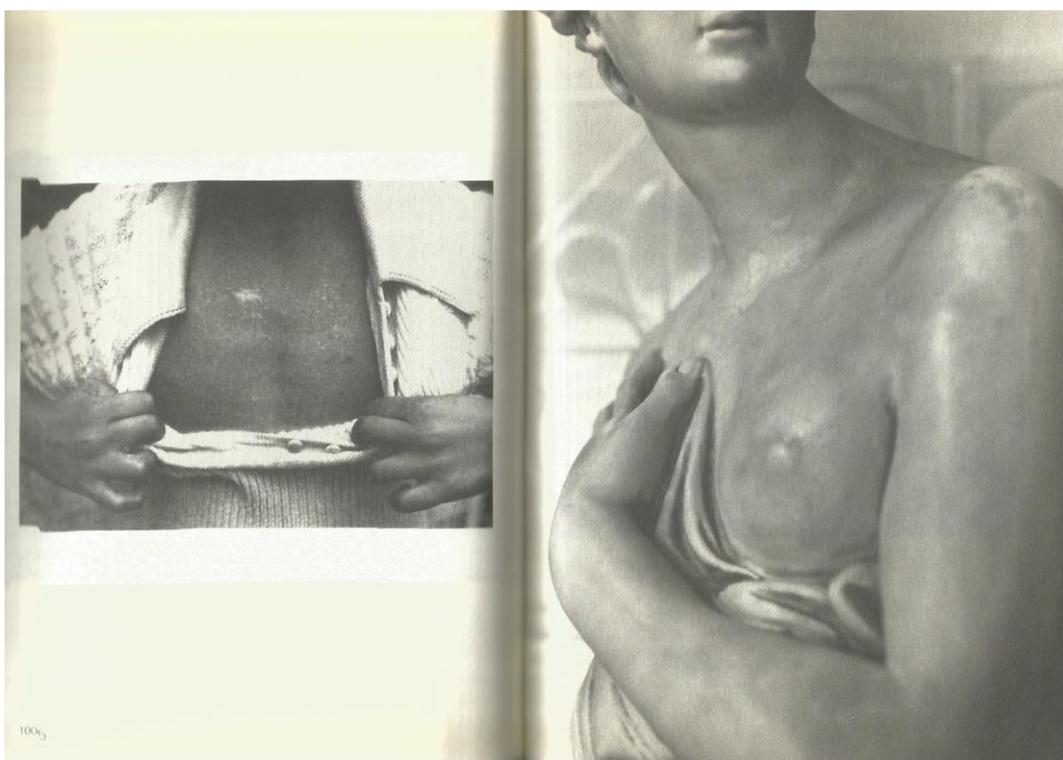


Fonte: XAVIER, 2001, p. 215.

Assim como Jonathan Safran Foer, Valêncio Xavier também utiliza fotografias para compor suas narrativas. Imagens fotografadas por ele, por outros artistas, divulgadas em jornais e revistas, ou ainda constituintes de seu acervo pessoal, demonstram o quanto a perspectiva visual e icônica de indivíduos, fatos e eventos é fundamental para sua escritura. A autoria ultrapassa a elaboração e organização somente do texto escrito, o plano tradicionalmente literário e narrativo, para contemplar a criação artística de um modo plural, em uma poética interartística. Valêncio Xavier é escritor, desenhista, fotógrafo, contrabandista, artista. Suas obras são consideradas literatura por serem veiculadas em um determinado tipo de suporte, o livro. No entanto, muitas delas poderiam se constituir como exposições e ocupar galerias de arte, por exemplo. Até mesmo o caráter narrativo das obras pode ser relativizado em alguns casos: em *Rremembranças de menina de rua morta nua e outros livros*, nos livros *Sete (7) o nome das coisas* e *Macao*, por exemplo, há um híbrido de poesia com fotografia e relato jornalísticos no primeiro e um híbrido de relato de viagem e roteiro cinematográfico no segundo. E muito mais imagem que texto. Muito mais cenário. O mais interessante:

essas obras são chamadas de “livro”, contudo, poderiam ser denominadas como contos, minicontos, crônicas, mas são livros dentro de livros, pois esse foi o suporte escolhido por Valêncio Xavier. Entre muitos atributos e conceitos, ele escolheu o de escritor, embora sua criação artística comprove que as definições, em alguns casos, podem limitar a leitura e a compreensão, pois o processo criativo encontra-se em uma zona limiar. Talvez a denominação “livro” seja a mais livre de todas uma vez que dentro dele podemos encontrar de tudo um pouco, até algumas histórias.

Figura 14: “Trecho” de *Macao*¹⁵.



Fonte: XAVIER, 2006, p. 100-101.

No artigo “O artista an-arquivista: os dispositivos de coleção na arte contemporânea” (2011), Luís Cláudio Costa analisa o trabalho de artistas contemporâneos, em especial o de artistas brasileiros, os quais lidam com materiais colecionados e arquivados para, a partir de uma reinvenção e de uma reelaboração de imagens e objetos, fazer um “reuso” nos termos de Agamben, ou seja, realizar uma

¹⁵ Fotos de Cláudia Suemi Hamasaki e Valêncio Xavier.

profanação deslocando tais materiais de seus lugares e de suas funções de origem para atribuir-lhes novos significados. O autor menciona o trabalho de Paulo Brusky e Rosângela Rennó, mas discute e analisa principalmente as obras de Malu Fatorelli e Leila Danziger. Todos os artistas citados abordam discussões sobre a memória, sobretudo por meio de imagens, assim como Valêncio Xavier e Jonathan Safran Foer. Segundo Luís Cláudio Costa, a cultura e as instituições de poder, inclusive a própria Arte como uma dessas instituições, imobilizam a “memória inventiva”, e esse controle exige uma postura artística, pois “a função do artista na sociedade não desaparece. Ao contrário, operando com o sensível na dimensão do arquivo, o artista produz uma visibilidade singular da mediação da subjetividade na cultura” (2011, p. 81). O autor também retoma as ideias de Giorgio Agamben para refletir acerca de tal arte contemporânea.

A cultura das comunicações fetichiza a informação conservada em sua imobilização. Tudo pode ser consumido, nem que seja em imagem. Tudo deve tornar-se objeto de posse, mas não deve ser usado. O uso desvia a ordem controlada da informação, da memória e da subjetividade. Por isso, torna-se capital a necessidade de resgatar o poder de profanar como política da arte em prol da libertação das imagens, dos objetos e dos discursos da asfixia do arquivo. O artista colecionador e an-arquivista age para profanar a imagem do arquivo, bem como seus dispositivos afins na era da cultura midiática centrada em meios de comunicação e informação massivos. Profanar não é negar como se pudéssemos dar fim a esse espaço discursivo. Profanar é permitir o uso singular quando os dispositivos de controle forçam a produção de usuários universais (COSTA, 2011, p. 87).

O autor contrapõe a ideia de arquivo à de coleção, por meio de conceitos de Jacques LeGoff¹⁶, o qual lê o documento, logo, o arquivo, como objeto e instrumento de poder, e de Walter Benjamin¹⁷, que apresenta a imagem do colecionador como um grande apreciador de seus objetos, neles podendo fazer modificações. Desse modo, utiliza a concepção de “artista an-arquivista”, isto é, aquele que faz um novo uso do arquivo, mais próximo ao do que faz um colecionador¹⁸. Lidando com imagens documentais oficiais e com imagens que constituem a “memória inventiva” de que fala Costa, Valêncio Xavier e Jonathan Safran Foer também são artista an-arquivistas nesse

¹⁶ LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *Enciclopédia Einaudi: Memória – História*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984. Volume 1.

¹⁷ BENJAMIM, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

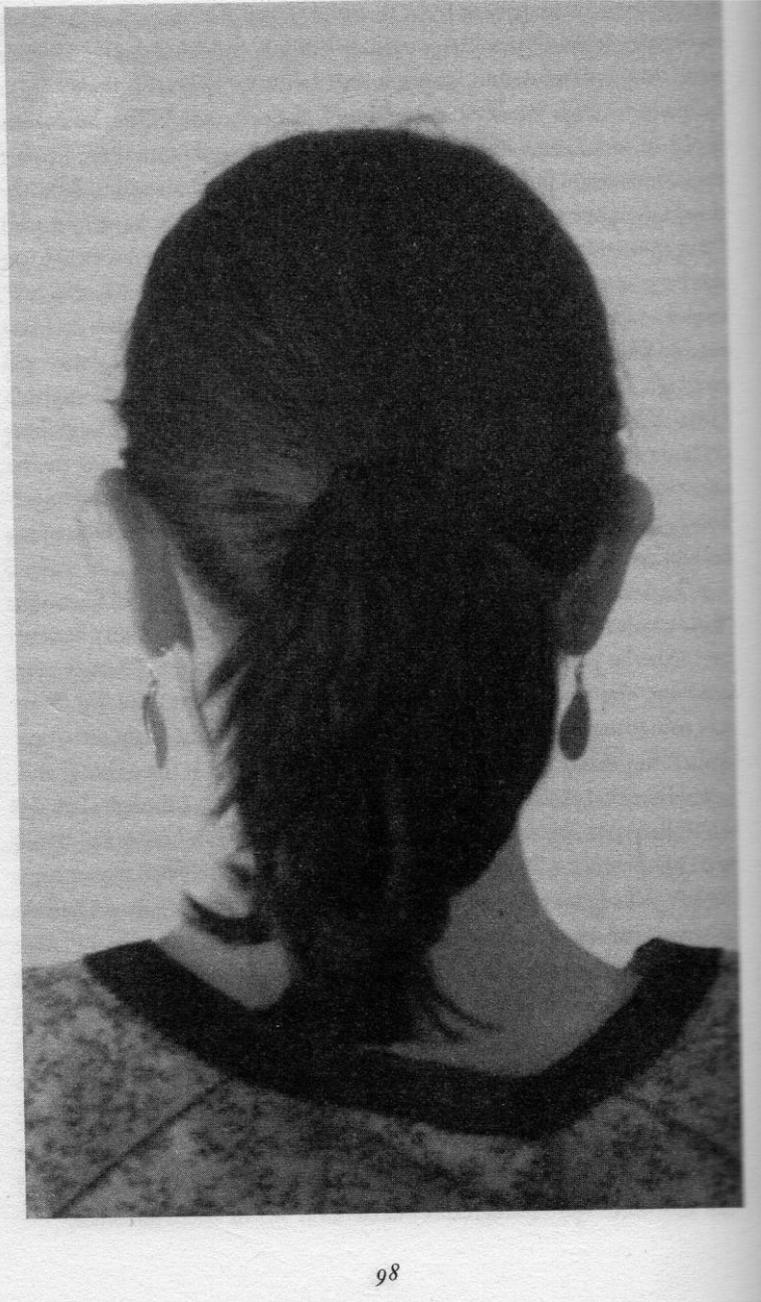
¹⁸ Aqui não utilizo a ideia de arquivista como aquele responsável por arquivar somente documentos oficiais de instituições de poder.

sentido. Se as obras de Rosângela Rennó – como *Cicatriz* (2004) e *Fotoportátil* (2005), por exemplo –, estão presentes em livros, os quais fazem parte de nossas coleções, as obras de Xavier e de Foer também poderiam gerar exposições e mostras de arte, principalmente por se constituírem como poéticas que deslocam o lugar comum, inclusive por incluírem a cultura de massa como objeto de reflexão, de ironia, de literatura.

As poéticas do arquivo tratam os dispositivos, bem como os materiais e os símbolos da cultura midiática industrial como documentos-signos distanciados do cotidiano prático da vida das pessoas por seu suposto valor de propriedade – intelectual e simbólico, mas também como valor de posse para o consumo individual. O gesto crítico e político dessa produção é proporcionar o retorno à vida, ao uso. Trata-se de efetuar deslocamentos que transformem a significação prática dos dispositivos e dos símbolos que eles produzem, realizando a visibilidade da mediação dos mecanismos de conservação que afastam a potência de certos saberes para que não sejam profanados. Usar, nesse contexto, não é simplesmente tornar-se usuário. Enquanto o uso é um modo singular do sujeito e do corpo de relacionar-se com os objetos e dispositivos apropriados, ser usuário é conservar o caráter previsto inerente ao mecanismo que se utiliza (COSTA, 2011, p. 88).

Agora pergunto: por que propor um jogo escritural em um texto crítico e acadêmico para compor uma tese de doutorado? Porque é preciso inventar novas brincadeiras a fim de que a crítica acadêmica também se renove, também seja autoral, não só quanto às ideias discutidas, mas quanto à forma de discuti-las. Não só as práticas escriturais de Jonathan Safran Foer e de Valêncio Xavier servirão de “inspiração” para que se funde uma “crítica-escritura” na discussão de suas obras, até porque parece impossível escrever sobre livros tão inquietantes e surpreendentes sem demonstrar inquietação e surpresa e sem tentar inquietar e surpreender. Afinal, o “eu” existe, e a esquizofrenia acadêmica também sabe disso, por mais que, às vezes, tente silenciá-lo.

Porto Alegre, 20 de junho de 2012.



2.2.2 Crítica da crítica



Ana Hatherly, "Le plaisir du texte", 1975

Roland Barthes destinou muitos de seus textos a discutir a sua própria prática enquanto crítico e também a prática tradicional dessa modalidade de escrita. Leyla Perrone-Moisés destaca a importância do autor como fundador de um novo gênero: “[...] ‘crítica-escritura’, gênero incerto, atópico e utópico (portanto, um não gênero), do qual Barthes é o representante ao mesmo tempo que o inspirador teórico” (2007, p. 49). A crítica-escritura realizada pelo escritor apresenta as mesmas características que ele ilustra como relevantes para a prática ficcional, literária: a subversão e o deslocamento da linguagem, o convite ao jogo, o erotismo da leitura e da escrita. Para ele, trapacear a língua é algo sempre possível e realizável, uma vez que a crítica, ao realizar tal movimento, empreende um processo autoral, estilístico, escritural.

A fim de explicitar a relevância do prazer, do gozo de escrever e de imiscuir-se no discurso de outrem, o autor aponta, em *Crítica e Verdade*, alguns fatores que devem ser superados na crítica usual.

Sabe-se que o trabalho dessa crítica é principalmente constituído pela pesquisa das “fontes”: trata-se sempre de colocar a obra em relação com alguma coisa *outra*, um *alhures* da literatura; este alhures pode ser uma outra obra (antecedente), uma circunstância biográfica ou ainda uma “paixão” realmente experimentada pelo autor e que ele “exprime” (sempre a *expressão*) em sua obra. [...] essa relação é sempre analógica; implica a certeza de que escrever nunca é mais do que reproduzir, copiar, inspirar-se de etc [...] (2009, p. 151-152).

Os críticos, desse modo, não se constituem como escritores, mas como escreventes, por somente explicarem ou ensinarem determinado assunto, o que torna, muitas vezes, indistinguíveis os seus discursos, os seus textos. Ora, essa descrição não soa tão distante de nossa realidade hoje, o que enfatiza a importância de repensarmos e reformularmos nossa postura acadêmica, visto que, segundo Barthes, é papel da crítica também ser crítica de si mesma.

Toda crítica deve incluir em seu discurso (mesmo que fosse do modo mais indireto e pudico) um discurso implícito sobre ela mesma; toda crítica é crítica da obra e crítica de si mesma; para retomar um trocadilho de Claudel, ela é conhecimento do outro e co-nascimento de si mesmo ao mundo (BARTHES, 2009, p. 160).

Assim, a crítica constitui-se como metadiscurso, como discurso sobre um discurso, mas contém, concomitantemente, a sua própria autonomia. Como

metalinguagem, Barthes resume então que a crítica não deve buscar descobrir verdades, mas validades; não deve descobrir a obra, mas cobri-la com a sua própria linguagem, jogando e trapaceando dentro e através dela.

Ainda, em *O rumor da língua*, o autor enfatiza que a crítica é uma leitura que deve gerar uma escritura, o que ocorre em *S/Z*: “Foi esta leitura, simultaneamente desrespeitadora, pois corta o texto, e enamorada, pois volta a ele e dele se alimenta, que tentei escrever” (2012, p. 27). Barthes aponta que o texto sempre nos remete a outros caminhos, a outras relações, que é impossível ser “fiel” somente a ele, pois é exatamente essa a sua função: provocar-nos novas imagens.

[A lógica da leitura] não é dedutiva, mas associativa: ela associa ao texto (a cada uma das suas frases) *outras* ideias, *outras* imagens, *outras* significações. “O texto só o texto”, dizem-nos, mas o texto sozinho é uma coisa que não existe: há *imediatamente* nesta novela, neste romance, neste poema que leio, um suplemento de sentido, de que nem o dicionário nem a gramática são capazes de dar conta. Foi deste suplemento que quis traçar o espaço ao escrever a minha leitura do *Sarrasine* de Balzac (BARTHES, 2012, p. 28).

Barthes, de certa maneira, perverte o conto de Balzac ao fragmentá-lo ao extremo e compor uma nova unidade, agora também composta por sua leitura. Tal perversão, porém, não é desrespeitosa ou confrontadora, uma vez que a leitura é um gesto do corpo, um movimento não só mental mas também físico no momento em que o texto que lemos nos provoca o desejo de escrever. Segundo Barthes, esse desejo não é o de *escrever como* o autor que acabamos de ler, mas o desejo de sermos também autores: “A leitura de Proust, de Blanchot, de Kafka, de Artaud não me deu vontade de escrever sobre estes autores (nem sequer, acrescento, *como eles*), mas sim de *escrever*” (BARTHES, 2012, p. 36). Esse desejo de escritura a partir da leitura pode gerar textos ficcionais, críticos, íntimos, e em todos os casos, a escritura representará um desejo desse leitor-escritor de inscrever-se na obra que nele provocou esse deslocamento mobilizador. Assim, o texto de crítica também deve nascer do desejo, e não da obrigação, da burocracia ou da necessidade de demonstração de eruditismo, da quantidade de leituras realizadas. Essa postura excessivamente formal leva somente a *escrevermos sobre* um autor e seu texto. Discutindo a dificuldade de retratar o discurso amoroso, Barthes explicita o problema de escrever *sobre* algo: “(escrever *sobre* alguma coisa é corromper esta coisa)” (2003, p. 159). Ao *escrever sobre*, Barthes opõe o *escrever com*.

Em “Artaud: escrita/figura”, ele aponta Bernard Lamarche-Vadel como exemplo de leitor que “desprende seu texto da instituição literária” ao pensar a obra de Artaud.

Bernard Lamarche-Vadel é, para nós, esse leitor: *escreveu* sua leitura. Essa expressão não denota um discurso crítico ou analítico; Lamarche-Vadel não resenhou propriamente ideias, temas, formas, não desenvolveu nosso saber sobre Artaud, não tornou Artaud cultural (e para isso precisou de certa coragem, ou de certa confiança, ou de certa inocência, em vista da destinação universitária que aceitava dar a seu texto; sua matéria principal (seu “tema” como se diz na matéria escolar) foi sua própria escrita: e no entanto Artaud está nela mais presente do que em muitas dissertações “sobre” Artaud. Esse êxito decorre do fato de que a escrita de Lamarche-Vadel é, várias vezes (em vários níveis), citacional (BARTHES, 2004, p. 190).

No entanto, a prática citacional ressaltada não é a comumente utilizada, e que infelizmente ainda está presente neste trabalho, mas a que toma os “movimentos corporais” do texto de Artaud, ou seja, que reengendra a prática escritural do autor na sua, o que é diferente de imitação ou de paródia, pois participa do jogo proposto.

Em suma, à pergunta “como falar de Artaud?” Lamarche-Vadel responde: não falar nem escrever “sobre” Artaud, mas escrever *com* Artaud. Assim se substitui a crítica transcendental (cobrir o texto de um autor com um discurso que o “compreende”) por uma escrita concomitante, um carrossel de textos, que faz (ou fará) do autor (aqui Artaud, Lamarche-Vadel) um gesto esboçado pelo corpo mas continuado pela massa (BARTHES, 2004, p. 192).

Lamarche-Vadel não “descobre”, não “desvenda” a obra de Artaud, mas cobre-a com a sua leitura, já imbuída dessa mesma obra. Assim, *escreve com* Artaud, num movimento escritural em paralelo, num processo de crítica criativa, de crítica escritural. Lamarche-Vadel inscreve-se como leitor e autor de Artaud. Para *escrever com*, é necessário, concomitantemente, sentir-se como leitor, como obra do texto, e como escritor. Jacques Derrida também escreve com Artaud, enlouquecendo o subjétil para adentrar em sua escritura.

Analisando a obra de Antonin Artaud, Derrida recupera da terminologia da pintura o conceito de subjétil, mencionado pelo artista em algumas de suas cartas. Originalmente designando um suporte, uma superfície utilizada pelas artes plásticas, como a tela ou o gesso, e que dá materialidade à obra, o subjétil é reinventado e atualizado na abordagem realizada pelo teórico argelino na análise dos textos do poeta. O mote apontado por Derrida para o início da discussão é a afirmação de Artaud – em carta a André Rolland de Renéville, em 23 de setembro de 1932 – de que o subjétil o

havia traído, uma vez que era prática do autor desenhar em suas cartas, e a traição do subjétil o havia impedido de expressar-se do modo pretendido.

Primeiramente, um desenho pode *fazer parte* de uma carta; o que é totalmente diferente de acompanhá-la. *Incorpora-se* a ela, já que se encontra separado somente a título de “parte rasgada”. Depois, pode-se entender *trair* num sentido muito particular: faltar à promessa, renegar o projeto, subtrair-se ao controle, mas de modo a *revelar* a verdade assim traída. Traduza-la e arrastá-la para a luz do dia. A traição do subjétil teria tornado o desenho “demasiado revelador”, de uma verdade tão insuportável que Artaud julgou necessário destruir-lhe o suporte. Este se mostrou mais forte do que ele, e, por não ter dominado o rebelde, Artaud o teria arrancado” (DERRIDA, 1998, p. 24).

Constituindo-se como parte da escrita, como texto, os desenhos de Artaud, por exemplo, “enlouquecem” o subjétil, pois o transgridem, agridem-no, fazem-no suportar o que nele não é usual. Derrida afirma que o poeta “nunca escreve *sobre* seus desenhos e pinturas, mas antes *diretamente neles*. A relação é outra, é de imprecisão, de alteração, e sobretudo aquela que remete a um subjétil, ou seja, ao alcance de um suporte”. (*op. cit.*, p. 35) Tal relação propõe um outro senso ao subjétil, não somente aquele que opera como parede ou membrana para a arte, para as noções de representação, como mero “dispositivo do sistema de belas-artes”, como afirma Derrida. O subjétil deve ser levado à loucura, sem obedecer às regras convencionais de sentido ou de referência, sem o intuito da comunicação, da linguagem utilitária. Enlouquecer o subjétil é ultrapassar e estraçalhar as fronteiras entre as artes e seus suportes, habitar o limiar, uma vez que, segundo Artaud, a pintura, e a arte de um modo geral, é grande ao emocionar o ouvido ao mesmo tempo que o olho, ou seja, ao unir todos os nossos sentidos na emoção estética. Desse modo, a pintura deve ser mais que pintar, e a literatura, mais que escrever simplesmente, pois a arte é plural em si.

Para enlouquecer o subjétil, portanto, é preciso negar, retalhar, destruir e reconstruir noções tidas como tradicionais ou convencionais, as quais incutem docilidade ao artista e à sua criação, como afirma Artaud.

Esse desenho como todos os meus outros desenhos não é o de um homem que não sabe desenhar, mas o de um homem que abandonou o princípio do desenho e que quer desenhar na sua idade, na minha, como se nunca houvesse aprendido nada por princípio, por lei ou por arte, mas unicamente pela experiência do trabalho, e eu deveria dizer não – instantânea mas instante, quero dizer imediatamente merecida. Merecida em relação a todas as forças que no tempo e no espaço contrapõem-se ao trabalho manual, e não somente manual mas nervoso e físico da criação (DERRIDA, 1998, p. 78).

Negar a tradição, nesse caso, é perceber na pintura não apenas as tintas, os objetos, os suportes materiais; é perceber no desenho o que há além do traçado; na literatura, além da narração, da disposição linear das palavras. Desvencilhar-se da tradição é perceber que a arte está além de suas convenções, está na sua *expressão*, e esta nunca é estritamente coesa ou homogênea, mas heterogênea e plural, manifesta nos limiares das artes. Assim, “[...] era necessário descartar-se de uma linguagem de palavras sem espaço e sem desenho, da ‘literatura’ dos escritores, para deixar nascer uma nova linguagem: nova partida para uma língua na qual escritura, música, cor e desenho não se afastariam mais um do outro” (*op. cit.*, p. 95). A partir dessa união realizada por Artaud em sua obra, Derrida aplica a definição de pictograma “para designar essa obra na qual a pintura – a cor, mesmo que seja a cor preta –, o desenho e a escritura não toleram nenhuma parede divisora, nem a das artes nem a dos gêneros, nem a dos suportes nem a das substâncias” (*op. cit.*, 46-47).

Tais características também podem ser percebidas nas obras de Valêncio Xavier e de Jonathan Safran Foer, uma vez que “enlouquecem” o subjétil ao serem escritas além das palavras. A escritura realiza-se também por meio de fotografias, de desenhos, de páginas brancas silenciosas, de imagens em sequência, de recortes. Dessa forma, o subjétil não é somente o intermediário da transposição, da tradução, mas parte criativa da obra ao ser valorizado como objeto, como artefato.

Artaud magistralmente esclarece e abarca a teoria ao refletir sobre sua obra.

Esse desenho é uma tentativa séria de dar vida e existência àquilo que até hoje jamais foi recebido na arte, a dilapidação do subjétil, a inabilidade lastimável das formas que desmoronam em torno de uma ideia depois de ter por tantas eternidades estafado para reunir-se a ela. A página está suja e defeituosa, o papel amassado, as personagens desenhadas pela consciência de uma criança (*op. cit.*, p. 96).

A página foi incendiada e deve continuar sendo, literalmente, não apenas metaforicamente. E Derrida completa: “O suporte é ‘posto em movimento e recortado em figura’ pelas coisas que o ‘penetram’. E, no entanto, deve continuar heterogêneo a tudo o que recebe [...] bastante amorfo para tomar sobre si todas as formas” (*op. cit.*, p. 111). Desafiar os limites da tradição, apagar as fronteiras interartísticas, escrever no limiar da literatura, da arte visual: eis o que o subjétil permite que façamos levando-o à loucura.

Roland Barthes, em “Artaud: escrita/figura”, também enfatiza o caráter transgressor da obra do poeta francês.

Artaud escreve na destruição do discurso; essa prática supõe uma temporalidade complicada: o discurso, para dar a ler a sua destruição, não pode ter sido destruído (caso em que a página estaria em branco), nem apenas ser anunciado como destrutível (isso ainda seria discurso); é preciso – escândalo lógico – que o discurso se volte o tempo todo sobre si mesmo com veemência, e que se devore ao modo de uma personagem sadiana, manducadora de seus próprios excrementos (BARTHES, 2004, p. 188-189).

A destruição operada por Artaud é também a de seu subjétil, uma vez que a palavra, por si só, independente de seu significado, é um suporte, um subjétil. Por extensão, também o é o discurso destruído, destrutivo e autorreferente do escritor. Ademais, Barthes ressalta, como Derrida, a negação às convenções e às tradições realizada por Artaud como um meio de renovação artística, de processo criador: “[...] o valor novo (ainda que timidamente buscado, aqui e acolá): a escrita-ideia, a ideia escrita, cuja função atual é dispersar o discurso antecedente – filosófico ou literário – e turvar a oposição entre arte e pensamento, entre coisa enunciada e forma enunciante” (BARTHES, 2004, p. 191). Tal apontamento, em confluência com as palavras do próprio artista acima transcritas, demonstra o processo de renovação natural da arte, realizado pelo “não” ao passado, à autoridade paterna, conforme nos confirma Barthes:

A escritura, com efeito, não é feita de ‘traços’ estilísticos, mas de recusas, dispostas em chicanas, invenções, concessões e retomadas; a escritura, em suma, é um *espaço tático*, determinado em relação à cultura anterior, um deslizamento abrupto ao longo do declive da língua milenar, paterna (*op. cit.*, p. 191).

Esse espaço tático, ou seja, minuciosamente estudado, calculadamente estabelecido, configura-se como a apreensão dos ensinamentos paternos para a sua posterior destruição. Derrida e Barthes, e o próprio Artaud, enfatizam que não devemos falar *sobre* uma emoção estética, uma apreciação literária, mas sim devemos falar *com*, escrever *com*, isto é, dialogarmos com as obras a partir dos elementos expressos por ela e apreendidos por nós, imbuídos do sentimento artístico despertado. Portanto, a fim de escrever uma tese *com* Valêncio Xavier e *com* Jonathan Safran Foer, é necessário, de algum modo, enlouquecer o subjétil, subvertê-lo, a partir de seus movimentos escriturais inscritos em mim e dos meus próprios movimentos, os quais estou tentando

delinear para inscrevê-los em sua obra. Dita dessa forma, tal ideia parece fruto de uma maturação objetiva, puramente racional; não o é, contudo. É expressão de meu desejo de leitura, de escritura, semente da paixão pela literatura, que me faz querer *dizer*.

Barthes defende, em *O rumor da língua* e em praticamente toda a sua obra, que o pesquisador também deve ser movido pelo desejo, pela necessidade de encontrar prazer em sua escritura.

Ora na nossa sociedade, nas nossas instituições, o que se pede ao estudante, ao jovem investigador, ao trabalhador intelectual, não é nunca o seu desejo: não lhe é pedido que escreva, é-lhe pedido, ou que fale (ao longo de inúmeras exposições), ou que “relate” (em vista de controles regulares). [...] Talvez seja tempo de questionar uma certa ficção: a ficção que pretende que a investigação se expõe, mas não se escreve (BARTHES, 2012, p. 80).

O trabalho de pesquisa, portanto, também deve ser guiado, sobretudo, pela vontade de escritura, e tal posicionamento é extremamente aliviante na medida em que liberta o pesquisador de uma série de amarras, as quais podem constar no trabalho agora somente se desejadas, e não mais como obrigações, mas como escolhas. Se neste trabalho abundam as citações de Barthes é porque tenho necessidade delas, porque as palavras do autor são norteadoras quanto ao que neste momento considero que é pesquisar e escrever, porque, ao transcrevê-las, elas se inscrevem em mim. Os textos bartheanos, conforme afirma Leyla Perrone-Moisés, são a teoria e a prática de uma crítica-escritura que é incorporada por muitos de seus leitores. Nestas páginas essa crítica-escritura ainda é apenas um esboço, um projeto para ser pensado e repensado. Na verdade, esta é uma tentativa de demonstrar as justificativas de uma tentativa futura, que se concretizará se eu quiser permanecer no jogo.

2.2.3 Vivendo e aprendendo a jogar

Esta é a questão: a volúpia está morrendo. Ninguém mais sabe fruir. Alcançamos a intensidade, a enormidade, a velocidade, as ações indiretas sobre os centros nervosos pelo caminho mais curto. A arte, e até o amor, devem ceder frente a novas formas de dissipação do tempo livre e da superabundância vital; e essas formas serão o que puderem ser...

Paul Valéry, em *Degas dança desenho*

Em *O prazer do texto*, Roland Barthes classifica dois tipos de texto: o texto de prazer e o texto de fruição. O primeiro é “aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* de leitura” (2010, p. 20-21). O texto de prazer não causa nenhum tipo de estranhamento, de deslocamento no leitor, no sentido de proporcionar dúvida ou inquietação, pois está em conformidade, muitas vezes, com o que concebemos como entretenimento. Já o texto de fruição é

aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem (BARTHES, 2010, p. 20-21).

Desse modo, o texto de fruição, segundo Barthes, é aquele que incita a problematização e a reformulação de nossas bases culturais e estéticas a partir da sensação de estranhamento que temos ao lê-lo. A esse tipo de texto, torna-se absurdo destinar somente uma crítica tradicional e hermenêutica, uma vez que sua coerência não se encontra postulada nas bases culturais dominantes.

Com o escritor de fruição (e seu leitor) começa o texto insustentável, o texto impossível. Este texto está fora-de-prazer, fora-da-crítica, *a não ser que seja atingido por um outro texto de fruição*: não se pode falar “sobre” um texto assim, só se pode falar “em” ele, *à sua maneira*, só se pode entrar num plágio desvairado, afirmar histericamente o vazio da fruição (e não mais repetir obsessivamente a letra do prazer) (*op. cit.*, p. 29).

Se uma obra nos desloca e nos desconforta, esse deslocamento e esse desconforto devem estar inscritos no texto crítico produzido para discuti-la. Não basta simplesmente dizer, simplesmente afirmar meu estranhamento e o prazer que daí pode advir: é necessário demonstrá-lo através de trapaças realizadas de dentro da língua e na

língua; é necessário inscrever a fruição da leitura no discurso crítico para realizar o que Barthes denomina como *escrever com*, como crítica-escritura. Só é possível sairmos da hermenêutica, da análise formal, caso escrevamos para acompanhar o texto que lemos, caso escrevamos simplesmente por prazer, pelo prazer de escrevermos nossa leitura.

Barthes, em *A preparação do romance II*, afirma que escrevemos porque lemos, porque, de algum modo, escrever um texto “inspirado” por outro é unir-se a essa obra que causa deslocamento.

Toda grande obra, ou mesmo toda obra que impressiona, funciona como uma obra desejada, mas incompleta e como que perdida, *porque eu não a fiz eu mesmo* e é preciso reencontrá-la, refazendo-a; escrever é querer reescrever: quero juntar-me *ativamente* ao que é belo e, no entanto, me falta, me é necessário (BARTHES, 2005, p. 14).

Esse deslocamento, essa mobilização que acontece no indivíduo a partir da leitura de uma obra que o impressiona também é discutida por Barthes em relação à pungência identificada em uma fotografia. Ele a denominou, em *A câmara clara*, como *punctum*: “O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere)” (2011, p. 36). Mais que interesse, mais que detalhe, o *punctum* é o elemento subjetivo de cada fotografia que nos dá o estalo, a epifania de uma aventura visual. Para *escrevermos com*, é necessário que cada leitor, cada espectador, encontre na obra o *punctum*, o elemento que nos estimula a tentar trapacear a língua na aventura de escrevermos nossa leitura.

Em *O rumor da língua*, Barthes interroga ao leitor: “[...] não vos aconteceu *ler levantando a cabeça?*” (2012, p. 27). Essa leitura que nos incita a levantar a cabeça, que proporciona fruição e deslocamento, que contém o *punctum* para o leitor, que trapaceia a língua de dentro dela, é que faz com que desejemos participar do jogo de *escrever com*. E escrever com Jonathan Safran Foer, com Oskar Schell, com Valêncio Xavier, com o menino mentido e com outros narradores e personagens é selecionar imagens, é fotografar, é organizar álbuns de família, é escrever o silêncio em páginas em branco, rasurar, recortar, montar, desenhar, enlouquecer o subjétil de modo a participar do jogo escritural das obras. *Escrever com* é tentar tornar o texto crítico um pouco mais homogêneo ao texto literário, e não um elemento totalmente externo e distante. E o que se propõe aqui é que se encare o desafio de um jogo sem regras.

Figura 15: Porto Alegre, 04 de julho de 2012.



3. Valêncio Xavier: o contrabandista profanador

Quem está acostumado a encontrar explicações científicas sobre o que leu, em poucas linhas, segundo a dialética do pensamento dominante, talvez espere que eu proceda de maneira semelhante aos autores de sua predileção, que não só explicam os acontecimentos com palavras claras, como ainda acrescentam às explicações respostas para os angustiantes problemas que afligem a humanidade. Confesso que minhas capacidades não chegam aos pés desses autores.

Valêncio Xavier em *A cadeirado diabo – um mistério*

Ao escolhermos um livro de contos ou um romance para ler, esperamos abri-lo e encontrar uma série de palavras que formam frases que, por sua vez, formam parágrafos, os quais constituem uma unidade textual. Acostumamo-nos com esse modelo, tanto que, geralmente, quando pensamos em “literatura” ou em “livro”, é essa a imagem que nos vem à mente. A tradição do texto escrito fundou essa concepção, o que nos possibilita, de algum modo, sermos ainda surpreendidos ao abrirmos um livro e encontrarmos algo diferente de nossa expectativa mais comum. Mesmo quando já esperamos ser surpreendidos, por já estarmos parcialmente cientes do que iremos encontrar, a presença de imagens (fotografias, desenhos, mapas, textos e anúncios de jornal) como parte da composição de um texto literário deleitam nossos olhos por constituírem algo de inusitado no texto. Podemos saber previamente que um romance, por exemplo, também é constituído de imagens com finalidades descritivas ou narrativas, mas não temos como saber antecipadamente como elas estão dispostas ou o que retratam. Mais que a curiosidade acerca do enredo ou do estilo, as narrativas visuais devolvem-nos uma curiosidade infantil, de querer descobrir o que há sob o embrulho do presente.

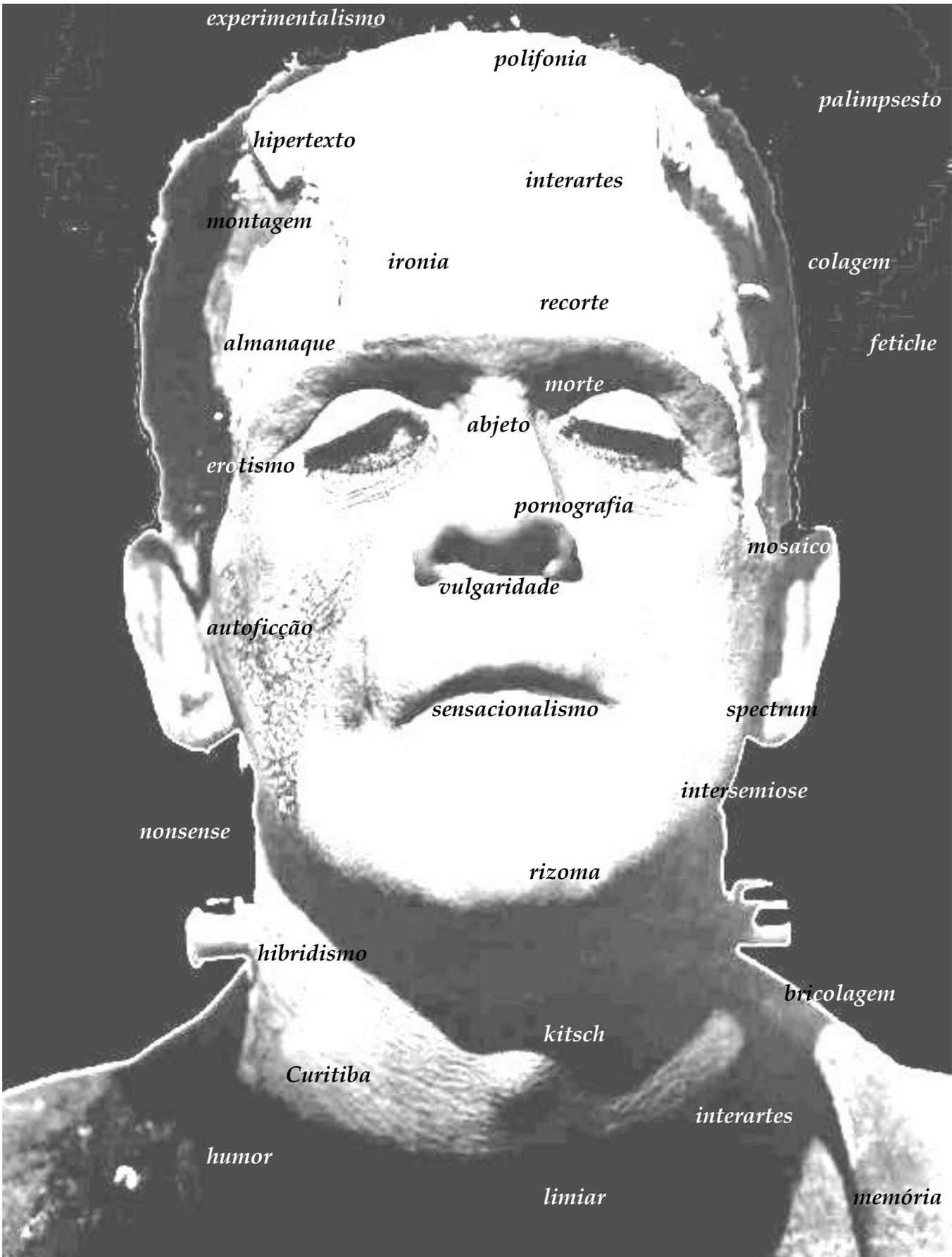
A primeira vez que abri um livro de Valêncio Xavier foi isto o que senti: a alegria da surpresa. E é essa a sensação que tenho cada vez que descubro uma nova narrativa do escritor brasileiro. Apelidado por Joca Reiners Terron como o Frankenstein de Curitiba (em paralelo a Dalton Trevisan, o Vampiro de Curitiba), Valêncio Xavier escreveu uma série de narrativas visuais, híbridas, em que as imagens muitas vezes estão dispostas de modo a constituir um álbum, um necrológio autoficcional, onde a memória e a realidade são profanadas com ironia e humor. Percebe-se em sua literatura, que conta com mais de dez obras publicadas, a forte presença de elementos da publicidade, do cinema e da televisão, mesmo sem buscar explicações extraliterárias e

biográficas para tais características. No entanto, como já afirmado anteriormente, Valêncio Xavier foi um artista que trabalhou em diversas áreas e transitou por inúmeros meios, o que permite que pensemos em uma poética interartística. No cinema e na televisão, por exemplo, foi diretor, roteirista e montador; na publicidade, participou de campanhas dos brinquedos da marca Estrela; no jornalismo, foi crítico de cinema e colunista; na cena cultural, em 1975, foi o fundador da Cinemateca do Museu Guido Viaro, hoje Cinemateca de Curitiba, um importante local para a memória cinematográfica e que até hoje está em funcionamento. Com um repertório tão vasto e heterogêneo, estranho seria se em seus livros toda essa bagagem tivesse sido deixada de lado.

O cinema, além de estar presente na estrutura de muitos textos, também é um tema abordado pelo autor. Em *Maciste no Inferno*, publicado primeiramente em 1983 e depois em *O mez da gripe e outros livros*, acompanhamos os pensamentos da personagem no cinema e assistimos com ela a trechos da história. A narrativa intercala imagens do filme de 1926, que dá título à obra, à descrição das cenas, bem como à narração dos principais acontecimentos do enredo e do constrangimento do homem que, excitado pelas personagens, pelas cenas que vê na tela e pelo contato com o braço da moça ao seu lado, masturba-se e sai à francesa do cinema para ninguém perceber a grande mancha em suas calças... Já em *Macao, de Rrememбранças da menina de rua morta nua e outros livros*, há o diálogo com o filme homônimo de 1988, em que a justaposição de fotografias de Xavier e também de outros fotógrafos representam ou poderiam representar a cidade chinesa.

O tema mais recorrente na obra de Valêncio, entretanto, e também o mais estudado, é a morte. Como epidemia de gripe espanhola em *O mez da gripe* (1981), como fruto da violência urbana e do assassinato em *Crimes à moda antiga* (2004) e em *Rrememбранças de menina de rua morta nua e outros livros* (2006), como perda familiar em *Minha mãe morrendo e o menino mentido* (2001), a temática da morte é abordada de diversas maneiras, inclusive de modo irônico em *Meu 7º dia* (1998). O sexo também é um assunto bastante recorrente nas obras do escritor: personagens que frequentam hotéis baratos, relacionam-se com prostitutas e têm momentos de gozo em cinemas e em lugares públicos e furtivos também habitam suas narrativas. Em muitas delas, esses assuntos compõem uma montagem repleta de mistérios e enigmas, com uma linguagem que nos remete a um português de *hontem*.

Após essa breve e insuficiente apresentação de Valêncio Xavier – afinal, nada substitui a leitura das obras desse contrabandista profanador de temas e suportes –, seguem abaixo alguns conceitos, temas e adjetivos utilizados pela crítica para definir o seu trabalho. Parte-se então para a análise das narrativas selecionadas e para a discussão acerca da memória e de sua invenção.



experimentalismo

polifonia

palimpsesto

hipertexto

interartes

montagem

ironia

colagem

recorte

almanaque

morte

fetichismo

abjeto

erotismo

pornografia

mosaico

vulgaridade

autoficção

sensacionalismo

spectrum

nonsense

intersemiose

rizoma

hibridismo

bricolagem

kitsch

Curitiba

interartes

humor

limiar

memória

3.1 A meninice mentida e o futuro profanado

Construo um mundo à minha imagem, um mundo onde me pertença, e é um mundo de papel. Imagino que, quando bem velho – se eu ficar bem velho –, reencontrarei o puro prazer do recorte: voltarei à infância.

Antoine Compagnon em *O trabalho da citação*

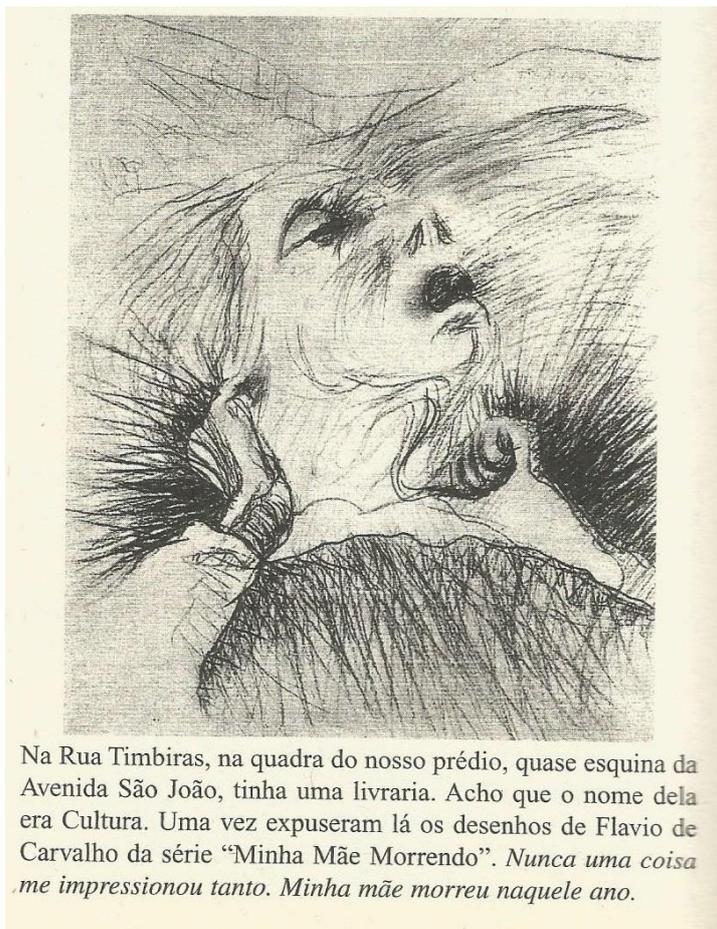
3.1.1. Os álbuns de *Minha mãe morrendo e o menino mentido*

Minha mãe morrendo e o menino mentido (edição composta por *Minha mãe morrendo*, *Menino Mentido – topologia da cidade por ele habitada* e *Menino mentido*), é “o Valêncio Xavier dos anos 2000”, como ele mesmo costumava se referir à obra. Os três textos dessa publicação podem ser lidos separadamente (cada um deles como uma novela, por exemplo) ou podem ser lidos como capítulos de um romance uma vez que têm o mesmo narrador: um homem que relembra momentos de sua infância. O menino mentido pela passagem do tempo, pelas armadilhas da memória e pela sedução da narração surpreende-nos com sua sintaxe verbal e visual ao retratar suas inquietações, suas alegrias e tristezas a partir de vários meios e artefatos presentes em sua infância, como imagens de propagandas e de atrizes famosas da época, fotografias, desenhos.

As colagens e montagens de Valêncio Xavier e sua escrita fragmentada, as quais desafiam o leitor a participar do jogo proposto, a desafiar o enigma da narrativa (um enigma que, conforme Agamben, “esqueceu alegremente o seu objetivo”, sem qualquer outra finalidade a não ser a diversão e o desafio do pensamento) profanam não só as estruturas e formas narrativas – bem como o livro enquanto suporte da literatura – mas também temas e abordagens, desenvolvendo um jogo que nos diverte duplamente: por surpreender nossos olhos a cada vez que viramos a página e por brincar com assuntos geralmente discutidos com tons graves e sérios, como a morte.

[...] as intervenções nada livrescas de Valêncio Xavier podem ser tomadas como profanadoras, sobretudo por causa de sua insistência na dissecação minuciosa dos corpos, sem poupar – muito pelo contrário – aquele de sua própria mãe, insuflado pela célebre série de desenhos de Flávio de Carvalho, intitulada “Minha mãe morrendo” (WOLFF, 2013, p. 250).

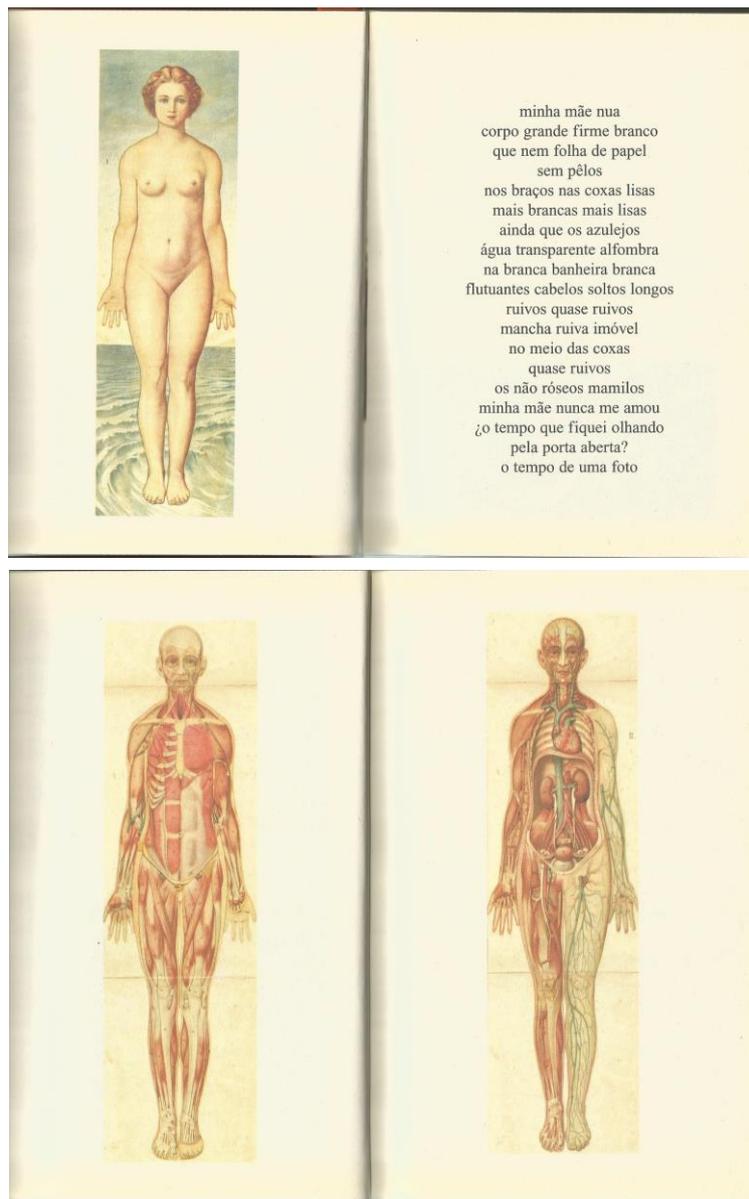
Figura 16: Desenho de Flávio de Carvalho.



Fonte: XAVIER, 2001, p. 72.

Em *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, é a morte da mãe do narrador que nos é contada a partir de um álbum com fotografias familiares, diversas pinturas e imagens. O texto é disposto em versos sempre ao lado da imagem a que se refere. O desenho de Flávio de Carvalho, da série “Minha mãe morrendo”, está presente na segunda parte da narrativa, “Menino mentido – topologia da cidade por ele habitada”, porém intitula a primeira parte do livro, em que o narrador relembra a morte da mãe contrapondo duas imagens: a da mãe nua, vista pela fresta da porta do banheiro, e a da mãe morta, nua, na mesa de cirurgia.

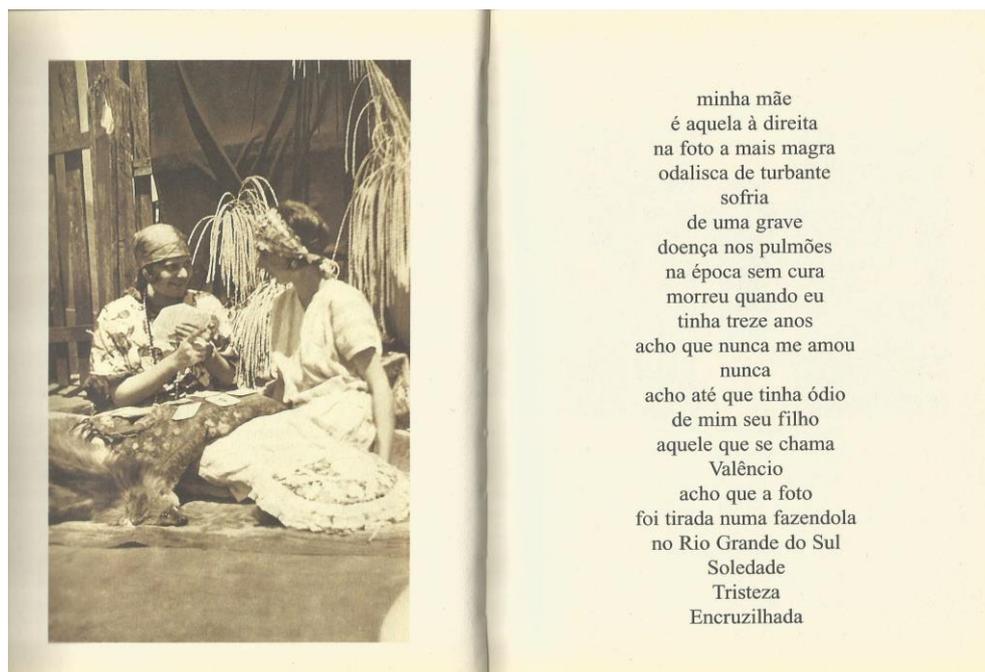
Figura 17: Imagens paradoxais para o narrador.



Fonte: XAVIER, 2001.

O corpo da mãe, enquanto conceito, é dessacralizado na abordagem de Valêncio Xavier, embora o escritor exponha imagens genéricas do corpo humano para representar Maria, sua mãe, e não brinque com a morte dela ou a ironize, como faz ao pensar a sua própria morte em *Meu 7º dia*. O autor utiliza também na obra fotografias de seu acervo familiar e revela-nos seus sentimentos em relação à mãe: o quanto sofreu com a distância dela e com a sensação de não ser suficientemente amado por uma mulher que se casou por convenção e teve tuberculose.

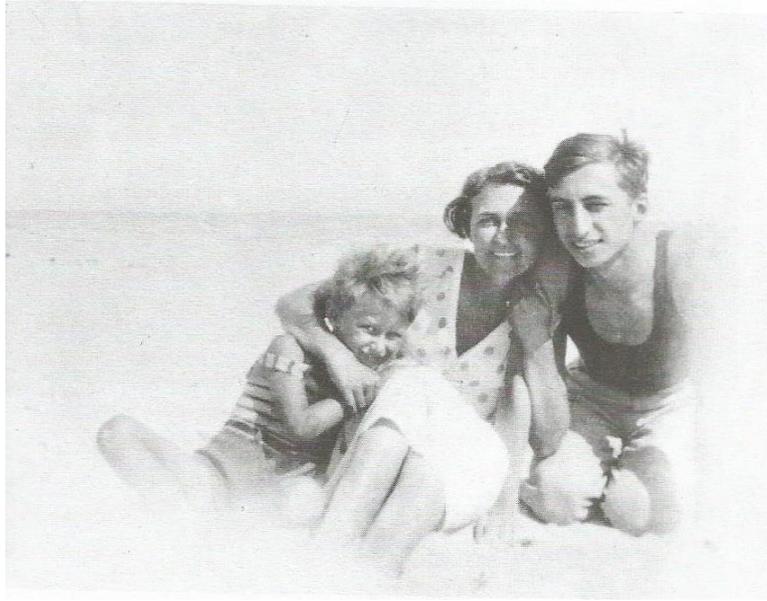
Figura 18: Fotografia da mãe do narrador.



Fonte: XAVIER, 2001.

Uma das reflexões de Roland Barthes em *Diário de luto*, livro de notas acerca da dor de perder sua mãe, com quem tinha um relacionamento próximo e afetuosos, expõe-nos a perspectiva de quem observa o cansaço do corpo doente. Em 27 de outubro de 1977, Barthes escreve: “-Você não conheceu o corpo da Mulher!/- Conheci o corpo de minha mãe doente, depois agonizante” (2011, p. 4). Já em 04 de novembro de 1977, é outra imagem que vem à mente do escritor: “Esta noite, pela primeira vez, sonhei com ela; estava deitada, mas não doente, com sua camisola cor-de-rosa comprada no Uniprix...” (2011, p. 34). As duas imagens, a da mãe saudável e a da mãe doente, também são recorrentes para Barthes, o que pode demonstrar um sentimento de caráter geral, presente em todas as pessoas que acompanharam a saúde e a morte de alguém. O carinho de Barthes por sua mãe também está muito presente em *Roland Barthes por Roland Barthes*, em que o autor, além de refletir sobre sua obra, presenteia-nos com uma série de fotografias de diversas épocas de sua vida e de membros da família. O espaço reservado para falar sobre sua mãe e para expor suas fotografias é priorizado em muitos momentos pelo teórico, o qual enfatiza passagens da infância e da adolescência feliz que sua mãe pôde lhe proporcionar.

Figura 19: “A família sem o familialismo”.



Fonte: BARTHES, 2003, p. 39.

Figura 20: Mãe de Roland Barthes.

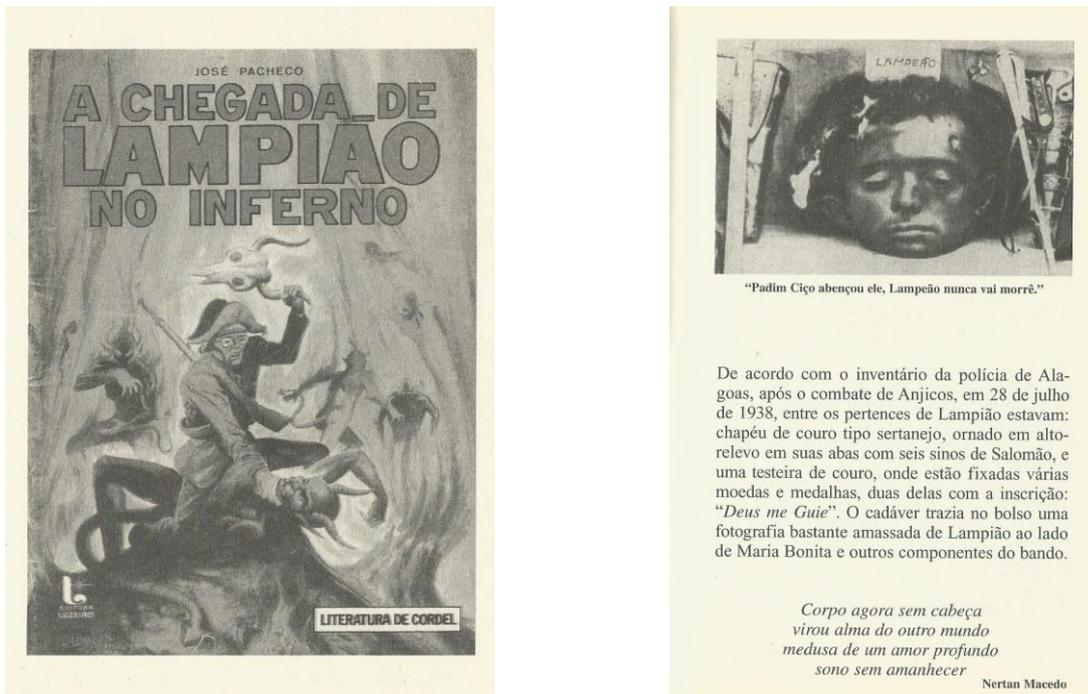


Fonte: BARTHES, 2003. Foto de apresentação.

Valêncio Xavier, no entanto, em “Minha mãe morrendo”, não seleciona nenhuma foto em que apareça junto de sua mãe, ou que uma criança esteja ao lado de uma mulher que possa ser sua mãe (se partirmos do pressuposto autoficcional ou da meninice mentida do narrador do livro). Então em seu acervo pessoal, não há nenhuma foto sua com sua mãe? São fotos demasiadamente reais e íntimas e que não se prestam à imaginação e à mentira proposta por ele? Se, neste caso, o luto é um elemento compartilhado entre Barthes e Valêncio Xavier, a relação familiar que gera a reação à perda é de caráter diverso nos dois autores, pois este relembra a morte da mãe quando adulto, após já ter consumado o trabalho de luto, embora ainda tenha de lidar com seus sentimentos em relação a isso. Devido ao caráter passageiro do luto, conforme afirma Freud, o narrador libertou-se desse custoso estado e realiza somente o trabalho da lembrança, o qual, segundo Ricouer, é o benefício do trabalho de luto. Já as recordações de Roland Barthes são muito mais recentes uma vez que a morte materna não se deu durante sua infância, mas na sua vida adulta, logo, o maior tempo de convívio entre eles também influencia na quantidade de lembranças do autor. E se o menino mentido conviveu tão pouco com Maria, é natural que suas lembranças sejam mais restritas e mesmo menos amorosas já que ele não tem tantos fatos de que se lembrar – o que é extremamente triste, pois também tem de lidar com a memória que ele não tem.

O menino mentido de Valêncio Xavier é um menino solitário, porém, ou exatamente devido a isso, muito divertido e criativo e que, talvez também pela morte da mãe, possui certa obsessão pela morte; mas não “qualquer morte”: especialmente a de Lampião e Maria Bonita. As histórias do bando de Lampião ressurgem por diversas vezes em meio à coleção de memórias do narrador que relembra sua infância, intercalando a trajetória do Rei do Cangaço narrada na literatura de cordel e nas páginas de jornal em “Menino mentido – topologia da cidade por ele habitada” e em “Menino mentido”.

Figura 21: O Lampião do cordel e o Lampião do jornal.¹⁹



Fonte: XAVIER, 2001, p. 183 e 185.

Um álbum ordenado sobre a morte da mãe, um álbum desordenado sobre as recordações da infância, com as histórias e imagens as quais constituíram o adulto que se reinventa no passado, que mente suas memórias, que faz literatura. Pode-se considerar, portanto, que tais álbuns constituem-se como diários do narrador, diários mentidos e tardios talvez, mas que são uma coleção de possíveis histórias e de imagens reais, familiares, momentos de sua trajetória.

Retomando algumas ideias de Nelson Schapochnik em “Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade”, voltamos à reflexão de que as fotografias relacionadas à família têm “um valor de culto”, por estarem costumeiramente bastante acessíveis aos nossos olhos: em porta-retratos sobre os móveis, em quadros na parede e dentro de nossas carteiras. No entanto, a relação do narrador de Valêncio Xavier com as fotografias de família de seu álbum não apresenta somente esse valor de culto. Os sentimentos paradoxais em relação à mãe e à morte dela encerram o primeiro capítulo, “Minha mãe morrendo”, deste álbum narrativo, o que faz com que ele queira se libertar

¹⁹ Capa de Adelmo Almeida para o cordel *A Chegada de Lampião no Inferno*, de José Pacheco, Editora Luzeiro, São Paulo, sem data. A foto de Lampião saiu no jornal *Noite Ilustrada* entre 1937 e 1940 e, como era costume na época, sem o nome do fotógrafo.

dessas imagens. O narrador, refletindo sobre o fato de que não sabe o que sentiu na infância quando viu sua mãe nua certa vez, contrapõe tal imagem à da mãe morta em uma mesa de cirurgia. Duas imagens que não lhe saem da cabeça e que se constituíram, assim, como parte da história sobre o menino “que não deu certo – ovo que gorou” (XAVIER, 2001, p. 219).

Figura 22: Imagem final de *Minha mãe morrendo* (foto de Júlio Covello).



Fonte: XAVIER, 2001.

“Senhor, ajuda-me a esquecer”, ele diz. O narrador revela, paradoxalmente, seu desejo de esquecer, e não o seu desejo de lembrar, embora organize e reconstitua a morte da mãe verbal e iconicamente. O ato de recordar, analisado por Paul Ricouer a partir de Platão e Aristóteles e definido como racional, encontra uma possível contradição no esforço para lembrar e na vontade de esquecer expressa ao final do texto. Ambos os movimentos são racionais e conscientes, porém podem se anular ou, como é da necessidade do narrador, complementar-se uma vez que, após o relato e após a consumação do trabalho de luto, ele pode, senão esquecer, mas aceitar a dificuldade de pensar em sua mãe.

O exemplo das lembranças encobridoras, interpostas entre nossas impressões infantis e as narrativas que delas fazemos com toda confiança, acrescenta à simples substituição no esquecimento dos nomes uma verdadeira produção de falsas lembranças que nos desnorteiam sem que o percebamos; o esquecimento de impressões e de acontecimentos vivenciados (isto é, de coisas que sabemos ou que sabíamos) e o esquecimento de projetos, que equivale à omissão, à negligência seletiva, revelam um lado ardiloso do inconsciente colocado em postura defensiva (RICOEUR, 2007, p. 454).

A personagem não apresenta essa negligência seletiva, mas o desejo de tê-la em relação a esse passado. No entanto, a simples consciência disso parece impedi-lo, no momento da narração, de exercitar esse movimento, porque, de acordo com Ricoeur, “todo esforço para ‘não pensar mais naquilo’ transforma-se espontaneamente em ‘pensamento obsessivo’” (RICOEUR, 2007, p. 69). Os paradoxos e as contradições são muito presentes no processo de recordação do narrador e, para aqueles que já sofreram uma perda próxima à dele, bastante compreensíveis. Como afirma Derrida, em *Mal de arquivo*, existe uma pulsão de morte, ou talvez um desejo de esquecimento, que ameaça o desejo de arquivo, ou seja, uma vontade de esquecimento que rivaliza com a necessidade da lembrança.

[...] a psicanálise freudiana propõe de fato uma nova teoria do arquivo; leva em conta uma tópica e uma pulsão de morte sem as quais não haveria, com efeito, para o arquivo, nenhum desejo nem nenhuma possibilidade. Mas, ao mesmo tempo, por um lado, por razões estratégicas, e, por outro, porque as condições de arquivamento implicam todas as tensões, contradições ou aporias [...], especialmente aquelas que esboçam um movimento de promessa ou de futuro não menos de registro do passado, o conceito de arquivo não pode evitar conter em si mesmo, como todo e qualquer conceito, um certo peso de impensado (DERRIDA, 2001, p. 44).

O paradoxo entre o desejo de esquecer e a importância de narrar, isto é, de lembrar, representa o impensado de que fala Derrida, pois, no caso de nosso menino mentido, grande parte de suas lembranças são reativadas por meio das imagens, das fotografias que são a representação presente da mãe ausente, fotografias as quais guarda em seu acervo pessoal, em seu arquivo, em sua coleção. A fim de libertar-se das imagens e das recordações, é necessário, portanto, destruir esse arquivo.

[...] o arquivo, como impressão, escritura, prótese ou técnica hipomnésica em geral, não é somente o local de estocagem e de conservação de um conteúdo arquivável *passado*, que existiria de qualquer jeito e de tal maneira que, sem

o arquivo, acreditaríamos ainda que aquilo aconteceu ou teria acontecido. Não, a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do conteúdo *arquivável* em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento (DERRIDA, 2001, p. 28-29).

Rasurar a escritura que mantém o passado como possibilidade de lembrança futura é o que pode contribuir para que o narrador liberte-se das imagens e desfaça-se das lembranças que exercem sua liberdade, como afirma Blanchot, de um modo tão coercitivo e ditatorial, algumas vezes, para quem está sujeito a elas. O álbum que registra e arquiva a morte da mãe deve ser queimado, destruído. Isso, claro, se esse menino crescido realmente quiser esquecer e não mais mentir e forjar lembranças e sentimentos. Ao intitular-se como “menino mentido”, o Valêncio Xavier narrador-personagem admite as proximidades entre a memória e a imaginação, entre a criação e a mentira, eximindo-se do compromisso com a realidade e com a veracidade do que relata. E esse limiar entre memória e mentira é o que de mais sincero e singelo pode haver em uma narrativa que se propõe a recordar, como o *Amarcord*, de Fellini, já nos mostrou.

No entanto, destruir o arquivo, neste caso, é também destruir o livro *Minha mãe morrendo e o menino mentido* e a leitura que dele fazemos, porque é o arquivamento cuidadoso de fotografias, anúncios publicitários, desenhos e livros escolares, por exemplo, que constitui essa obra. Se Valêncio Xavier não fosse um exímio arquivista, um atento colecionador, estaríamos lendo outra narrativa bem diferente desta. Logo, não se pode postular a destruição do arquivo, pois isso seria extinguir a narrativa. Cada página dessa publicação é a busca pela lembrança, o elogio da memória, seja ela mentida ou não. Selecionar cada imagem que compõe o livro, procurá-la em meio a antigos papéis e documentos, resgatá-la do esquecimento reproduzindo-a ou recriando-a é fundamentalmente valorizar o arquivo e seu potencial criativo e narrativo.

Se, no primeiro capítulo do álbum, ou no primeiro álbum, o narrador dedica-se a relembrar sua mãe e a explicar-nos como era sua relação com ela, nos demais capítulos (“Menino mentido – topologia da cidade por ele habitada” e “Menino mentido”), acrescenta uma série de novas imagens, as quais vão constituir desta vez não um álbum de família, mas um álbum sobre o passado infantil, em que a coleção de figurinhas da meninice transforma-se em relíquia na vida adulta. Como guardião da iconoteca familiar, o narrador elabora a sua crônica familiar, conforme explica Schapochnik,

criando uma narrativa visual ao selecionar e ordenar as imagens de sua infância e aquelas que o relembram da mãe. Flora Sussekind, no prefácio de *Meu 7º dia*, intitulado “Memento Mori”, reflete sobre a obra de Valêncio Xavier e sintetiza as principais características dos álbuns de *Minha mãe morrendo e o menino mentido*:

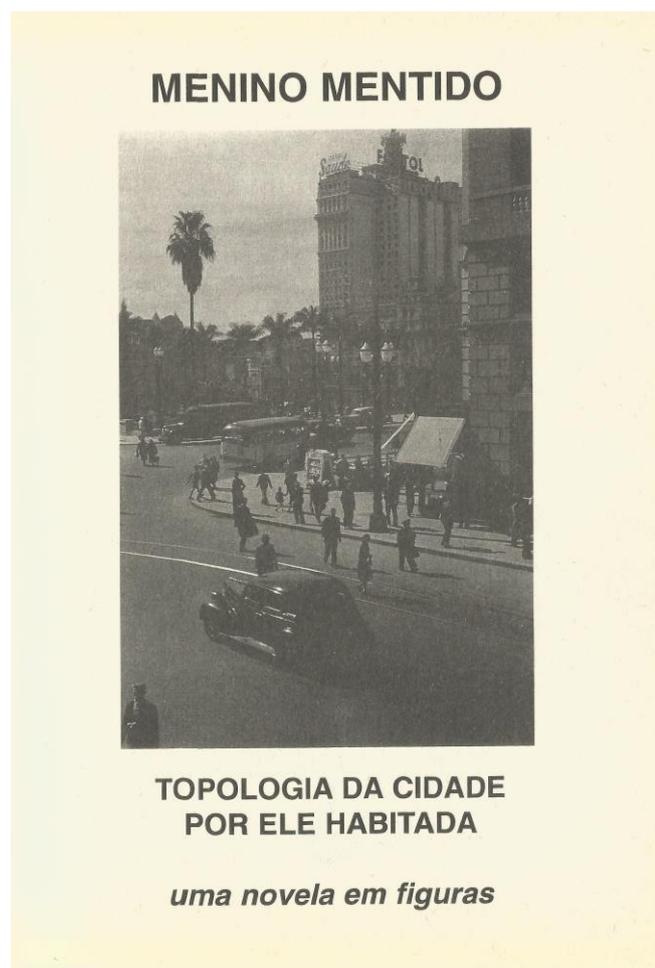
[...] um volume à parte, atribuindo função narrativa peculiar ao movimento sucessivo das páginas, à repetição das figuras. O que, no caso da novela mais recente, intensifica uma tensão entre texto e imagem, entre a primeira pessoa narrativa, as fotos de álbum de família, o dado memorialista, e uma sequência de figuras tiradas de lições escolares de anatomia, figuras anônimas, simplificadas, descarnadas, com os órgãos à mostra, depois refiguradas e repetidas, repetidas de novo. Imbricando-se, assim, ao movimento aparentemente subjetivo, particularizador, da lembrança, a seca tipificação, a abstratização anônima da imagem cadavérica (SUSSEKIND, 1999, p. 5).

Em “Menino mentido – topologia da cidade por ele habitada”, o narrador relembra imagens que marcaram sua infância: reproduções dos livros de Monteiro Lobato e de histórias em quadrinhos que costumava ler; mapas dos lugares onde deveria ir, pois estava começando a sair sozinho nas ruas; anúncios e propagandas de que achava graça; suas lições escolares, cujos textos muitas vezes exaltavam a figura de Getúlio Vargas e de Benito Mussolini. Além disso, aquilo que ele não compreendia em seus estudos religiosos e que temia em relação às punições católicas também é retomado, sempre com um tom repleto de ingenuidade e graça que consegue remeter o leitor àquela infância temporalmente distante, mas narrativamente tão perto. Isso demonstra, então, que a topologia presente no título deste álbum não se refere apenas à cidade, mas ao mapeamento da infância do menino. Valêncio Xavier, ao encerrar essa narrativa e fornecer os créditos de algumas imagens, acrescenta como autor mais que como narrador que

topologia tanto pode ser a mesma coisa que topografia – ‘Arte de representar no papel a configuração duma porção de terreno com todos os acidentes e objetos que se achem à superfície’ – como também: ‘*Gram*. Tratado da colocação ou disposição de certas espécies de palavras’. Consulte o Aurélio (XAVIER, 2001, p. 89).

Ou seja, mais que na configuração da cidade, é necessário que prestemos atenção na configuração das palavras e das imagens que compõem a infância do narrador.

Figura 23: Capa do segundo álbum²⁰



Fonte: XAVIER, 2001, p. 41.

O despertar da sexualidade e a curiosidade acerca do corpo feminino também são retratados pelo narrador, o qual diversas vezes mantém certa distância da criança que foi, mas que, na maioria das vezes, volta realmente a ser menino, falando e pensando como um garoto entrando na pré-adolescência. O sexo, primeiramente, é abordado no texto de maneira enciclopédica, pois foi por meio dos materiais didáticos que o menino passou a se interessar com mais afinco pelo corpo das atrizes famosas dos anos 1940 e 1950, por exemplo. Em uma página de caderno com anotações esparsas sobre assuntos que o menino não compreende (“Deus – Como pode estar Deus em todos os lugares ao mesmo tempo? Navio – Por que sendo de ferro não afunda?”²¹),

²⁰ Foto de Thomas Farkas.

²¹ (XAVIER, 2001, p. 73)

encontramos o palíndromo “Até Cubanos”, inclusive com a indicação de que se deve lê-lo ao contrário, que sintetiza algumas ternas bobagens da infância e da adolescência. Como um diário, em uma outra folha desse caderno de anotações (a segunda e a terceira partes do livro também podem ser lidas dessa forma), o narrador relata sua ida ao museu e sua importante descoberta.

Figura 24: A descoberta do menino no museu.



Fonte: XAVIER, 2001, p. 133.

É na dedicatória de “Menino mentido”, última parte do livro, que o narrador se coloca mais fortemente como um homem que relembra sua infância. Citando versos de

Camões e modificando-os, Valêncio Xavier reelabora o sentimento de tristeza presente ao final de “Minha mãe morrendo”. Se o desejo de esquecer predomina na primeira parte, na terceira, é o prazer de lembrar que toma o narrador. Dos versos de Camões, extraídos do poema “Babel e Sião”, retira a estrofe: “Ali lembranças contentes/ Na alma se representaram;/ E minhas cousas ausentes/ Se fizeram tão presentes/ Como nunca se passaram./ Ali depois de acordado,/ Co rosto banhado em água,/ Deste sonho imaginado,/ Vi que todo o bem passado/ Não é gosto, mas é mágoa”. O narrador discorda então dos últimos versos e acrescenta: “Vi que todo o bem passado/ Não é mágoa, mas é gosto”, assinando com suas iniciais V.X. para ratificar que é essa a sua perspectiva sobre o passado que relembra e reconta. Desse modo, “o ovo não gorou” e, nesse momento, já não é mais sua vontade libertar-se das imagens, pois elas representam a possibilidade de se reviver, ao menos parcialmente, os prazeres e as belezas da meninice que, sim, pode ter sido triste com a perda da mãe, mas também bonita e divertida, como toda vida é, ou deveria ser.

A narração por meio de palavras e imagens e a organização de um outro álbum, de um outro arquivo, com as lembranças da infância, fizeram o narrador mudar de ideia: a “memória feliz”, discutida por Paul Ricouer, aqui ganha sentido pleno, pois a recordação se concretiza e se torna sinônimo de prazer. Se em “Minha mãe morrendo” a narrativa tem o peso do luto e a austeridade do pesar, em “Menino mentido – topologia da cidade por ele habitada” e “Menino mentido”, a satisfação por lembrar e reinventar parece estampar cada página.

O narrador de *Minha mãe morrendo e o menino mentido* e as lembranças por ele evocadas fazem-me pensar novamente em Roland Barthes e no conceito de biografema elaborado em *Sade, Fourier, Loyola*, livro de 1979. Para refletir acerca dessas três personalidades, Barthes enfatiza algumas unidades biográficas que são de particular interesse para ele na vida de seus “objetos” de discussão. O biografema equivale ao *punctum* de uma foto, ou seja, é um acontecimento, um detalhe, uma característica que mobiliza aquele que observa, lê ou estuda a obra de um outro.

De Sade, Barthes gostava de lembrar os punhos de renda branca; de Fourier, os vasos de flores entre os quais caiu morto; de Loyola, os belos olhos espanhóis. Biografemas, pequenas unidades biográficas, índices de um corpo perdido e agora recuperável como um simples ‘plural de encantos’. A vida não como destino ou epopeia, mas como texto romanescos, ‘um canto descontínuo de amabilidades (PERRONE-MOYSÉS, 1983, p. 9-10).

Leyla Perrone-Moysés ao escrever sobre Roland Barthes também utiliza biografemas do autor, enfatizando que “[...] os biografemas pertencem ao campo do imaginário afetivo.” (*op. cit.*, p. 10) Desse modo, o olhar da autora seleciona alguns elementos significativos *para ela* sobre a vida de Barthes, ou seja, incorpora os momentos alheios em suas palavras, ficcionalizando aquilo de interessante, singelo ou arrebatador que ela vê nas vivências de seu professor. Os biografemas selecionados compõem um “Roland Barthes por Leyla Perrone-Moysés”, pois é a sua memória sobre o autor e com o autor que compõem o seu texto. Ela explica ainda que o biografema é “[...] o insignificante que a memória seleciona, ludicamente, dentro de um conjunto maior” (*op. cit.*, p. 10-11) e que

O biografema é o detalhe insignificante, fosco; a narrativa e a personagem no grau zero, meras virtualidade de significação. Por seu aspecto sensual, o biografema convida o leitor a fantasmear; a compor, com esses fragmentos, um outro texto que é, ao mesmo tempo, do autor amado e dele mesmo – leitor (PERRONE-MOYSÉS, 1983, p. 15).

Se em *Roland Barthes por Roland Barthes*, o escritor francês seleciona alguns autobiografemas, em *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, Valêncio Xavier faz o mesmo, criando o seu “Valêncio por Valêncio”, fazendo-se personagem ficcional já que seleciona e ordena o que “de si” quer representar.

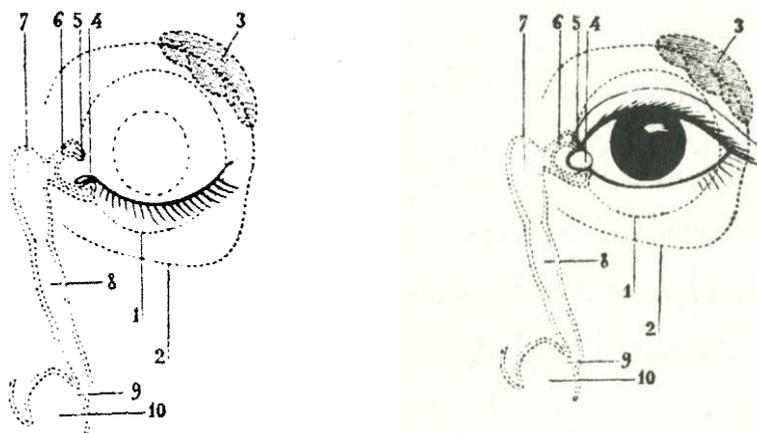
Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, ele reuniu alguns autobiografemas, que chamou de *anamneses*: lembranças de infância fixadas como breves haicais: o defeito na louça de uma tijela; um morcego rechaçado pela família, armada de pinças; o canto do jardim onde se enterravam ninhadas indesejáveis de gatos; o sabor inosso de um café com leite claro; etc (PERRONE-MOYSÉS, 1983, p. 10).

Os livros escolares do menino mentido, os mapas, as fotografias das atrizes, os anúncios publicitários, os recortes de jornal presentes no livro são todos autobiografemas, reunidos pela memória e pela imaginação, ou pelo o que a memória também tem de imaginação.

No capítulo “Menino mentido” há um aspecto formal que o diferencia dos demais álbuns: a presença de um *flip book*. Todas as páginas pares intercalam um olho que se fecha e um olho que se abre, os quais, ao folhearmos as páginas, piscam com cumplicidade para o leitor, indicando que só se pode piscar depois da leitura de cada texto e de cada imagem presente nas folhas. Valêncio Xavier e seu irmão, Sérgio

Niculitcheff, alteraram o desenho científico de um olho, “fazendo-o piscar durante todo o transcorrer da história” (XAVIER, 2001, p. 219).

Figura 25: Imagens que compõem o *flip book* de “Menino mentido”.



Fonte: XAVIER, 2001, 216 e 218.

O texto termina com uma imagem de final de filme hollywoodiano: um clássico “The End”. No entanto, ao virarmos a página, um olho continua a nos olhar e como a dizer que devemos continuar lendo: as informações sobre as imagens utilizadas no álbum e sobre a obra de Valêncio Xavier ainda nos esperam. O autor acrescenta que “A origem de menino é problema ainda não resolvido. Mentido: falso, ilusório, que não deu certo – ovo que gorou. Consulte um bom dicionário etimológico”. (2001, p. 219) Problema ainda não resolvido por ser tudo isso: mentido, real, ilusório, memorialístico, ficcional. Contudo, discordo do “ovo que gorou”. As narrativas aqui analisadas e que retratam esse menino não “goraram” e nem desejamos nos libertar delas e de suas imagens.

3.1.2 *Meu 7º dia*: um álbum para viver a morte

Pois bem. Deixando errar essa imaginação, dando-lhe liberdade de transpor os últimos limites da religião, da decência, da humanidade, da virtude, de todos os nossos supostos deveres enfim, não é verdade que os desvarios da imaginação seriam prodigiosos?

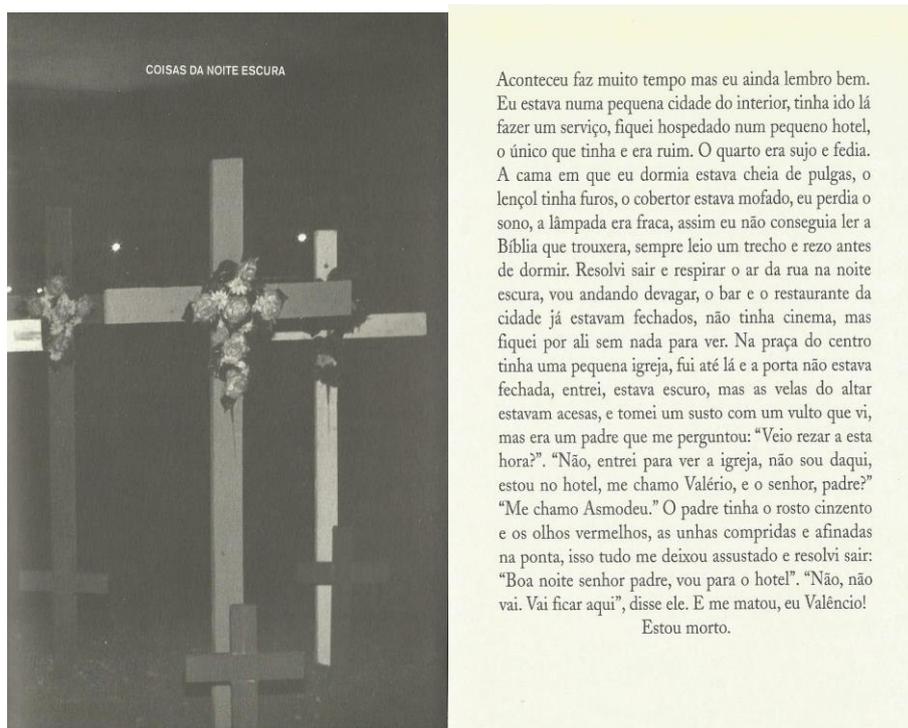
Em *Meu 7º dia: uma novella rébus*, publicado em 1998 pela Edições Ciência do Acidente, o escritor justapõe imagens antigas de revistas, ilustrações de um livreto religioso, bem como letras de canções populares e textos de sua autoria, para narrar a sua própria morte, fazer o seu acerto de contas com Deus e cobrar dos leitores porque não compareceram ao seu enterro. Como uma novela rébus, há a proposta de resolução de um enigma presente na narrativa; tal adivinha, no entanto, é descrita pelo autor como indecifrável. O tema da morte, o qual perpassa toda sua obra, une as duas publicações: nesta, temos notícia do falecimento de um tal de Valêncio Xavier. Tanto em *Minha mãe morrendo e o menino mentido* quanto em *Meu 7º dia*, a ideia de morte é dessacralizada, profanada, de acordo com as reflexões do filósofo Giorgio Agamben, pois é descrita como um acontecimento mundano, quase banal, ao ser suspensa da atmosfera cerimonialista, própria dos enterros e funerais.

Valêncio Xavier volta a morrer na literatura no texto *Coisas da noite escura*, publicado em 2006 em *Rememбранças de menina de rua morta nua e outros livros*. A breve narrativa sobre a sua morte é a que encerra a edição, afinal, se Valêncio morreu, o livro tem de acabar. Se em *Meu 7º dia* tem-se referências a deus e à religião católica, em *Coisas da noite escura*, é o demônio Asmodeu quem aparece para buscar o narrador.

Asmodeu, mencionado no deutero-canônico *The book of Tobit*, em algumas lendas talmúdicas e, igualmente pelos cristãos da Renascença, é considerado o pior dos demônios. Remonta a uma língua iraniana do leste — a língua avéstica —, usada nas escrituras zoroastrianas, significando etimologicamente “o demônio da raiva”. É também conhecido como um dos sete príncipes do inferno, que, respectivamente, representam cada um dos sete pecados capitais. Asmodeu é o demônio da luxúria, responsável por perverter os desejos das pessoas. (DIAS, 2014, p. 320)

É o pior dos demônios, o demônio da luxúria que vem buscar Valêncio para o inferno. Em *Coisas da noite escura*, tem-se, além da morte do narrador em uma atmosfera misteriosa, esse mensageiro que irá levá-lo para descobrir as dimensões dos mistérios da morte.

Figura 26: Coisas da noite escura.



Fonte: XAVIER, 2006, p. 134- 35

Meu 7º dia, no entanto, é como se fosse o segundo volume do álbum e da coleção do livro *Minha mãe morrendo e o menino mentido*²², pois agora o narrador Valêncio Xavier, “o guardião da iconoteca familiar”, reflete sobre sua morte à la Brás Cubas, desta vez sem ser pego de surpresa por um demônio que aparece para buscá-lo como em *Coisas da noite escura*. Depois de morto, ele mesmo reinventa a crônica de uma vida e, a partir de imagens de um antigo fascículo religioso, sugere-nos a sua ressurreição. O texto inicia com um anúncio incompleto acerca “do sempre lembrado Valêncio Xavier” e que sugere a sua morte. A partir de imagens que remetem biblicamente à criação do mundo, o narrador-defunto compara a sua criação à criação divina, suas lembranças às do “Creador” e seus sete dias de trabalho, enfatizando a saudade da amada que está distante. A “dor de cotovelo” também pode ser uma das chaves de leitura do texto, como afirma o próprio autor em entrevista à Folha de São Paulo em 1999.

²² Apesar de esse livro ter sido publicado em 1999, antes de *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, pode-se realizar essa leitura uma vez que a homonímia entre os narradores e as relações temáticas entre as narrativas permitem essa relação.

Folha – “Meu 7º Dia” conta uma história de desilusão amorosa?

Xavier – É. O livro pode parecer tratar de um acerto de contas meu com Deus, mas isso é apenas o começo do livro.

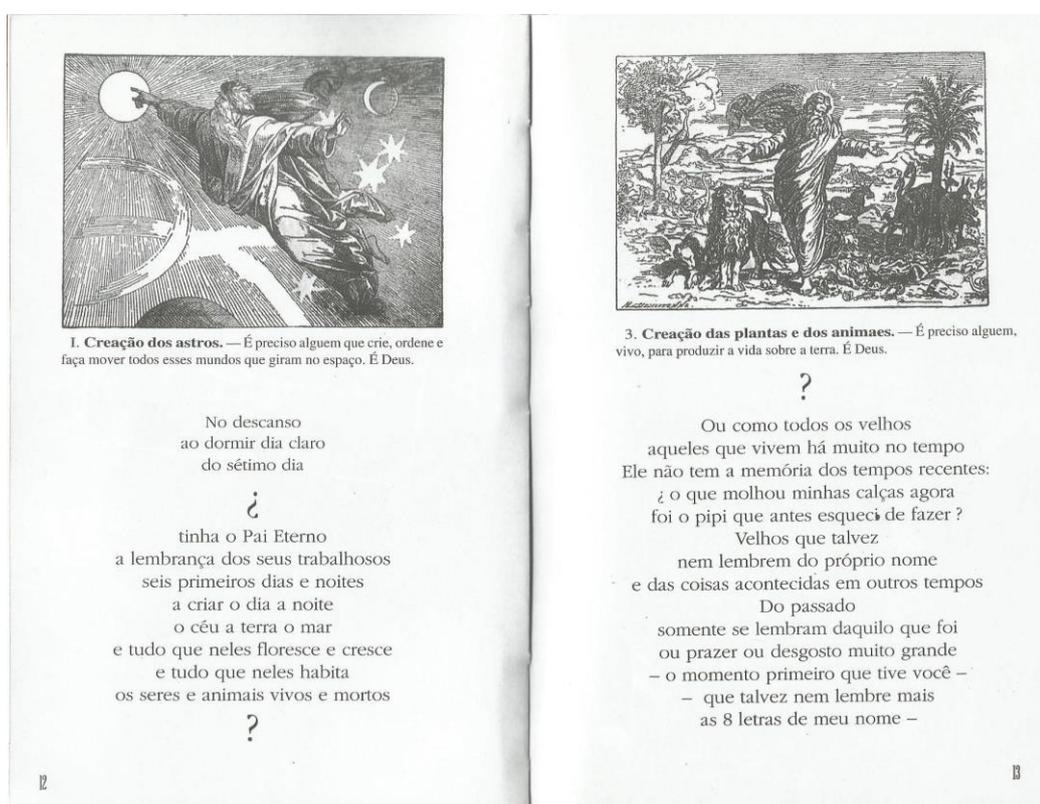
Folha – Não seria um acerto de contas seu consigo mesmo?

Xavier – Acho que sim. Tudo o que escrevo é na primeira pessoa. Estou falando no livro do meu sétimo dia. De minha morte.

Folha – E quando foi esse seu sétimo dia?

Xavier – Não vejo diferença entre a coisa inventada e a acontecida. Minha morte pode não ter acontecido, mas no livro acontece. Então ela existe. Se me dou ao trabalho de escrever sobre uma desilusão amorosa falsa, ela passa a ser verdadeira. Aqui trato de uma coisa inventada. Mas o autor, queira ou não, teve que passar por todo o sofrimento da desilusão amorosa. Quem toma um fora morre.

Figura 27: *Meu 7º dia.*



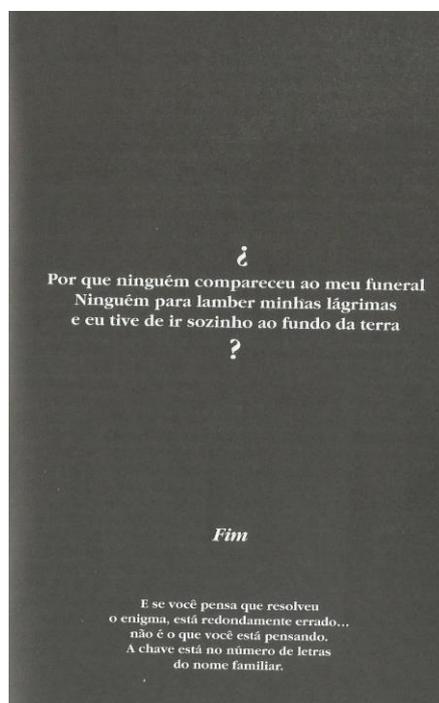
Fonte: XAVIER, 1999, p. 12-13.

Valêncio Xavier, autor-narrador-personagem dos dois livros aqui analisados, mescla ficção e realidade em um gênero híbrido e contemporâneo: a autoficção²³. Desse modo, a liberdade de escrever sobre si e sobre sua vida faz com que o autor recrie a si próprio como narrador e personagem, distanciando-se do compromisso de verdade e

²³ Esse conceito foi criado em 1977 por Serge Doubrovsky para definir seu romance *Fils*, cujo tema é sua própria vida. Ele caracteriza seu livro como autoficcional, e não como autobiográfico, pois realiza uma ficção de eventos e de fatos reais, ou seja, transforma a realidade em ficção a partir do uso da linguagem.

de realidade para transformar a si mesmo em literatura, como afirma Valêncio Xavier na entrevista concedida à Folha de S. Paulo. O “eu” volta a ser um suporte da ficção, pois, segundo Klinger (2006), “[...] a ficção abre um espaço de exploração que excede o sujeito biográfico. Na autoficção pouco interessa a relação do relato com uma “verdade” prévia a ele [...]” (KLINGER, 2006, p. 54). A “ficcionalização de si” na obra do autor recebe um tom mais realista em *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, por se tratar de uma obra que remete ao passado e às lembranças da infância, e um tom mais irônico e ficcional em *Meu 7º dia*, por antecipar o futuro e, quem sabe assim, também profaná-lo.

Figura 28: Parte do enigma indecifrável.



Fonte: XAVIER, 1999, p. 47.

No sétimo dia, em que Deus teria de descansar (e dar descanso à Valêncio), ele arquitetou um plano contra o narrador: deixou-o longe do amor de sua vida até mesmo no dia de seu passamento. Valêncio Xavier, autor-narrador-personagem, que escreve “torto por linhas certas”, como esclarece em *Meu 7º dia*, também não descansa quando, morto, deveria fazê-lo, e desafia-nos a desvendar um enigma, tão difícil, segundo ele,

que daria todo o dinheiro do bolso caso alguém o descobrisse, “coisa que ninguém fará”. O enigma criado para si próprio, para a sua diversão exclusiva, ilustra a bela expressão de Giorgio Agamben, pois “esqueceu alegremente o seu objetivo”, ou seja, a decifração do mistério. Ela não é importante; importante é tentar realizá-la, lendo e relendo o texto, testando palíndromos, sentidos, interpretações e manuseios. Afinal, que enigma é maior que o da nossa própria existência?

Em *Ideia de prosa*, Agamben discute a “Ideia de enigma”, esclarecendo que “A essência do enigma está no fato de a promessa de mistério que ele gera ser sempre necessariamente gorada, uma vez que a solução consiste precisamente em mostrar que o enigma não era mais que aparência” (2012, p. 105). O pensador italiano acrescenta que pode haver certa desilusão no enigma ao descobrirmos que ele é somente aparência visto que, em sua representação, “ela só pode ter uma de duas formas: ou “Afinal era mesmo assim!” ou então “Estava enganado!” (*op. cit.*, p. 106)

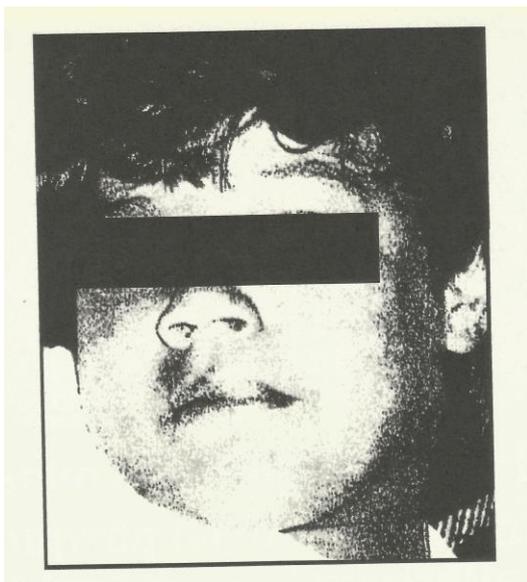
Independentemente de o leitor desvendar ou não a artimanha proposta por Valêncio Xavier, a narrativa continuará profanando a vida, a morte, a leitura. Afinal, é o leitor quem validará ou não o enigma e o jogo escritural.

Na escritura múltipla, com efeito, tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*; a estrutura pode ser seguida, “desfiada” (como se diz uma malha de meia que escapa) em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; o espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado; a escritura propõe sentido sem parar, mas é sempre para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido. Por isso mesmo, a literatura (seria melhor passar a dizer a *escritura*), recusando designar ao texto (e ao mundo como texto) um “segredo”, isto é, um sentido último, libera uma atividade a que se poderia chamar contrateológica, propriamente revolucionária, pois a recusa de deter o sentido é finalmente recusar Deus e suas hipóstases, a razão, a ciência, a lei (BARTHES, 2012, p. 63).

Roland Barthes, em “A morte do autor”, questiona a concepção centralizadora de autoria e enfatiza o nascimento e a liberdade do leitor para apropriar-se do texto, para desfiá-lo. Assim, descobrir ou não a resposta ao enigma torna-se um caminho de leitura individual de cada leitor da obra, embora tal autonomia e negação das indicações textuais também, de certo modo, corroborem para a certeza do autor-narrador-personagem: ninguém entenderá seu desafio. As concepções de “morte do autor” e de liberdade do leitor também são profanadas em *Meu 7º dia*, ironizadas em uma narrativa autoficcional em que três papéis são exercidos por um mesmo nome, se não um mesmo

referente. Essa volta à centralidade, que se propõe a rivalizar com Deus para substituí-lo, neste caso, é “restituir ao uso livre dos homens”, aos leitores, uma nova concepção de autoria, é ressuscitar o autor.

Conforme afirma Klinger, “o autor retorna não como garantia última da verdade empírica e sim apenas como provocação, na forma de um *jogo* que brinca com a noção de *sujeito real*” (2006, p. 47). A brincadeira de Valêncio Xavier, em *Meu 7º dia*, no entanto, é tão explícita em sua seriedade *nonsense* que classificar essa narrativa como autoficcional parece conferir-lhe um rigor demasiadamente consciente e austero, tentando forçá-la a se encaixar em um conceito contemporâneo. Em *Meu 7º dia* e em *Coisas da noite escura*, textos em que o narrador descreve a sua condição de defunto, o prazer do jogo supera a necessidade de definição e de catalogação, a qual a tradição acadêmica nos estimula a perpetuar. Tais narrativas brincam, inclusive, com o próprio conceito de autoficção (talvez sejam representantes de uma autoficção paródica), o que me faz pensar que o Valêncio autor-narrador-personagem dessas histórias estaria rindo de meu ingênuo esforço de analisar suas obras com teorias sérias...



3.1.3 *Rremembranças da menina de rua morta nua*: uma outra visão sobre a infância

Um parque de diversões em Diadema, na Grande São Paulo, é palco de uma cena assustadora: uma menina de 9 anos de idade é encontrada morta, nua, em um caixão falso de madeira, dentro do trem fantasma. O fato ocorrido em 08 de abril de 1993 é retomado por Valêncio Xavier neste livro que expõe um

outro lado da infância, que em muito destoa da meninice mentida discutida anteriormente, e um outro papel da narrativa: iluminar fatos passados esquecidos pela fraca memória social e coletiva.

Para relembrar essa história, o autor se vale de reportagens publicadas sobre o fato na época, utilizando recortes de jornal, fotografias, manchetes e trechos da locução de Gil Gomes, ícone do famoso programa de televisão *Aqui e Agora*, que explorava crimes e tragédias urbanas com a justificativa de alertar a população e pressionar os políticos e as autoridades... Exibido pelo SBT entre 1991 e 1997, o programa foi novamente transmitido em 2008, mas não repetiu o mesmo sucesso da primeira edição e foi retirado do ar em menos de um ano. Em 2013, a emissora decidiu ressuscitar o *Aqui e Agora*, mas a tentativa também não deu certo. No entanto, o programa que alcançou sucesso na década de 90 é o precursor dos atuais *Brasil Urgente!* e *Cidade Alerta*, por exemplo, os quais igualmente exploram reportagens policiais escandalosas de modo inescrupuloso e sensacionalista. O narrador de *Rremembranças da menina de rua morta nua*, mais objetivo para se aproximar do discurso jornalístico, também exhibe seus atributos arquivísticos ao trazer à tona a triste morte da menina de rua a partir dos registros desse fato, narrando-o, desse modo, pela voz jornalística da imprensa entremeada por uma voz pesarosa que lamenta a crueldade da morte e o modo como é feito o seu retrato.

Figura 29: Primeira página de *Rememorações da menina de rua morta nua*.

O programa mais 'cult' da elite

Luiz Carlos dos Santos



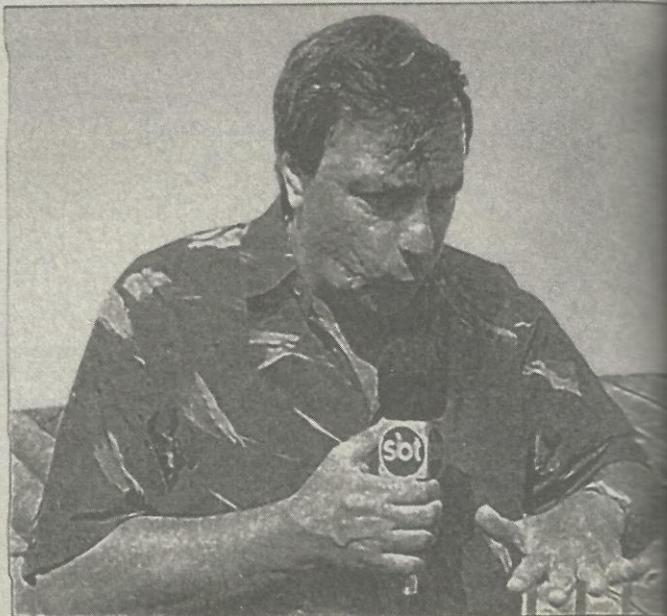
Morganti, Cristina Rocha e Luiz Correa fazem parte da equipe de apresentadores que dão um visual 'clean' no telejornal.

Luiz Paulo

APOENAN RODRIGUES

O derriêre da modelo e atriz pornô Enoli Lara, que realizou os fetiches do ex-ministro Bernardo Cabral, a loucura ensaiada do dr. Enéas Ferreira e o foco em cadáveres sanguinolentos são imagens da televisão brasileira que caminham para o limbo do esquecimento. Surgido como versão visual das apelativas crônicas policiais radiofônicas, o telejornal *Aqui agora* — diariamente, às 18h30, pelo SBT — não defende mais as cores explícitas da violência. Nem veicula notícias que pareçam ensaiadas. Em dois anos de atividade, o telejornal foi aos poucos mudando de roupa. Hoje, em vez de apenas respaldar o cotidiano popular, também deposita suas credenciais em outras camadas sociais que até já admitem o cronista Gil Gomes no papel de muso portavoz.

De acordo com pesquisa realiza-



O exótico Gil Gomes é uma das razões para o 'Aqui agora' virar 'cult'

A história da menina de rua encontrada morta é reconstituída a partir dos detalhes fornecidos pela imprensa: o mau cheiro dentro do barracão do trem fantasma oriundo do corpo em decomposição após quatro dias do desaparecimento da garota; as crianças e os funcionários do parque que compartilhavam o vício do crack; a prostituição infanto-juvenil que era incentivada no local, que não possuía alvará de funcionamento; os depoimentos da mãe da menina, uma outra menina drogada e prostituída com sete filhos soltos por aí. Entre narrações e descrições do crime realizadas por Gil Gomes, Valêncio Xavier também se coloca como observador e investigador da tragédia de Diadema, fornecendo a sua visão dos fatos: “Trem-fantasma coisa nenhuma. O Mundo do Terror é um barracão bem vagabundinho, de tábuas desencontradas, coberto de lona e dentro dele não tem nenhum trem-fantasma. V.X.” (2006, p. 52) O narrador também joga com o apelido do principal suspeito do crime, Carlos Humberto Pereira da Silva, o Nena, comparando-o ao substantivo Nénia: “<nénia, canto fúnebre; canto triste; canto mágico; refrão; canção infantil; futilidade>” (*op. cit.*, p. 53). Sem explicitar a análise comparativa, a voz narrativa estabelece tal paralelo incitando o leitor a refletir sobre os contrassensos que envolvem a nova novela policial dirigida pela equipe do programa *Aqui e Agora*. Mais que escancarar o prazer e o lucro que essa tragédia social pode proporcionar, o narrador enfatiza o triste vazio da infância da menina, esta desprovida de sua característica mais essencial: a de ser pequena, a de ser criança.

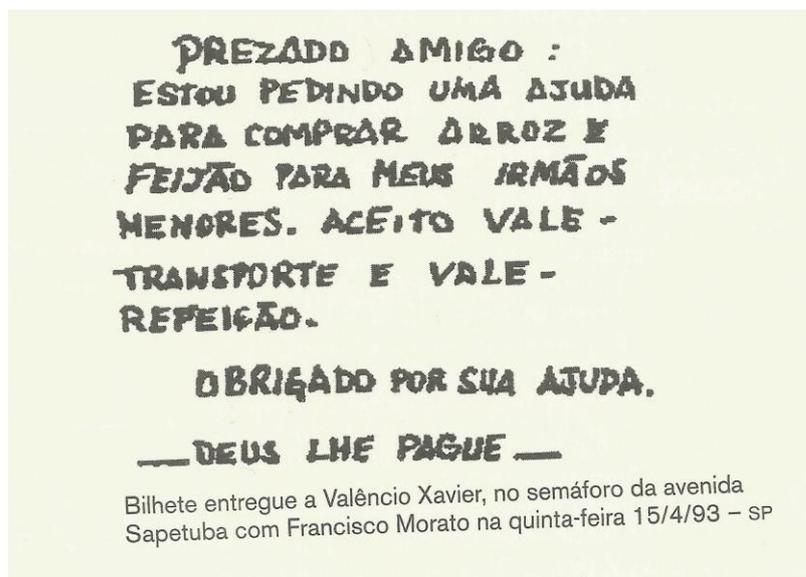
Além disso, o narrador termina o texto com uma citação do tratado de filosofia moral e política, *Leal conselheiro*, escrito por El-Rei Dom Duarte, representante do século XV em Portugal. Desse livro de apontamentos, é retirada uma reflexão sobre a memória e a importância do não esquecer: *rrememorar/ per que bem e longamente/ nos lembra o que sabemos/ vemos e ouvimos/ E assy som nembrados/ das cousas contrairas/ ou da myngua que ham/ do comprimento do seu desejo...*²⁴ (XAVIER, 2006, p. 58) Complementando os antigos versos portugueses, o verbete com a etimologia e o significado do adjetivo “menor” revela-nos que o fato de que devemos nos lembrar constantemente é o de que o tempo todo, durante aquela semana em que tal acontecimento foi sucesso de audiência, estávamos falando de uma criança pequena, de uma menina menor de idade, esquecida pela sociedade enquanto viveu, lembrada

²⁴ *Leal conselheiro* – cap. I, p. 7 e cap. II, p. 39 – séc XV.

somente no escândalo de sua morte, para novamente perder-se nas trevas do esquecimento depois da sua hora de estrela.

Remembranças da menina de rua morta nua ilumina um ponto obscuro da memória coletiva: o de crianças sem infância, o de crianças sem a possibilidade da criação ficcional para inventar o que falta para preencher sua solidão infantil, pois a solidão e a crueldade do mundo adulto alcançaram-nas antes mesmo de seu nascimento. A insuficiência de memória, da qual fala Ricouer, é aqui representada por uma história específica, desarquivada para representar, infelizmente, inúmeras outras histórias de esquecimento social. A menina, que não tem a identidade revelada no livro e tem em seu nome sempre uma rasura, é a própria rasura coletiva e social: apagada da memória, ela jamais existiu exatamente por existir outras tantas como ela. Hoje ela existe como personagem de uma narrativa de um autor contemporâneo que tentou trazer à luz a tragédia dela para que nos lembremos do esquecimento em que meninas e meninos não ficcionais vivem dia após dia. “Embora o autor por vezes recorra a acontecimentos reais para ilustrar seus livros, os personagens e as situações desta obra são reais apenas no universo da ficção”. As palavras da ficha catalográfica apenas reforçam a realidade da ficção.

Figura 30: Realidade ou ficção?



Fonte: XAVIER, 2006, p. 41.

3.1.4 O prazer de jogar com o menino Valêncio Xavier

Talvez eu esteja dando um brinquedo ou um jogo para o leitor curtir; o ato de ler é tão importante quanto o ato de escrever.

Valêncio Xavier

Podemos conceber os álbuns narrativos de Valêncio Xavier compondo um “romance-colagem” em paralelo à ideia de “cidade-colagem” discutida por David Harvey para caracterizar a arquitetura pós-modernista. Em um artigo jornalístico sobre o filme *La jetée*, de Chris Marker, Valêncio Xavier define não só a obra do cineasta, mas a sua própria: “Instantâneos que se juntam como um quebra-cabeça, recriando a cada momento o passado, o presente e o futuro – a memória do que virá”²⁵. E, como em suas narrativas, é bastante provável que também estivesse caracterizando a si mesmo. Na entrevista “O Grande Circo *Freak* de Valêncio Xavier”, concedida a Joca Reiners Terron, o autor enfatiza o fato de que cada página de suas obras pode ser lida isoladamente, como as páginas de um jornal, analisando, dessa forma, o seu próprio texto.

Algun tempo depois da publicação, reli *O Mez da Grippe* e vi que ele era pra ser lido como um jornal, em que a pessoa olha uma manchete, pula para a página de esportes, se detém na foto de uma atriz e já vai para ver o crime do dia, e assim por diante. E, ultimamente, tenho descoberto que em meus livros você pode ler cada página isoladamente, como se ela fosse um texto completo – esse *Meu 7º dia* é um bom exemplo disso. A montagem dessa leitura é feita na cuca do leitor, não tem nada de cinema, é coisa nossa (XAVIER, 1999, p. 52).

Essa reflexão aplica-se a toda obra do escritor, não somente às narrativas citadas por ele na entrevista. O livro *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, por exemplo, causa surpresa e encantamento àqueles que abrem a obra aleatoriamente. Durante a escrita desta tese, as narrativas do escritor sempre estiveram espalhadas pelo meu apartamento: sobre o sofá, a estante, a mesa. Diversos amigos que me visitaram neste período, ao abrirem o livro, fizeram comentários, deram risadas e esboçaram expressões de espanto, proferindo uma frase em comum em todas as situações: “depois que tu terminar o teu texto, tu pode me emprestar?”. Isso somente com a leitura de poucas

²⁵ Artigo sobre o filme *La jetée*, publicado no Caderno G da Gazeta do Povo, em 02/11/1995.

páginas. Neste momento, há lista de espera para ler Valêncio Xavier. Coisas dos quebra-cabeças da literatura...

Em *Minha mãe morrendo e o menino mentido* e em *Meu 7º dia*, Valêncio Xavier cria um passado e um futuro, reinventando memórias e prevendo acontecimentos ironicamente. No álbum “Minha mãe morrendo”, os sentimentos do narrador acerca da perda de sua mãe são transpostos em imagens, as quais ele prefere esquecer; já no álbum “Menino mentido – topologia da cidade por ele habitada”, há o mapeamento de sua infância em um caderno repleto de colagens e desenhos e, por fim, em “Menino mentido”, a alegria de se lembrar dos prazeres de garoto faz o narrador-personagem esquecer-se de tentar se libertar das imagens do passado, pois a infância conseguiu novamente seduzi-lo e seduzir-nos por meio de sua natureza criativa e profanadora. As profecias e previsões para o futuro em *Meu 7º dia*, assim, concretizaram-se, felizmente, apenas em seu caráter ficcional, uma vez que os leitores apaixonados pela obra desse autor tão surpreendente nunca abandonarão a leitura e o estudo de suas narrativas.

Em *Rremembranças da menina de rua morta nua*, a crueldade realista da morte da infância é retratada por meio do discurso jornalístico, que repercute o crime da semana, e do discurso crítico do narrador que, com a montagem e o encadeamento de imagens veiculadas na imprensa de 1993 acerca da morte no parque de diversões em Diadema, desperta a consciência de que, por vezes, não esquecer nem sempre equivale a lembrar, mas a desarquivar. Desse modo, trazer à luz o que estava armazenado não só na memória, mas em arquivos materiais, é mergulhar nas trevas do esquecimento social e coletivo para fazer emergir uma nova concepção estética e política nos termos de Giorgio Agamben, a qual, de algum modo, deve ultrapassar a mera apreciação das imagens e das palavras na página a fim de alcançar a realidade cotidiana.

Valêncio Xavier faleceu na literatura em 1999 e na vida real nove anos depois. Em 2016, suas obras ainda muito me instigam e desafiam, o que me faz concordar plenamente com Décio Pignatari ao afirmar que “*a narrativa visual é muito nova no mundo; Valêncio é pioneiro no mundo todo*”. Pioneiro, por na década de 1980, por exemplo, já estar completamente imerso ao universo das narrativas com colagens e superposições textuais, muitas delas reunidas em *O mez da gripe e outros livros*. Desse modo, considero a literatura de Valêncio Xavier extremamente contemporânea, principalmente se pensarmos o contemporâneo também conforme as ideias de Giorgio Agamben.

Unindo, portanto, dois conceitos fundamentais para se pensar a obra de Valêncio Xavier, o de profanação e o de contemporâneo, ambos discutidos por Giorgio Agamben, talvez seja redundante afirmar: a literatura de Valêncio Xavier é contemporânea por ser profanadora. Por profanar temas, estruturas, suportes; por ser uma literatura cortada, colada, amassada; por mesclar referências populares, eruditas, infantis, religiosas; por devolver o lúdico a adultos tão acostumados a serem sérios e rígidos; por restituir ao leitor o prazer do inesperado de cada página, o prazer da leitura por diversão.

3.2 *Escrever como se filmasse, filmar como se escrevesse*

Mas por que o senhor quer saber que filme quero fazer? Nunca se deveria falar dos filmes! Antes de tudo porque, por sua verdadeira natureza, um filme não pode ser descrito com palavras: seria como pretender explicar um quadro ou expressar com palavras uma partitura musical. Depois porque, falando dele, deslizamos por uma série de hipóteses aprisionadoras, viscosas, que o prendem em imagens, estruturas, características inevitavelmente redutoras. E assim corremos o risco de não reconhecê-lo mais, o nosso filme, ou mesmo de esquecê-lo.

Federico Fellini em *Fazer um filme*

Quando assistimos aos filmes dirigidos por Valêncio Xavier, temos a sensação de estar vendo uma filmagem de seus livros. Narração em *off*, ilustrações, imagens de pessoas nas ruas, frases escritas, pinturas e personagens se misturam para compor o que o autor escolheu chamar de “filme”. Trabalhando como diretor, montador e roteirista em muitos casos, ele fez o *seu* cinema, o cinema de Valêncio Xavier, centralizando importantes aspectos criativos da concepção fílmica. Em *O corvo*, curta metragem de 1983 que adapta o poema homônimo de Edgar Allan Poe, Valêncio realiza a montagem do filme aplicando a mesma lógica empregada nos livros, ou seja, o mesmo estilo - estilo esse tido como “Frankenstein” por Joca Reiners Terron. Afinal, por que filme e livro deveriam ser diferentes se são os mesmos olhos e as mesmas mãos a compô-los?

Caro Signore Fellini, curtametragem de 1979²⁶, tem a intenção de ser uma carta para convidar Federico Fellini a visitar Curitiba. O filme-carta mostra uma Curitiba de que o diretor italiano gostaria: repleta de pessoas e de situações bizarras, com uma

²⁶ O filme foi uma encomenda do então prefeito Jaime Lerner. Foi vencedor do prêmio de Melhor Filme de Ficção, na IX Jornada de Curta Metragem em 1980. Para assistir ao filme: <https://www.youtube.com/watch?v=v4DiId9CVhI>

atmosfera grotesca e onírica, ou seja, uma cidade com a estética de Fellini. O filme de Valêncio quer mostrar que os filmes de Fellini também estão, ou poderiam estar, em Curitiba, nos rostos de homens e mulheres brasileiros. Para isso, apropria-se do estilo do cineasta fundindo-o ao seu próprio estilo, isto é, Valêncio *filma com* Fellini, pois é impossível falar de Fellini e para Fellini, senão como Fellini. Valêncio não deixa de ser Valêncio por também ser Fellini, mas nos mostra por meio de sua carta tão peculiar o quanto do diretor italiano está presente em sua obra literária, o quanto sua estética “Frankenstein” também é *clown*.

Filme-carta, narrativa em figuras, texto em imagens. Desafiando a tipografia, a literatura, a crítica literária, o cinema, a fotografia, Valêncio Xavier estimula a criatividade de seu leitor ao instigá-lo a desvendar mistérios e ao ensiná-lo a ler imagens, tornando a leitura uma escritura. O leitor aprende com as obras por não saber defini-las, por não saber encaixá-las em conceitos e modelos, por ver tudo o que já lera subvertido e transformado. Quem lê Valêncio Xavier vê-se obrigado a refletir e a teorizar uma vez que é posto defronte à pergunta inevitável: “Meu Deus, o que é isso?”. É a confusão de ver tantos meios e artefatos reunidos em um único objeto chamado livro. Dos leitores leigos aos especializados, todos têm sua parcela de espanto, admiração e questionamento: “Quem é esse louco?”. Pois só pode ser louco aquele capaz de “emocionar o ouvido ao mesmo tempo que o olho”, como afirma Artaud. Os olhos, as mãos, as manifestações artísticas são levadas à loucura por Valêncio Xavier, o que faz a denominação “narrativa híbrida” ou “interartística” ainda parecer insuficiente para fazer jus ao que esta obra representa para a literatura brasileira e para a literatura presente na minha estante.

3.2.1 Maciste no cinema

Negro como o inferno até acostumar a vista fico em pé as mãos na mureta de madeira que separa as fileiras de cadeiras da grande porta com cortinas de velludo que separa a sala de exibições da sala de espera

Um homem vai ao cinema e entra na sala quando a sessão já iniciou. Ao invés de procurar um bom lugar para se acomodar e apreciar o filme, como normalmente se costuma fazer com lentidão e cuidado na sala escura, ele observa especialmente os

lugares ocupados: quer se sentar ao lado de uma mulher. O filme? Talvez não seja o mais importante para esse espectador: “Olho a tela e nada vejo”, diz ele. Quem vê o filme é o leitor. Aliás, o leitor-espectador assiste a dois filmes, ou melhor, a um filme somente, mas pensado em montagem paralela: enquanto o narrador e a personagem assistem a *Maciste no Inferno*, nós assistimos ao que se passa nas poltronas e na tela do cinema; vemos o narrador propor um jogo à moça enquanto ela está mais interessada em descobrir o destino do herói do filme. E, nós, no terceiro “enquanto”, queremos descobrir todos esses desfechos.

Maciste no inferno é um filme mudo italiano de 1926 dirigido por Guido Brignone e protagonizado por Bartolomeo Pagano, um dos astros do Peplum, gênero épico italiano; é também um filme de 1962 dirigido por Riccardo Freda, realizador famoso do gênero e, ainda, é um texto de Valêncio Xavier, de 1983, presente em *O mez da gripe e outros livros*, de 1998.

Figura 31: Maciste em três tempos: 1926, 1962, 1983.



Fonte: IMDb.

O filme assistido pelo narrador do texto é o de 1926²⁷. As descrições das cenas na tela são intercaladas às da personagem em sua tentativa de aproximação da mulher ao lado. Ele não ousa tocá-la, contudo, ao considerá-la bonita e atraente, cruza os braços para, com a ponta dos dedos, conseguir roçar em sua blusa de seda. Isso é o suficiente para que o narrador se sinta excitado e comece a se masturbar ao lado da moça. Ela não

²⁷ Para assistir ao filme: https://www.youtube.com/watch?v=DiGkUD6f_uc

tira os olhos da tela e não quer participar de seu jogo, ameaçando chamar o guarda caso o narrador não fique “quieto”. Mesmo assim, ele goza e tenta sair discretamente para o banheiro. É o primeiro a deixar a sessão e é observado pelas pessoas na sala de espera, pois está com o chapéu cobrindo a mancha úmida nas calças.

Mesmo a luz mortiça das quatro horas da tarde me cega Já não escuto o piano quando todos começam a sair da sessão já estou escutando o barulho da cidade das casas das vozes dos automóveis dos ruidos Sou novamente parte da cidade e ninguém me vê.²⁸

Como o narrador entra na sala de cinema após o filme já ter iniciado, os fotogramas antecedem a sua narração. O filme também antecede as palavras na narrativa que estamos lendo. Ainda é interessante observar que a primeira página de *Maciste no inferno* remete aos filmes que estão ou estarão em cartaz naquela sala de cinema. Todos os títulos correspondem a filmes da década de 1920 e apresentam certa conotação erótica: *Noite de Amor.../Vertigem de Luxo.../Caminho da Perdição.../Gigolô.../Rouge e Pó de Arroz.../Perdida em Paris.../ Os Mistérios de Hollywood.../Bachanal.../Sodoma e Gomorra.../Três Noites de D. Juan.../Macho e Femea.../ Maciste no Inferno...*

A ausência de pontuação no texto escrito e de paginação no livro demonstra que ele não se diferencia do texto fílmico, ou seja, explicita que são uma mesma narrativa, em que imagens e palavras passam a se imiscuir por meio de sua interpretação e de sua linguagem – um português antigo para um filme antigo assistido no início do século XX. A mudança no foco narrativo – narração em primeira e em terceira pessoa – ocorre por meio da mudança na fonte do texto: o filme é narrado em *arial*, e as impressões do homem no cinema em letras *times new roman* em negrito. Desse modo, os dois pontos de vista podem ser lidos também separadamente.

Além disso, se o Maciste da tela do cinema desce ao inferno ainda em uma perspectiva heróica e hercúlea, o anti-herói valenciano – ou herói sem moral – vai ao cinema em busca de prazeres obscuros: no escuro da sala, ele sente-se à vontade para dar vazão ao seu desejo ignorando quase que por completo o filme exibido. A mulher no cinema representa a tentação do narrador, tentação essa buscada por ele e não infligida por deuses ou demônios. A montagem dos fotogramas com a narração de cenas

²⁸ As páginas de *Maciste no inferno* não são numeradas.

de *Maciste no inferno* e com a narração da personagem também caracteriza a atmosfera sensual buscada pelo narrador. A seleção de imagens do filme presentes na narrativa remete à sedução, ao corpo feminino e à libertação do desejo²⁹, características do inferno retratado na película. Esses fotogramas estão dispostos nas páginas em outra ordem que não a do filme, ou seja, a montagem que lemos não é exatamente a mesma a que assistimos. Somente percebi isso, obviamente, ao assistir ao filme no computador e me deparar com a imagem que abre o texto de Valêncio, a qual está presente no meio da história de 1926. As mulheres em trajes mínimos constam como tentações de Maciste no inferno, mas são a apresentação escolhida por Valêncio Xavier para o texto que vamos ler.

Figura 32: A introdução do texto de Valêncio Xavier.



Fonte: XAVIER, 1998.

²⁹ Para a discussão acerca do erotismo em *Maciste no inferno* e em outras obras de Valêncio Xavier, ver CHICOSKI, Regina. *Eros e Tanatos no discurso labiríntico de Valêncio Xavier*. 2004. 224f. Tese (Doutorado). UNESP/Assis.

Figura 33: Maciste no inferno



Fonte: XAVIER, 1998.

Figura 34: Página de *Maciste no inferno*.

*Ora o mortal que chega ao inferno sem ter
morrido, pode voltar ao mundo se ao fim de
trez dias não tiver cedido à tentação de
alguma beldade d'aquelle antro*

*É bella e macia, estou com meus braços
cruzados e as pontas dos meus dedos
acariciam o fino tecido de sua blusa solta ella
não solta os olhos da tella cintilante nem
sente minha caricia na seda macia diferente
do áspero velludo das vermelhas cortinas
É um filme marron nas cennas de inferno é
vermelho Um calor me sobe por todo
meu corpo, frieza da seda*

*Ora, Proserpina, a esposa própria de Plutão
tenta-o com encantos taes que Maciste
ousa beijal-a: Estava decretada sua sentença
às pennas etternaes*

Fonte: XAVIER, 1998.

Figura 35: O beijo de Proserpina



Fonte: XAVIER,1998.

No filme *Maciste no inferno*, Bartolomeo Pagano dá vida ao herói, que nos remete a Hércules: com bom coração e com braços fortes. A personagem fílmica foi criada pelo poeta italiano Gabrielle d'Annunzio, que escreveu o roteiro do épico *Cabíria*, de 1914. Nesse filme, Maciste não é a personagem principal, mas seus atributos mitológicos fizeram-no popular a ponto de estrelar outras diversas produções até os anos de 1960. Na narrativa retomada por Valêncio Xavier, o herói é desafiado por Plutão que, por invejar sua força física e moral, envia o demônio Barbadilha para provocar Maciste e atraí-lo ao inferno. Lá, ele deve superar a tentação da carne se quiser voltar à sua vida. Mesmo entre Plutão, os demônios e os condenados, Maciste se mostra um líder; porém, ao ser beijado por Proserpina, a esposa de Plutão, é novamente sentenciado a permanecer no inferno. Mas herói que é herói, se não conta com os seus próprios trunfos, conta com os deuses, com a sorte ou com a vontade do autor e do público de vê-lo superar tais provas demoníacas. Quando nada mais parece poder salvar o paladino, a prece de agradecimento da criança que Maciste defendeu de Barbadilha o

faz voltar à Terra. A prece infantil salva o herói do inferno, afinal, ele precisa viver mais histórias e aventuras no cinema.

Figura 36: Milagre de Natal



Fonte: XAVIER,1998.

Os filmes *Maciste no inferno* de 1926 e de 1962 pertencem ao gênero peplum, um tipo de gênero épico específico do cinema italiano. Segundo Jacques Aumont e Michel Marie, “o termo (oriundo do latim *peplum*, que designa um vestuário) apareceu na crítica francesa por volta de 1958-1959, para designar produções italianas populares que representam de forma muito fantasista personagens da antiguidade greco-romana” (AUMONT e MARIE, 2009, p. 192). As túnicas características desse período dão nome ao gênero, que retratam figuras inspiradas na mitologia clássica. Tais produções populares, com baixo orçamento e com histórias fantásticas e hiperbólicas, influenciaram cineastas contemporâneos, como Quentin Tarantino, que realiza uma paródia do gênero nos filmes *Kill Bill*, volumes 1 e 2, em que também se utiliza de referências aos “filmes B” de artes marciais, por exemplo.

A tradição do filme que reconstitui a antiguidade é muito precoce no cinema italiano das origens, até *Cabíria* (1914) e depois no cinema americano. Mas o termo “peplum” só se aplica à produção italiana e ítalo-americana de filmes com temas antigos, do final dos anos 50 aos anos 70. Estes filmes não são superproduções com orçamentos colossais, mas pertencem antes à categoria

do “cinema bis”. Exploram tanto quanto possível as técnicas de trucagem, o grande ecrã do Cinemascópio e a cor. As narrativas estão sempre no limite da paródia e nunca procuram a verossimilhança. O desempenho dos actores é caracterizado por uma certa desenvoltura. Esta forma de cinema marca um regresso às “atrações de feira” das origens (AUMONT e MARIE, 2009, p. 192).

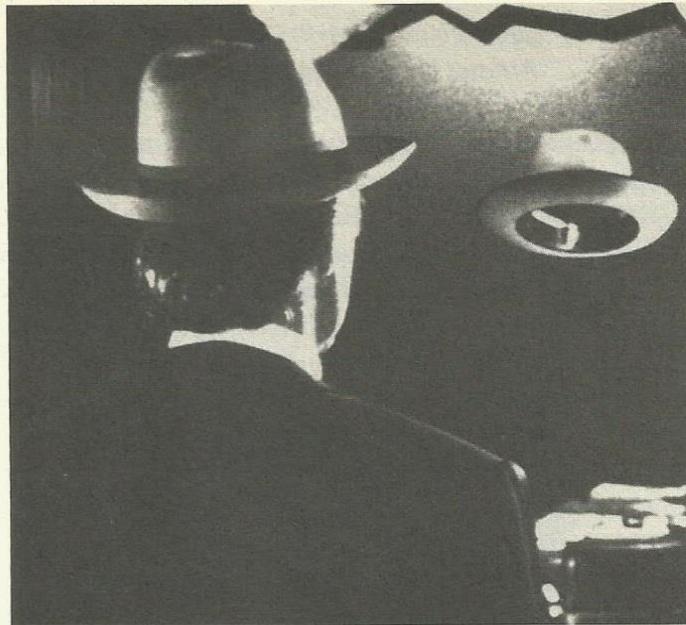
Assim como os pepla não dispunham de um grande orçamento para produção, o mesmo ocorreu com o cinema e a literatura de Valêncio Xavier. Somente a partir da publicação de *O mez da gripe em outros livros* pela Companhia das Letras em 1998, os textos do autor tiveram um alcance nacional e não mais ficaram restritos a pequenas editoras de distribuição regional. No entanto, as publicações anteriores somente são encontradas a preços bastante restritivos, e a edição de *Maciste no inferno*, de 1983, é uma raridade.

Se *O mez da gripe* é definido por seu autor como uma *novella*, *Maciste no inferno* é concebido como *raconto*. Remetendo ao italiano *racconto* (conto, em português), Valêncio Xavier evidencia a sua brincadeira de *recontar* a história do herói popular Maciste filmada em 1926. Tem-se, portanto: o filme de Guido Brignone, o narrador valenciano no cinema e o *peplum* sob a perspectiva do escritor – gênero de massa retomado em uma narrativa que prima por escancarar seu caráter ordinário e barato. Afinal, como não imaginar certa sordidez na poltrona do cinema e nas calças do narrador?

Esse cenário também está presente em *Memórias de um homem invisível*, narrativa que consta em *Rrememбранças da menina de rua morta nua e outros livros*. Algumas características do texto de 1983 se repetem no de 2006³⁰, como o título retirado de um filme, a presença de um fotograma em preto e branco e a masturbação no escurinho do cinema.

³⁰ Diferentemente de *Maciste no inferno*, que contou com uma publicação anterior a da realizada pela Companhia das Letras, *Memórias de um homem invisível* consta somente na edição de 2006 da editora.

Figura 37: Memórias de um homem invisível



O filme estava sendo exibido na sessão da tarde. Não, não!
O filme estava sendo exibido na segunda sessão da noite, a
das dez.

Acho que o nome do filme era *Memórias de um Homem Invisível*, ou alguma coisa assim. Filme de terror, meio comédia.

Memórias de um Homem Invisível 1992
o analista de seguros, Chase, passa a ser procurado pela polícia depois de ter ficado invisível, devido a um acidente. Mistura de thriller e comédia, com muito movimento e suspense. C: Chevy Chase, Daryl Hannah, Sam Neill, Michael McKean, Stephen Tobolowsky. D: John Carpenter. **com (pg1-13)**
99 min.

O cinema era bem vagabundinho, algumas poltronas quebradas, muitas com estofamento rasgado, tela manchada, projeção escura, tremida, sessões das dez da manhã até as duas da madrugada. O público que freqüentava...

Fiuuu!!! Fiuuu!!! Clak!!! Clak!!! Clak!!!

Um filme de Godard, da *Nouvelle vague*? Uma obra prima do neorealismo italiano? Não! Um clássico da Sessão da Tarde dos anos 90 com Chevy Chase! A linguagem da narrativa também é contemporânea, acompanhando todo o contexto de exibição do filme. No texto de Valêncio Xavier, em um “cinema B”, um homem senta ao lado de outro e começa a masturbá-lo enquanto os demais espectadores reclamam da projeção fora de foco. No calor da hora, a cabeça do homem cai no colo do Veado (como é chamado o homem que havia tomado a iniciativa). Ele, assustado, grita e joga a cabeça para as cadeiras da frente. A gritaria alerta toda a plateia e o projetista, e o homem sem cabeça sai do cinema caminhando naturalmente. Tudo isso acontece durante a cena em que o Homem Invisível se olha no espelho e só vê o seu chapéu flutuando sem nenhum corpo para sustentá-lo. Em um texto em que a ação se passa perante um filme considerado uma mistura de comédia e ficção científica, nada mais pertinente que acontecimentos desse tipo também ocorram na narrativa, como um espelhamento do cinema na literatura, numa *mise en abyme* valenciana. A polícia chega, e o Veado é levado para a delegacia. Quanto ao narrador: “Eu estava almoçando naquele restaurante de comida por quilo que tem na Galeria Suíça...” (XAVIER, 2006, p. 15) Ele nos dá a entender que fica a par dessa história pois os carcereiros foram comprar comida no restaurante da Galeria Suíça.

Embora a designação “Veado” me seja um tanto incômoda, *Memórias de um homem invisível* é um texto divertido, assim como *Maciste no inferno*. Com uma estratégia de composição comum – que se utiliza da *mise en abyme* para encaixar as narrativas e as diferentes linguagens em obras que propõem a iconicidade e a verbalidade como elementos que se espelham – os textos, de um modo bastante direto, constituem-se, portanto, a partir do cinema na literatura. Não o cinema intelectualizado e *cult* ou o cinema *hollywoodiano* e repleto de *glamour*, mas aquele que nos remete puramente ao entretenimento, à cultura popular, sem grandes orçamentos ou pensamentos: o épico de massa e o clássico-pipoca dos anos 1990. Em entrevista com Valêncio Xavier, Ricardo Aleixo sintetiza esse atributo do autor:

Como quem não quer nada além de se divertir, Xavier testa os limites de cada gênero, sempre à procura da forma mais adequada a cada assunto, mas age como quem transita em um ambiente próprio, fora da literatura reconhecida como tal, esforçando-se por nos fazer crer que seu conhecimento é ‘de almanaque’, não erudito (ALEIXO, 1998, p. 3).

No entanto, o conhecimento “de almanaque” presente nos livros de Valêncio Xavier é bastante enciclopédico em certa medida, pois demanda um leitor-pesquisador, conforme afirma Rodrigues (2010), ou seja, um leitor que busque as referências e as brincadeiras do autor realmente em um processo investigativo. Esse leitor também se torna híbrido ao ter de lidar com labirintos e enigmas a fim de compreender tais “narrativas em abismo”. E isso se constitui como um grande prazer. Em uma noite destinada ao estudo e à escrita acadêmica, surge a possibilidade de se assistir a um filme de 1926 e de se descobrir um novo gênero cinematográfico, por exemplo. Se “cliquarmos” em todos os hipertextos disponíveis na obra do escritor, se seguirmos as pistas do jogo proposto, não necessariamente desvendaremos seus enigmas (muito provavelmente estaremos ainda mais embrenhados e perdidos dentro deles), mas com certeza estaremos com a mente mais fervilhante, desperta e criativa, em busca de narrativas ainda mais desafiadoras, imbuídos daquele desejo de escritura de que tanto fala Roland Barthes ao longo de sua obra.

3.2.2 A loucura de poder dizer tudo ou Sobre a dificuldade de terminar um capítulo sobre Valêncio Xavier

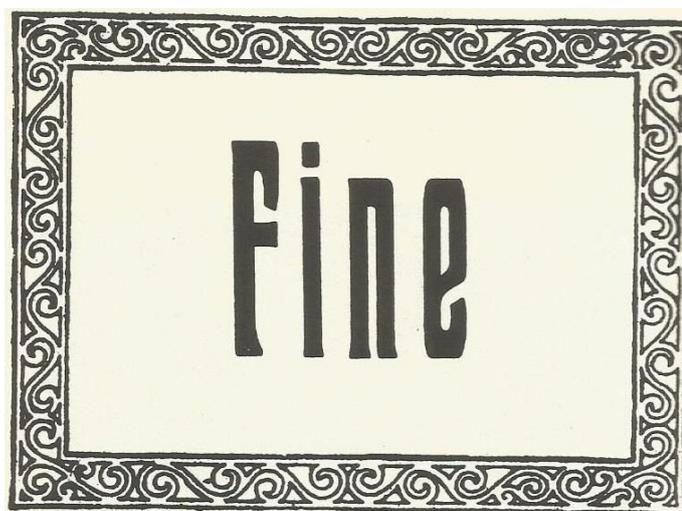
Sem sombra de dúvida, Valêncio Xavier enlouquece o subjétil, nos termos de Artaud e Derrida, subvertendo noções de livro, de página, de autoria, de literatura. Sua obra configura-se não somente como arte, mas como entretenimento, jogo e, também, literatura. Todos esses conceitos são trapaceados pelo autor ao serem desafiados por uma escritura limiar, a qual não estabelece distinções e hierarquias entre palavras e imagens. Desse modo, é interessante lembrar as palavras de Derrida sobre a obra de Artaud, pois é isto o que vemos e lemos nas narrativas desse autor paulista com o coração completamente curitibano.

[...] era necessário descartar-se de uma linguagem de palavras sem espaço e sem desenho, da ‘literatura’ dos escritores, para deixar nascer uma nova linguagem: nova partida para uma língua na qual escritura, música, cor e desenho não se afastariam mais um do outro (DERRIDA, 1998, p. 95).

Derrida, em entrevista concedida em 1989 mas publicada no Brasil somente em 2014, reflete acerca “dessa estranha instituição chamada literatura”, a qual permite que se possa “dizer tudo”:

Com efeito, nas cadernetas ingênuas ou nos diários íntimos de adolescente a que me refiro de memória, a obsessão pelo *proteiforme* motiva o interesse pela literatura na medida em que esta parecia ser para mim, de modo confuso, a instituição que permite *dizer tudo*, de acordo com *todas* as figuras. O espaço da literatura não é somente o de uma *ficção* instituída, mas também o de uma *instituição fictícia*, a qual, em princípio, permite dizer tudo. Dizer tudo é, sem dúvida, reunir, por meio da tradução, todas as figuras umas nas outras, totalizar formalizando; mas dizer tudo é também transpor [*franchir*] os interditos. É *liberar-se* [*s'affranchir*] – em todos os campos nos quais a lei pode se impor como lei. A lei da literatura tende, em princípio, a desafiar ou a suspender a lei. Desse modo, ela permite pensar a essência da lei na experiência do “tudo por dizer”. É uma instituição que tende a extrapolar [*déborder*] a instituição (DERRIDA, 2014, p. 49).

A liberdade de poder dizer tudo, de desafiar convenções textuais a partir do próprio princípio de que tais leis devem ser descumpridas para que a instituição literatura continue sendo literatura, continue sendo arte, é enlouquecer o subjétil. A possibilidade de dizer tudo transforma-se na possibilidade de fazer tudo: desenhar, montar, fotografar, filmar, mentir e ficcionalizar a própria vida. E isso é tentar transformar a literatura em um mundo melhor: um mundo mais eclético, híbrido, popular, lúdico, divertido, livre. Depois de ler as obras de Valêncio Xavier, a literatura torna-se um lugar novo, uma instituição ainda mais livre, por fazer do leitor o subjétil que foi deslocado e enlouquecido.



Fonte: XAVIER, 1998.

4. Jonathan Safran Foer: o escafandrista da memória

não há como te esterilizar do passado (que veio de mim e de tua mãe e já se aderiu ao teu espírito feito solda), qualquer história, enquanto se desdobra, é um reino de possibilidades, uma história, quando a escrevemos, delinea aquilo que poderia ser, nunca o que foi nem o que é, porque a memória (o passado) só se revigora se a formulamos de novo (no presente), retocando a luz de sua trama com o grafite das trevas

José Anzanello Carrascoza em *Caderno de um ausente*

As narrativas de Jonathan Safran Foer transitam no limiar entre o sorriso e a lágrima, entre o humor e a comoção. Ler um texto seu é concomitantemente esboçar um sorriso e segurar o choro, é sentir-se deslocado e mobilizado por suas histórias e personagens. Isso demonstra o quanto a literatura pode restituir nossa humanidade e provocar o prazer estético, “emocionando o ouvido ao mesmo tempo que o olho”, como afirma Artaud ao refletir sobre a necessidade de se levar o subjétil à loucura.

Foer pode ser considerado um escritor jovem, mas não um escritor iniciante. Seus dois primeiros romances, *Tudo se ilumina* e *Extremamente alto & incrivelmente perto*, já foram traduzidos no Brasil e já contam com adaptações fílmicas³¹, o que representa um bom acolhimento da obra do autor pelo público e possibilita a conquista de novos leitores. Ademais, suas participações em antologias de contos e como organizador e editor de várias publicações, inclusive algumas que visam a uma revisão e difusão da cultura judaica – como *New American Haggadah*, de 2012 –, demonstram a heterogeneidade de suas atividades no campo literário: Foer é também professor na área de Escrita Criativa na Universidade de Nova Iorque (NYU).

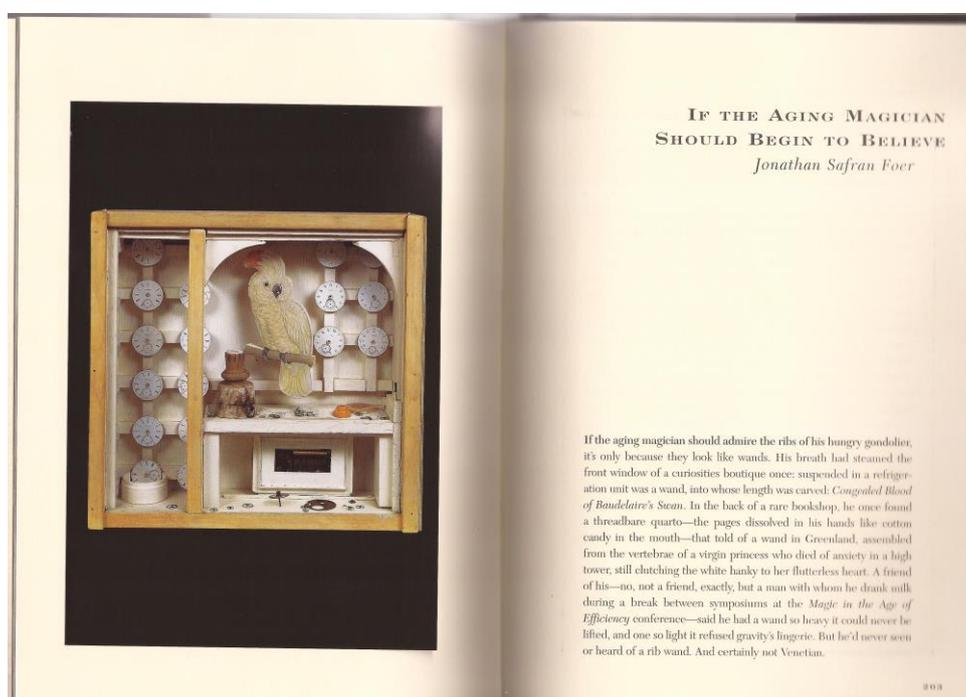
De todas as suas obras ficcionais publicadas até o momento, *Tudo se ilumina* é a única que não estabelece nenhum tipo de diálogo mais direto com a linguagem visual ou não apresenta alguma inovação tipográfica, além, claro de *Comer Animais*, narrativa não ficcional. Por exemplo, em *A Convergence of Byrds*, de 2001, livro organizado por Foer que apresenta contos e poemas de diversos novos autores norte-americanos, e inclusive um conto seu, “If the Aging Magician Should Begin to Believe”³², todos os

³¹ Os romances foram publicados no Brasil pela Editora Rocco. *Tudo se ilumina* foi adaptado por Liev Shreiber em 2005 e *Extremamente alto & incrivelmente perto* em 2012 por Stephen Daldry.

³² Esse conto será analisado no capítulo “If the aging magician tivesse a chave do segredo”, em paralelo com o conto “Mistério mágico”.

textos foram inspirados nas colagens de Joseph Cornell, artista estadunidense cuja obra é homenageada através da literatura. Cada conto ou poema é baseado livremente em obras diversas, mas todas com uma mesma característica: a presença de um pássaro. Foer, na introdução ao livro, explica a indicação dada aos escritores, “a story or poem that uses Joseph Cornell’s bird boxes as the source of imaginative inspiration... (but) which need not make any explicit reference to either Cornell or the art itself...” (FOER, 2007, p. XIII)³³. Assim, a obra de Cornell é inspiradora e norteadora do processo de criação dos autores, cujos textos são acompanhados da colagem que os “originou”.

Figura 38: Obra de Joseph Cornell que inspirou o conto de Foer.³⁴



Fonte: FOER, 2007, p. 203.

Também em *Joe*, publicação de 2003 que reúne uma escultura de Richard Serra fotografada por Hiroshi Sugimoto e o texto de Jonathan Safran Foer, há a participação em um projeto interartístico. A criação verbal em constante diálogo com a linguagem visual culmina em *Extremamente alto & incrivelmente perto*, de 2005, e em *Tree of codes*, de 2012. No entanto, o fato de *Tudo se ilumina* não apresentar tais características

³³ [...] uma narrativa ou um poema que use as caixas de Joseph Cornell com pássaros como um meio de inspiração imaginativa [...] mas que não precise fazer nenhuma referência explícita nem a Cornell nem à sua arte. (Tradução minha).

³⁴ Joseph Cornell, UNTITLED (1948-1950). 16.25 x 17 x 4.4375 in.

visuais não é decréscimo nenhum à obra, que é uma ampliação da dissertação de mestrado de Foer defendida em Princeton. Para escrever o texto, o autor realmente viajou à Ucrânia, onde pôde resgatar uma série de memórias acerca do passado judeu antes e depois da Segunda Guerra Mundial. Esse é um tema fulcral nos romances do autor, os quais apresentam personagens profundamente marcadas por um passado devastador que inibiu a possibilidade de reconstrução e de recriação da vida no presente.

As narrativas de Jonathan Safran Foer aqui analisadas mergulham no passado, iluminam a memória e reelaboram lembranças por meio das linguagens verbal e visual, sem deixar, claro, de comover e divertir o leitor.

4. 1 *With writing, we have second chances.*

Alexander Perchov

O romance *Tudo se ilumina* demonstra que o resgate de experiências pessoais e históricas ainda contribui para uma reelaboração da memória a fim de que esta se torne narração, experiência compartilhável. A personagem Jonathan Safran Foer (sim, a personagem tem o mesmo nome do autor do livro) – judeu estadunidense que vai à Ucrânia em busca da cidade natal de seu avô e da mulher que o salvou na Segunda Guerra Mundial, para entender, do seu modo, a história de sua família –, é uma personagem que vai em busca da experiência para poder narrá-la, pois seu objetivo é escrever um livro sobre a cidade natal de seu avô. Evidentemente, ele somente tem acesso a vestígios, a rastros e pegadas da história de seu avô, representada por ruínas e fotografias antigas. Para empreender a busca pela cidadezinha de Trachimbrod, Jonathan contrata o serviço de uma empresa, a Heritage Touring, cuja função é levar estrangeiros de origem judia até pequenas cidades da Polônia e da Ucrânia. Tal “empresa” é administrada pela família Perchov, composta por Alex, o qual se reveza na narração com Jonathan, pelo pai e pelo avô do jovem ucraniano.

Alex, o intérprete de Jonathan na Ucrânia, narra com seu inglês atrapalhado a viagem em busca de Augustine, mulher que salvou o avô do norte-americano durante a Segunda Guerra Mundial. Jonathan é o narrador que reconstitui, de modo irreverente e ficcional, parte do passado judeu de sua família. Desse modo, estabelece-se uma discussão sobre autoria e processo de criação, principalmente através das cartas de Alex ao herói, como Jonathan é chamado diversas vezes no livro, as quais apresentam as

visões de literatura e escrita da personagem, além de questionamentos referentes à qualidade da narrativa de seu interlocutor. Ainda, as reflexões sobre o ato de escrever sobressaem-se no enredo da obra por representarem um meio de perpetuação da memória, da história pessoal e coletiva dos habitantes de Trachimbrod, cidade natal de Safran, avô de Jonathan. Todos os atos e acontecimentos precisavam ser relatados em livros, mesmo quando não havia o que relatar, pois os habitantes necessitavam perpetuar suas memórias, seu passado. Nesses momentos, descrevia-se o ato de escrever, como representação da ausência de fatos a serem mencionados e como uma descrição reflexiva da atividade praticada.

The Book of Antecedents, once updated yearly, was now continually updated, and when there was nothing to report, the full-time committee would report its reporting, just to keep the book moving, expanding, becoming more like life: We are writing... We are writing... We are writing... (FOER, 2003, p. 196)³⁵.

É importante ressaltar também a presença do avô de Alex na viagem pela Ucrânia uma vez que, desde que ficou viúvo, alega que está cego, embora assista à televisão diariamente e seja o motorista no percurso até Trachimbrod. A busca pelo passado da família de Jonathan resgata o passado e o trauma de Grandfather (como é chamado no livro) durante a Segunda Guerra Mundial. Dessa forma, as duas famílias compartilham uma mesma dor, mesmo que Jonathan não a tenha vivido e, talvez, exatamente por isso, possa narrá-la.

Por outro lado, *Tudo se ilumina*, romance já do século XXI, demonstra que a arte de narrar não está necessariamente em vias de extinção. A experiência traumática da guerra, vivenciada por Grandfather, mas nunca relatada à sua família, e sofrida por Safran, avô de Jonathan, e que o fez imigrar para os Estados Unidos, não é narrada por eles, mas por aqueles que tentam entender seus silêncios e que, para isso, necessitam vivenciar, mesmo que minimamente, as ausências que emudeceram suas famílias. Nesse sentido, as palavras de Benjamin aplicam-se perfeitamente: há uma abundância de livros sobre a guerra, porém uma escassez de relatos orais, orgânicos, sobre ela. Suas palavras aplicam-se perfeitamente também se pensarmos Jonathan, quanto a sua tipologia narrativa, como o artesão, síntese do camponês sedentário – o qual valoriza a tradição

³⁵ O Livro de Antecedentes, inicialmente atualizado a cada ano, era agora atualizado continuamente, e quando não havia nada a registrar, o tal comitê, que trabalhava em tempo integral, registrava seus registros, apenas para manter o livro em movimento, expandindo-se e tornando-se mais parecido com a vida: Estamos escrevendo... Estamos escrevendo... Estamos escrevendo... (FOER, 2005, p. 267).

histórica de seu povo – e do marinheiro mercante – o qual viaja a fim de vivenciar novas experiências e de poder narrá-las. É claro que temos que considerar a distância temporal do ensaio de Benjamin em relação à época em que vivemos hoje visto que é exatamente essa distância, representada pelos fatos que Jonathan deseja narrar e o tempo em que ele vive, o que caracteriza o hibridismo e a fragmentação deste romance.

Já *Extremamente alto & incrivelmente perto* insere-nos no universo de Oskar Schell, ultrapassando o formato tradicional do livro a partir da utilização de diversos recursos visuais para expressar a subjetividade e a observação aguçada do menino. Como narrador, o sensível garoto de nove anos que perdeu o pai nos incidentes de 11 de setembro descreve a sua busca por informações sobre uma chave encontrada entre os pertences da família. Assim, a procura pelo objeto a que a chave pertence constitui-se como o processo psicológico de Oskar na consumação do trabalho de luto. O romance conta ainda com mais dois narradores, os avós paternos do menino, os quais relatam suas experiências durante a Segunda Guerra Mundial e suas histórias de vida, estabelecendo uma conexão entre os dois acontecimentos traumáticos na trajetória da família Schell. As histórias de Oskar e de seus avós são narradas também através de imagens, de fotografias e a partir de uma disposição textual peculiar. Ao longo da obra, diversas imagens colecionadas pelo garoto ou fotografadas por ele ilustram o seu modo de pensar e de agir e, mais que isso, ultrapassam a narração tradicional, revelando muitas vezes aquilo que não é verbalizado. O leitor é aproximado visualmente do universo do narrador, tendo um retrato das pessoas e dos lugares visitados por ele durante sua busca pelo significado da chave.

Em *Tudo se ilumina* e em *Extremamente alto & incrivelmente perto*, a fragmentação narrativa espelha a fragmentação das personagens, as quais reconhecem a impossibilidade de plena compreensão do outro. No primeiro romance, Jonathan, Alex e Grandfather tentam, cada um a seu modo, ultrapassar os limites que impedem que seus mundos entrem em contato e compartilhem experiências; experienciam um processo de formação labiríntico e estarrecedor que parece impor abismos entre eles. E a partir da compreensão de que são esses abismos os elementos os quais podem uni-los, Alex percebe que há algo que talvez eles possam compartilhar.

The first night I witnessed him crying he was investigating an aged leather bag, brimmed with many photographs and pieces of paper, like one of Augustine's boxes. The photographs were yellow, and so were the papers. I

am certain that he was having memories for when he was only a boy, and not an old man. The second night he was crying he had the photograph of Augustine in his hands. The weather program was on, but it was so late that they only presented a map of planet Earth, without any weather on it. “Augustine”, I could hear him say. “Augustine”. The third night he was crying he has a photograph of you in his hands. It is only possible that he secured it from my desk where I keep all of the photographs that you posted me. Again he was saying “Augustine”, although I do not understand why (FOER, 2003, p. 102)³⁶.

Centradas em suas próprias vivências e lembranças, as personagens percebem que elas se encontram em um determinado ponto, em Augustine, mesmo que se bifurquem logo depois. Dentro de um aprendizado fragmentado pela diferença entre os idiomas, as idades e as cidades, os três, após muitos silêncios e muitas reticências, conseguem narrar fragmentariamente suas experiências.

A procura por Augustine e pela cidade de Trachimbrod traz à tona memórias do avô de Alex, memórias mantidas em segredo durante muitos anos. “It was such a difficult time with talking. You were always afraid of saying the wrong thing, and usually it felt befitting not to say anything at all” (*op. cit.*, p. 191)³⁷. Grandfather é um exemplo do silêncio pós-guerra descrito por Benjamin em “O narrador”. A personagem menciona ainda o trauma de ter sobrevivido à guerra, tema abordado por Jonathan Safran Foer também em seu segundo romance, *Extremamente alto & incrivelmente perto*. “I knew a man from Kolki who escaped and never said another word” (*op. cit.*, p. 191)³⁸. O avô de Oskar Schell, após a guerra, não pronuncia uma palavra sequer, representando os homens que se sentiram incapazes de se comunicar e de se expressar depois de vivenciar o absurdo. Em *Tudo se ilumina*, Grandfather também vive uma vida voltada para si mesmo, porém fragmentada por ausências e silêncios os quais não consegue superar.

³⁶ Na primeira noite que testemunhei o tal choro, ele estava investigando uma velha bolsa de couro atulhada de fotografias e pedaços de papel, como uma das caixas de Augustine. As fotografias estavam amareladas, e também os papéis. Estou certo de que ele estava tendo lembranças de quando era apenas um menino, e não um velho. Na segunda noite de choro, ele tinha a fotografia de Augustine nas mãos. A previsão do tempo estava passando, mas era tão atrasado que eles só apresentaram um mapa do planeta Terra sem mostrar qualquer tempo. “Augustine”, ouvi Vovô dizer. “Augustine”. Na terceira noite de choro ele tinha uma fotografia sua nas mãos. É possível que ele tenha obtido a foto na minha escrivaninha, onde guardo todas as fotografias que você me posta. De novo ele estava dizendo “Augustine”, embora eu não compreenda por quê (FOER, 2005, p. 139).

³⁷ Era tão difícil falar naquela época. A gente estava sempre com medo de dizer a coisa errada, e geralmente parecia conveniente não dizer absolutamente nada (FOER, 2005, p. 259).

³⁸ Conheço um homem de Kolki que escapou e nunca mais disse uma palavra (FOER, 2005, p. 260).

Em *Extremamente alto & incrivelmente perto*, Oskar, com a morte do pai, perde seu principal elo com o mundo, que passa a ser incompreensível para ele, distanciando-se de sua realidade imediata, como as atividades escolares ou o convívio com a mãe.

I felt, that night, on that stage, under that skull, incredibly close to everything in the universe, but also extremely alone. I wondered, for the first time in my life, if life was worth all the work it took to live. What *exactly* made it worth it? What's so horrible about being dead forever, and not feeling anything, and not even dreaming? What's so great about feeling and dreaming? (FOER, 2006a, p. 145)³⁹.

Ainda, o avô de Oskar, Thomas Schell, ao perder sua família e a noiva grávida nos bombardeios a Dresden na Segunda Guerra Mundial, afasta-se do mundo ao afastar-se da narrativa oral, ao afastar-se de qualquer possibilidade de fala; a avó de Oskar, sobrevivente do bombardeio e irmã da noiva de Thomas, nunca pôde sentir-se plenamente feliz ao conviver com o silêncio constante do marido, preso a um passado que o impediu de reconstruir plenamente o presente. Desse modo, as distâncias e os silêncios revelam fatos passados que nunca realmente foram deixados para trás, mas mantidos dolorosamente no presente pela memória. Thomas Schell não consegue reelaborar o passado mesmo com a morte do filho no 11 de setembro; vive, portanto, em um tempo em suspenso, em que o presente factual não consegue sobrepor-se ao presente subjetivo, eternizado pela memória, pelo trauma de continuar vivo. Oskar, porém, esforça-se para compreender cada vez mais quem foi seu pai, reelaborando, inconscientemente, as lembranças e a dor da perda. Como criança, mais que entender o seu trauma como um trauma social, coletivo, passível de ser compartilhado com inúmeros outros indivíduos, o menino busca a sua cura pessoal, para que assim possa ver o mundo simplesmente como um lugar possível, pois é preciso que supere os sentimentos de revolta e de recriminação pela morte do pai, vivendo e respeitando o seu tempo de luto. Oskar, sentindo-se culpado por não ter conseguido dizer sequer uma palavra ao pai quando esse telefona para tranquilizar a família e principalmente dizer que o ama após o primeiro avião colidir em uma das torres do World Trade Center, castiga-se em segredo: por baixo das roupas, o menino possui diversos vergões,

³⁹ Naquela noite, naquele palco, por trás daquela caveira, me senti incrivelmente perto de tudo no universo, mas ao mesmo tempo extremamente sozinho. Pela primeira vez na vida, me perguntei se a vida valia todo o esforço necessário para se viver. O que, *exatamente*, fazia a vida valer a pena? O que há de tão horrível em permanecer morto para sempre, não sentindo nada e nem mesmo sonhando? O que há de tão especial em sentir e sonhar? (FOER, 2006b, p. 161)

oriundos de seus fortes beliscões. Ele sente que precisa ser punido por também ter silenciado quando precisava ter proferido um ‘eu te amo’ de despedida.

De acordo com Jeanne Marie Gagnebin, “[...] o reconhecimento lúcido da perda leva a que se lancem as bases de uma outra prática estética” (2012, p. 12). Perdemos, de modo geral, certa faculdade de trocar experiências a partir da narrativa oral, conforme ocorria nas sociedades pré-industriais, e ganhamos uma nova perspectiva acerca da leitura de narrativas enquanto experiência; perdemos o sentimento de integração com o mundo em que vivemos e ganhamos o ensimesmamento dos narradores e das personagens do romance moderno; perdemos a noção de totalidade e ganhamos a dúvida e a fragmentação labiríntica da narrativa contemporânea. Contudo, ainda compartilhamos experiências, sim, não como as sociedades comunitárias compartilhavam, embora muitas vezes, se sentarmos sem pressa e com paciência ao lado de nossos avós, ainda podemos ouvir “causos” e ver fotografias de tempos que não presenciemos. Hoje a experiência e a memória não são compartilhadas apenas através das palavras, mas, sobretudo, através das imagens.

4.1.1 Fotografia: vestígio, pegada, máscara mortuária

___ e eis a tua avó Luiza de novo, neste retrato ela nem sabia que gerava uma doença e crepusculava, e veja o teu avô André nesta foto três por quatro e, nesta maior, a tua tia Marisa novamente, agora acompanhada deste rapaz, se não me engano, um namorado dela, e o primo Tiago de mãos dados com o tio Frederico, ____, eis aí, Bia, os teus-meus parentes, eles estão nesta caixa, embaralhados em imagens de papel, pra que tu lhes dêes outra vez um rosto, se, um dia, quiseres a eles conceder a ressurreição.

José Anzanelo Carrascoza em *Caderno de um ausente*

Tudo se ilumina é um romance cujo enredo desenvolve-se a partir de uma fotografia. Jonathan descobre, entre os pertences de sua mãe, uma foto muito antiga de seu avô com uma família, a família que o salvou na Segunda Guerra Mundial. No verso da fotografia, está escrito “This is me with Augustine, February 21, 1943” e não há referências aos demais integrantes da foto. Augustine é a jovem de cabelos louros e de grandes olhos azuis ao lado de Safran e a única retratada na fotografia, dentre a família, que ainda poderia estar viva tanto tempo depois. Desse modo, a viagem de Jonathan, de Alex e seu avô é norteadada por uma fotografia, sempre mencionada e descrita, mas nunca

mostrada ao leitor. A partir de uma lembrança, de um retrato de uma experiência de seu avô, Jonathan quer encontrar a pessoa que, ao garantir a sobrevivência de Safran, possibilitou que sua família se constituísse nos Estados Unidos. Portanto, quer compreender a “experiência capturada” de seu avô, quer entrar em contato com o que ainda restar dela, reproduzi-la e traduzi-la como *sua* experiência.

Ao deparar-se com a velha senhora que poderia ser a Augustine da fotografia, Alex surpreende-se ao encontrar, na humilde casa dela, muitas caixas com fotografias e pertences antigos.

I could imagine in my brain how the days connected the girl in the photograph to the woman who was in the room with us. Each day was like another photograph. Her life was a book of photographs. One was with the hero's grandfather, and now one was with us (FOER, 2003, p. 148)⁴⁰.

Alex surpreende-se ao se deparar não mais com o vestígio, com a prova da ausência de Augustine; surpreende-se ao percebê-la real, presente diante de seus olhos. Ao vê-la, o jovem percebe que a fotografia não era somente uma imagem, mas um registro de um momento de uma vida, de uma experiência, agora compartilhada também com eles.

O menino Oskar Schell é tanto um colecionador de diversas imagens e fotografias, pelas quais se interessa devido à informação e ao conhecimento que fornecem, quanto fotógrafo das imagens de suas experiências em suas peregrinações pelas ruas de Nova Iorque. Ele cria a sua topografia, a qual não só é a representação da cidade onde vive, mas também é um mapa de momentos de sua infância. Oskar, em seu álbum de fotos, atesta sua experiência visual e folheia-o quando se sente triste e desmotivado. As “suas” imagens, portanto, relembram-no de que há assuntos no mundo os quais ele aprecia e gosta de pensar sobre, pois

[...] uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária. (SONTAG, 2004, p. 170)

⁴⁰ Dava pra imaginar no meu cérebro como os dias conectavam a moça da fotografia àquela mulher ali no quarto conosco. Cada dia era mais uma fotografia. A vida dela era um álbum de fotografias. Uma estava com o avô do herói, e agora outra estava conosco (FOER, 2005, p. 200).

E são essas pegadas que – independentemente se representantes de uma experiência individual, coletiva, alheia, factual ou visual – acompanhadas da subjetividade de cada indivíduo, fazem-nos recordar para, quem sabe, recontar histórias, nem que seja a nós mesmos.

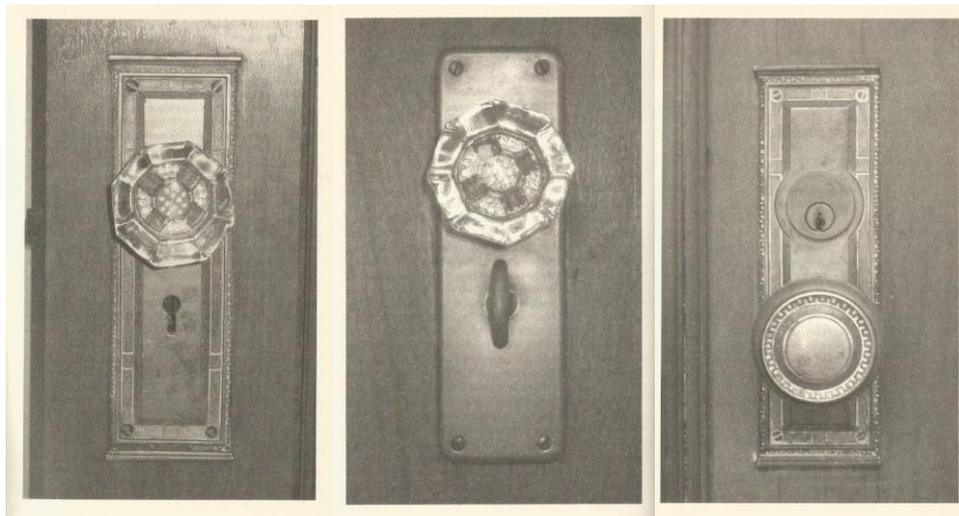
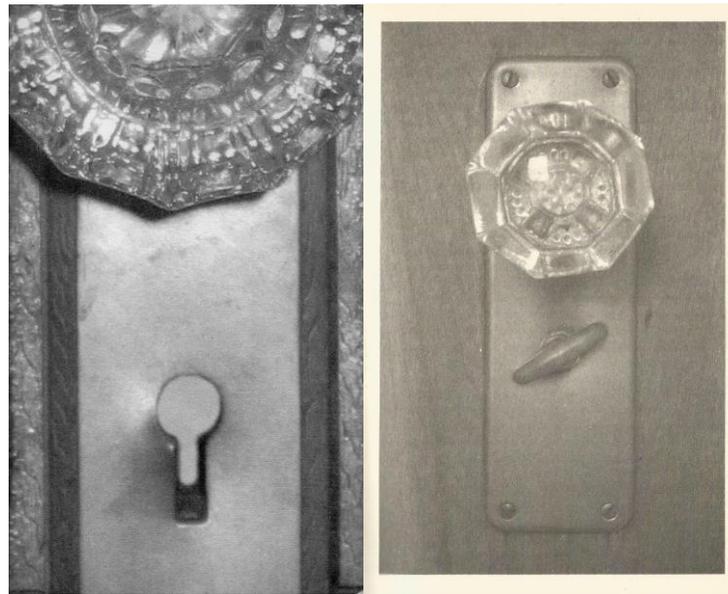
4.1.2 A fotografia como diário íntimo

"...nunca eu teria percebido a vulnerabilidade a que um homem chega perante outro. nunca teria percebido como um estranho nos pode pertencer, fazendo-nos falta. não era nada esperada aquela constatação de que a família também vinha de fora do sangue, de fora do amor ou que o amor podia ser outra coisa, como uma energia entre pessoas, indistintamente, um respeito e um cuidado pelas pessoas todas...." Valter Hugo Mãe em *A máquina de fazer espanhóis*

Oskar Schell, na tentativa de sentir-se mais próximo de seu pai, inicia um processo investigativo para desvendar o mistério da chave encontrada em um envelope dentro de um vaso, aparentemente escondido nas prateleiras do quarto de seus pais. Primeiramente, o menino testa a chave em todas as fechaduras de sua casa e, após perceber que não corresponde a nenhuma porta ou gaveta, formula a hipótese de que, por estar guardada com tanto zelo, ela deve estar relacionada a um segredo de seu pai. No envelope em que a chave estava, consta somente o nome Black. Oskar deduz, então, que uma pessoa com esse sobrenome sabe do que o mistério se trata. Através da lista telefônica, encontra o contato de mais de quatrocentas pessoas em Nova Iorque cujo sobrenome é Black e, contabilizando os dias disponíveis para ir até elas, constata que seriam necessários mais ou menos três anos para que conseguisse finalizar a lista.

As imagens de fechaduras permeiam o livro, situando o leitor na busca de Oskar em um movimento de autorreflexividade narrativa. A primeira imagem do romance, logo após a capa, é uma fechadura, revelando que há um mistério a ser desvendado juntamente com o menino Oskar. Assim como a personagem tem de seguir as pistas para encontrar o local a que a chave pertence, o leitor tem de seguir esse mesmo percurso, desvendando as pistas fragmentadas no texto.

Figura 39: Fechaduras



Fonte: Foer, 2006a, p. 29, 115, 134, 265, respectivamente.

Partindo do pressuposto de que encontraria a pessoa certa antes de três anos, o garoto empreende sua busca, contando com o suporte psicológico de seu pandeiro e da máquina fotográfica que fora de seu avô paterno e fora guardada com zelo por sua avó: “She also gave me Grandpa’s camera, which I loved for two reasons. I asked why he

didn't take it with him when he left her. She said, 'Maybe he wanted you to have it.' I said, 'But I was negative-thirty years old.' She said, 'Still.'" (FOER, 2006a, p. 3)⁴¹.

A cada visita que Oskar realiza, ele pede permissão para fotografar ou a própria pessoa com quem conversou e de quem não conseguiu maiores informações, ou parte da casa onde ela mora. Obviamente, alguns Black sequer permitem sua entrada em suas residências, mas de um modo geral, o menino cativa as pessoas com quem conversa, as quais acabam consentindo com que registre o percurso de sua busca. Aos poucos, desse modo, Oskar elabora um diário fotográfico, um livro de memórias, um álbum da "família" Black, a qual não pertence, mas se inscreve como fotógrafo da vida e da imagem alheias, que o auxiliam na compreensão da sua própria vida e das suas perdas, para que assim consiga reunir os fragmentos da família Schell.

De acordo com François Soulages (2010), pode-se afirmar que Oskar elabora o seu diário íntimo por meio de fotografias autobiográficas. Ele fotografa pessoas e locais significativos para sua trajetória para compor um panorama de fatos, objetos, indivíduos e informações que são relevantes para ele de alguma forma. Do mesmo modo, seleciona imagens que chamam sua atenção para guardá-las e revê-las em sua coleção.

I did a few other searches, even though I knew they would only hurt me, because I couldn't help it. I printed out some of the pictures I found – a shark attacking a girl, someone walking on a tightrope between the Twin Towers, that actress getting a blowjob from her normal boyfriend, a soldier getting his head cut off in Iraq, the place on the wall where a famous stolen painting used to hang – and I put them in *Stuff That Happened to Me*, my scrapbook of everything that happened to me (FOER, 2006a, p. 42)⁴².

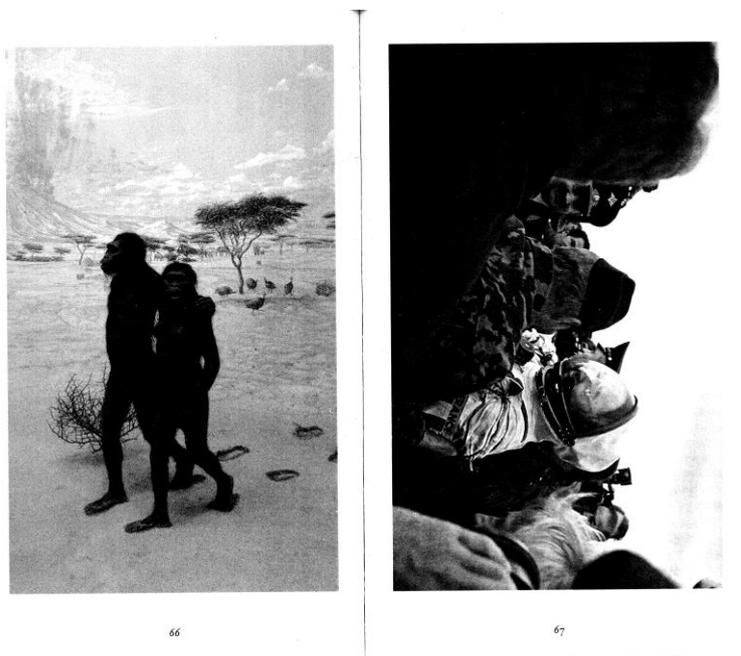
Stuff That Happened to Me, uma espécie de álbum organizado por Oskar com os mais diferentes tipos de imagens, representa, ao mesmo tempo que um apanhado de "recordações", um conforto para momentos difíceis e uma distração para momentos de tédio ou de inquietação.

⁴¹ Ela me deu também a câmera do Vô, o que adorei por dois motivos. Perguntei por que ele não levou a câmera com ele quando a abandonou. "Talvez quisesse deixar para você", ela disse. "Mas eu tinha trinta anos negativos de idade", falei. "Mesmo assim", ela disse (FOER, 2006b, p. 13).

⁴² Não pude evitar de fazer mais algumas buscas, mesmo sabendo que só me causariam sofrimento. Imprimi algumas fotos que encontrei – um tubarão atacando uma garota, alguém caminhando sobre uma corda bamba entre as Torres Gêmeas, aquela atriz fazendo um boquete em seu namorado normal, um soldado tendo a cabeça cortada fora no Iraque, o lugar na parede onde ficava pendurado um quadro famoso roubado – e coloquei-as dentro de *Coisas Que Aconteceram Comigo*, meu álbum de tudo que aconteceu comigo (FOER, 2006b, 53-54).

In bed that night, I couldn't stop thinking about the key and how every 2.777 seconds another lock was born in New York. I pulled *Stuff That Happened to Me* from the space between the bed and the wall, and I flipped through it for a while, wishing that I would finally fall asleep (FOER, 2006a, p. 52)⁴³.

Figura 40: Fragmento de *Stuff That Happened to Me*.⁴⁴



Fonte: FOER, 2006a, p. 66-67.

Assim como voltamos aos nossos álbuns de fotografias para lembrar bons momentos, Oskar volta-se para seu álbum peculiar, que retrata não somente aquilo que realmente aconteceu com ele, conforme o título nos induz, mas aquilo que *aconteceu diante de seus olhos como imagens*, não necessariamente como experiência factual, mas visual, como nos demonstra a foto mencionada por ele da morte do soldado no Iraque. Ainda, Susan Sontag, em *Sobre a fotografia*, afirma que “coleccionar fotos é coleccionar o mundo”. (2004, p. 13) E *Stuff That Happened to Me* é uma seleção de diversos aspectos do mundo que merecem ser observados.

I felt in the space between the bed and the wall, and found *Stuff That Happened to Me*. It was completely full. [...] I grabbed the flashlight from my backpack and aimed it at the book. I saw maps and drawings, pictures from magazines and newspapers and the

⁴³ Na cama, aquela noite, não conseguia parar de pensar na chave e na nova fechadura que nascia em Nova York a cada 2.777 segundos. Puxei Coisas Que Aconteceram Comigo do vão entre a cama e a parede, e folheei as páginas por um tempo, desejando finalmente adormecer (FOER, 2006b, p. 64).

⁴⁴ Fotos de Marianne Müller.

Internet, pictures I'd taken with Grandpa's camera. The whole world was in there. Finally, I found the pictures of the falling body (FOER, 2006a, p. 325)⁴⁵.

Oskar é um menino com muitos medos e muitas inquietações que o impedem de viver uma série de experiências de garotos da sua idade e de participar de pequenos atos sociais. Se, antes da morte do pai, tal comportamento já era motivo de preocupação para sua família, após o 11 de setembro, Oskar passa a apresentar reações que foram muito comuns na época da tragédia, por exemplo, o medo de lugares altos e o de usar transportes coletivos, como o metrô, motivo que o leva a peregrinar até a casa de cada um dos Black a pé.

Figura 41: Brooklyn Bridge, NY.



Fonte: Arquivo pessoal, 2014.

Desse modo, com sua coleção de fotos, ele cria um mundo substituto em relação àquele em que não consegue viver, visto que “fotos são um meio de aprisionar a realidade, entendida como recalcitrante, inacessível; de fazê-la parar. [...] Possuir o mundo na forma de imagens é, precisamente, reexperimentar a irrealidade e o caráter distante do real” (SONTAG, 2004, p. 180).

⁴⁵ Tateei o espaço entre a cama e a parede e encontrei Coisas que Aconteceram Comigo. Estava cheio até o fim. [...] Peguei a lanterna na minha mochila e aponte para o caderno. Vi mapas e desenhos, fotos de revistas, de jornais, da Internet, fotos que tirei com a câmera do Vô. O mundo inteiro estava ali. Finalmente, encontrei as fotos do corpo em queda (FOER, 2006b, p. 358-359).

Assim como em *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, em *Extremamente alto & incrivelmente perto*, a relação de Oskar com as fotografias relacionadas à família não reproduz “o valor de culto”, o qual Nelson Schapochnik atribui às imagens familiares. No entanto, a relação de Oskar Schell com as fotografias de seu álbum não apresentam tal valor de culto por não serem, propriamente, representantes de sua relação familiar. Embora desprovido dessa característica, a coleção de fotos do menino compartilha outros traços apontados pelo autor.

Assim como existe um sentido para a preservação e exposição das imagens fotográficas que incidem sobre a memória familiar, certamente deve haver uma lógica interna presidindo a formação e organização das coleções. Parece ser óbvio que não se fotografa a vida toda de uma pessoa ou de uma família. Existem ocasiões propícias ao registro fotográfico, que em última instância remetem para os momentos altissonantes em que se confirma a continuidade e coesão do grupo familiar. O que atesta um desejo e uma ação deliberada de registrar aquilo que deve ser objeto de rememoração pela posteridade (SCHAPOCHNIK, 1998, p. 462).

Do mesmo modo, Oskar não quer simplesmente fotografar os indivíduos com quem conversa ou cômodos de suas casas, ele fotografa imagens específicas, aquilo de que deseja lembrar-se posteriormente. Em sua primeira visita em busca de informações sobre a chave e sobre seu pai, o garoto chega à casa de Abby Black. A moça o recebe muito bem, mas não consegue ajudá-lo. Oskar, que também gostou muito dela, pede para fotografá-la.

‘Can I at least take a picture of you?’ She said, ‘That would be nice.’ But when I started focusing Grandpa’s camera, she put her hand in front of her face for some reason. I didn’t want to force her to explain herself, so I thought of a different picture I could take, which would be more truthful, anyway (FOER, 2006a, p. 99)⁴⁶.

⁴⁶ “Posso pelo menos tirar uma foto sua?” Ela disse “Isso seria bom.” Mas quando comecei a ajustar o foco da câmera do Vô, por algum motivo ela pôs a mão na frente do rosto. Não quis forçá-la a se explicar, portanto pensei em tirar uma foto diferente, ou que pelo menos fosse mais fiel (FOER, 2006b, p. 113).

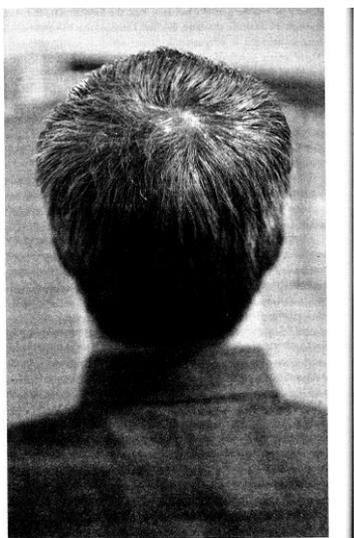
Figura 42: Foto de Abby Black.



Fonte: FOER, 2006a, p. 98.

Oskar demonstra sensibilidade e talento para fotografar Abby, pois se ela estava pouco à vontade para ser fotografada, o menino consegue retratá-la de modo fiel, porém sem expô-la. Ao final do livro, outra foto apresenta essa mesma característica: a pessoa fotografada de costas para a câmera.

Figura 43: Foto de William Black.⁴⁷



Fonte: FOER, 2006a, p. 294.

Ainda, na casa de Abby Black, Oskar demonstra a sua lógica, mesmo que pouco objetiva, para organizar a sua coleção:

⁴⁷ Foto de Philip Harvey/ Corbis.

The only thing in the whole kitchen was a photograph of an elephant on the wall next to the phone. ‘I love that’, I told her, and not just because I wanted her to like me. ‘You love what?’ she asked. I pointed the picture. ‘Thank you,’ she said. ‘I like it too.’ ‘I said I *loved* it.’ ‘Yes. I *love* it.’⁴⁸ (FOER, 2006a, p. 94)

Figura 44: *Punctum*⁴⁹



Fonte: FOER, 2006a, p. 95.

Roland Barthes, ao desenvolver a ideia de *punctum* em *A câmara clara*, afirma que essa pungência que identificamos em uma fotografia é da ordem do *amar* (*to love*) e que a ideia de *studium*, a mera compreensão estética da obra, é da ordem do *gostar* (*to like*). Oskar diferencia bem tais conceitos em sua fala, explicitando que há uma lógica na seleção das imagens que integram *Stuff That Happened to Me*, mesmo que não tão clara e objetiva, até porque, segundo Barthes, o *punctum* é um elemento subjetivo de cada espectador de uma foto.

Para Benjamin,

⁴⁸ A única coisa que havia em toda a cozinha era a fotografia de um elefante na parede, ao lado do telefone. “Adorei isso”, falei, e não somente porque queria que ela gostasse de mim. “Adorou o quê?”, ela perguntou. Apontei para a fotografia. “Obrigada”, ela disse. “Também gosto”. “Eu disse que *adorei*”. Sim. *Adoro*” (FOER, 2006b, p. 107)

⁴⁹ Foto de Palani Mahan/ Corbis.

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de todo o planejamento na postura de seu modelo, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de encontrar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje no “ter sido assim” desses minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que, olhando para trás, podemos descobri-lo. A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui um espaço preenchido pela ação consciente do homem por um espaço que ele preenche agindo inconscientemente (BENJAMIN, 2012, p. 100).

No ensaio “Pequena história da fotografia”, de 1931, Walter Benjamin, a partir de uma perspectiva dialética, discute a percepção do fotógrafo e a do observador, aqui sintetizadas em Oskar Schell, pois “a pequena centelha do acaso” é o que o atrai em muitas imagens, as quais passam a fazer parte de sua coleção, e é o que também o motiva a fotografar, transformando o acaso em interesse estético e narrativo, como afirma Susan Sontag em *Sobre a fotografia*.

A fotografia não apenas reproduz o real, recicla-o – um procedimento fundamental numa sociedade moderna. Na forma de imagens fotográficas, coisas e fatos recebem novos usos, destinados a novos significados, que ultrapassam as distinções entre o belo e o feio, o verdadeiro e o falso, o útil e o inútil, bom gosto e mau gosto. A fotografia é um dos principais meios de produzir esse atributo, conferido às coisas e às situações, que apaga aquelas distinções: o interessante (SONTAG, 2004, p. 191).

Independentemente de nomenclaturas e definições – se “pequena centelha do acaso”, “interessante” ou “*punctum*” – o que nos mobiliza a fotografar é a possibilidade de, posteriormente, podermos voltar a ver a imagem de uma paisagem ou de uma pessoa quando quisermos, mesmo se nossa memória falhar. Benjamin, Barthes e Sontag, pensadores tão ecléticos em relação a seus fenômenos de análise, concordam que, assim como a narrativa ultrapassa o conceito de representação, a fotografia também ultrapassa a função de mero registro imagético.

Oskar, ainda que inconscientemente, passa a constituir, a retratar e a narrar uma nova família. “Esses vestígios espectrais, as fotos”, como afirma Susan Sontag, constituem “um álbum sobre a família ampliada – e, muitas vezes, tudo que dela resta” (2004, p. 19). Para ele, as fotografias dos indivíduos que conhece e dos locais por que passa fazem parte somente de sua própria história, e não da deles. O menino inscreve a vida e a imagem alheias na sua experiência, e esse imbricamento dá origem a uma

narrativa híbrida, composta por palavras, por silêncios e por fotografias, as quais nos falam silenciosamente.

4.1.3 *I believe in the story!*

Mr. Black

FOTOGRAFIA DO 11 DE SETEMBRO

Wisława Szymborska

*Pularam dos andares em chamam-
um, dois, alguns outros,
acima, abaixo.
A fotografia os manteve em vida,
e agora os preserva
acima da terra rumo à terra.
Ainda estão completos,
cada um com seu próprio rosto
e sangue bem guardado.
Há tempo suficiente
para cabelos voarem,
para chaves e moedas
caírem dos bolsos.
Permanecem nos domínios do ar,
na esfera de lugares
que acabam de se abrir.
Só posso fazer duas coisas por eles-
descrever este voo
e não acrescentar o último verso.*

A personagem Jonathan Safran Foer, em *Tudo se ilumina*, valoriza a experiência de sua família e deseja revivê-la e apreendê-la para, assim, narrá-la. Seu aprendizado é descontínuo e fragmentado, pois nunca seria possível que tivesse acesso à totalidade dos acontecimentos do passado e dos sentimentos alheios e, mesmo que tivesse, essa totalidade não seria verdadeira. Afinal, o outro é apreensível somente a partir daquilo que de nosso ele contém.

A valorização da memória, do passado, tanto por parte de Jonathan quanto por parte de Alex, propicia a redescoberta de sentimentos e traumas antigos, bem como a experiência de tentar entender sofrimentos de outros tempos. Se Jonathan parte para a viagem à Ucrânia com o objetivo de escrever um livro, Alex descobre que também pode escrever ao viver uma história que merece ser contada. *Tudo se ilumina* é a história de uma viagem motivada por uma fotografia, de um novo olhar sobre a Segunda Guerra

Mundial e seu impacto sobre os judeus, mas é principalmente a história de outra história, a história da descoberta da necessidade da narração.

As narrativas de Jonathan Safran Foer (agora como autor do livro aqui discutido) têm uma característica inquietante, a qual estipula que “it would be possible, in theory, for life and art to be reversed” (2003, p. 11)⁵⁰. Oskar Schell, na consumação de seu trabalho de luto, altera a lei da gravidade na concepção de seu *flip book*, e o corpo que cai de uma das torres do World Trade Center realiza o movimento contrário. A queda é revertida em ascensão por meio da arte e da criatividade. E, para que isso seja possível, “humorous is the only truthful way to tell a sad story”, afirma Alex (2003 p. 53)⁵¹, ou seja, a narração de assuntos tão delicados como a Shoah, a guerra, a solidão de ser jovem e de ser velho, deve ser realizada com humor. Com o humor de um narrador que não se sabe engraçado por não dominar plenamente a língua em que escreve, com o humor que reescreve o passado e preenche as lacunas do desconhecimento com sagacidade, pois “Memory was supposed to fill the time, but it made time a hole to be filled” (*op. cit.*, p. 260)⁵². A vida não foi “invertida” na arte; continuou triste, neste caso, embora sorridente em muitos momentos.

Extremamente alto & incrivelmente perto pode ser considerada uma narrativa pós-modernista, repleta de contradições e paradoxos próprios do pós-modernismo. Segundo David Harvey, “o pós-modernismo mostra ser um campo minado de noções conflitantes” (2010, p. 9). Assim como apresenta uma série de inovações formais e tipográficas, bem como uma narração por meio de imagens, o romance de Jonathan Safran Foer constitui-se também de algumas características eminentemente modernistas, como o isolamento e a solidão das personagens e as fotografias e imagens de Oskar constituindo seu diário íntimo.

Ao mesmo tempo em que podemos definir o texto como um “romance-colagem”, em paralelo à definição de “cidade-colagem” aplicada à arquitetura pós-modernista, observamos que os elementos os quais possibilitam esse atributo apresentam uma série de conflitos. O hibridismo característico desta narrativa tem caráter dialético, pois, se refletirmos sobre a fotografia, imbricada na linguagem verbal, perceberemos que, concomitantemente, ela reatualiza lembranças e registra o

⁵⁰ “[...] seria possível, em teoria, inverter os papéis da vida e da arte” (FOER, 2005, p. 20).

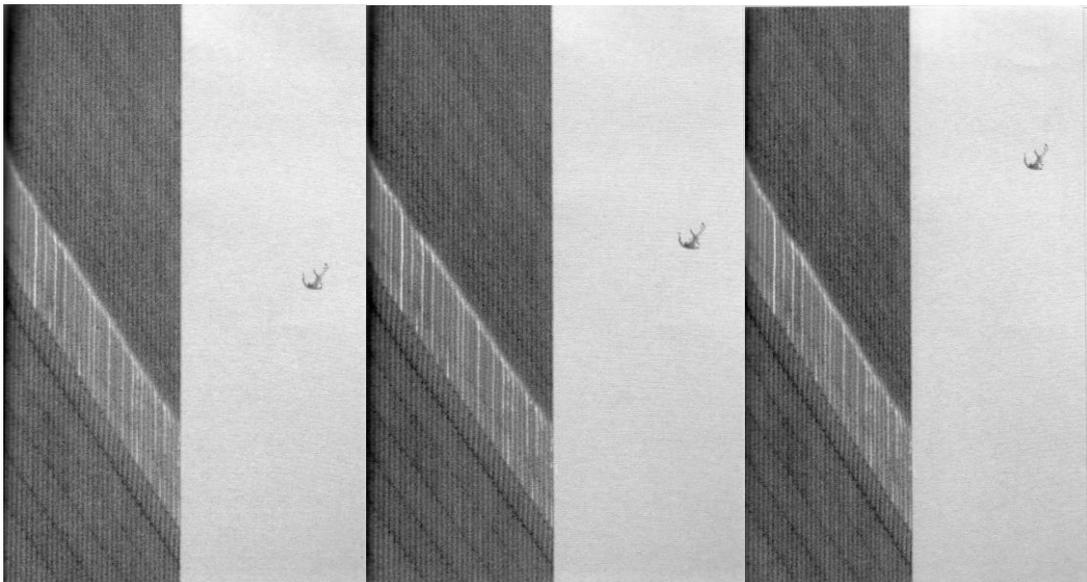
⁵¹ “[...] só se pode contar uma história triste de forma humorística [...]” (FOER, 2005, p. 72).

⁵² “A memória deveria preencher o tempo, mas fazia do tempo um buraco a ser preenchido (FOER, 2005, p. 344)

contemporâneo, transformando-o em passado. Ainda, uma vez que uma grande parte do acervo artístico da humanidade ficou conhecida no mundo inteiro a partir de reproduções fotográficas, podemos pensar que, hoje, se é possível compartilhar algum tipo de experiência coletiva, são as imagens e suas inúmeras reproduções as responsáveis por isso. De um modo geral, poucas foram as pessoas que viram de perto a *Mona Lisa*, bem como a tragédia de Hiroshima e Nagasaki, mas muitas são as pessoas que têm tais imagens claras em suas lembranças. A reprodutibilidade técnica da qual fala Walter Benjamin inseriu a arte no capitalismo e, dentro das grandes distâncias entre os indivíduos, tornou possível talvez uma das únicas experiências coletivas na contemporaneidade, a do compartilhamento do conhecimento através das imagens.

Dessa forma, *Extremamente alto & incrivelmente perto* une o modernismo e o pós-modernismo em sua narrativa, a tese e a antítese para a elaboração de uma síntese paradoxal em que nostalgia e negação podem ser sinônimos.

Figura 45: Fragmento do *flip book* de Oskar.



Fonte: FOER,2006a.

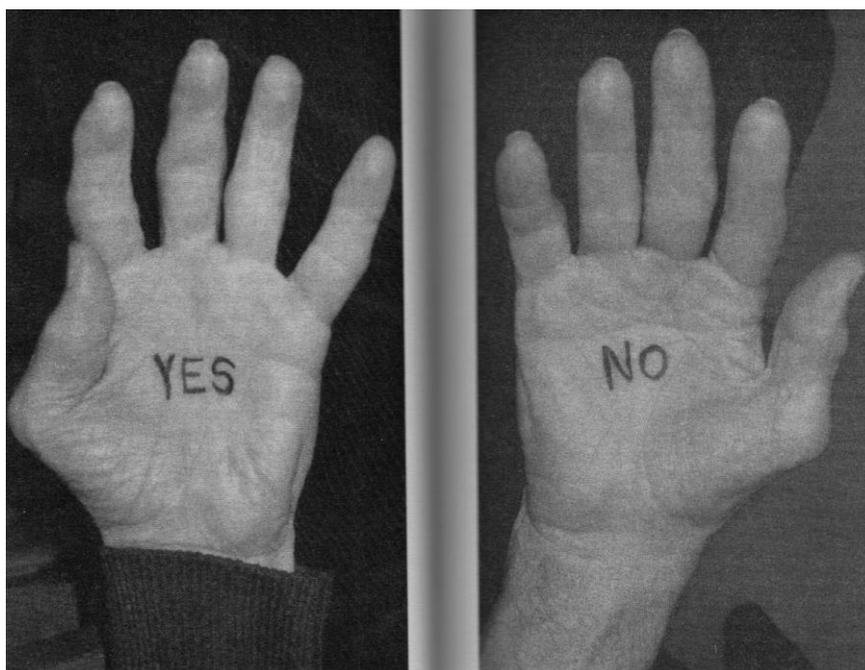
O ápice da justaposição de gêneros diferentes – cartas, fotografias, figuras, textos de jornal – está no desfecho da obra, na aceitação de Oskar da perda de seu pai e na iluminação da memória. O cinema é popularmente reconhecido como a arte que

reúne todas as demais, unindo-as em um contexto comum. Através da utilização de um “cinema de bolso”, como também são conhecidos os *flip books*, a partir da organização e justaposição de imagens em movimento, Oskar encerra a narração de sua trajetória em busca do segredo da chave e ilustra um princípio de compreensão para a perda do pai. Alterando a lei da gravidade, da ordem dos acontecimentos, o menino monta o seu pequeno filme, em que o corpo que cai do topo de uma das torres do World Trade Center faz o movimento inverso, emergindo do solo ao céu em segurança. A pequena história contada através de imagens ao término do livro, além de representar uma tentativa de superação da dor, realiza uma fusão de alguns meios em que as histórias se fazem presentes e podem ser narradas, ampliando a concepção tradicional de que dispúnhamos do livro como objeto e mídia. Foer, em *Extremamente alto & incrivelmente perto*, torna o livro um objeto de arte, que pode reunir a fotografia e o cinema em seu interior. Assim, Oskar “salva” seu pai, seu passado, manipulando a imagem que tanto o transtorna. Susan Sontag reflete sobre esse papel da fotografia.

A mesma preocupação de salvar o passado no presente graças à percepção de uma semelhança que os transforma a ambos: transforma o passado porque este assume uma forma nova, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela como sendo a realização possível dessa promessa anterior, que poderia ter-se perdido para sempre, que ainda pode se perder se não a descobirmos, inscrita nas linhas do atual (SONTAG, 2004, p. 16).

Oskar interfere em sua lembrança, em sua memória, como se respondesse a Blanchot a partir da liberdade do presente. Se “a lembrança é a liberdade do passado”, a negação do menino é a liberdade do presente que o faz reelaborar o passado através de sua narrativa imagética. A dor de Oskar exposta em um *flip book*, a do avô Thomas Schell em suas mãos escritas à caneta, a da avó nas páginas em branco que correspondem à sua vida. Traumas, vazios, silêncios ilustrados.

Figura 46: Mãos de Thomas Schell, avô de Oskar.⁵³



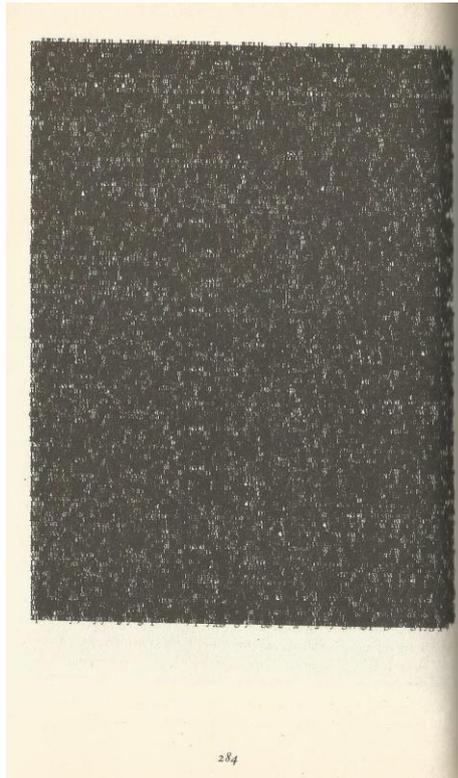
Fonte: FOER,2006a, p. 260-261.

Em contraposição às páginas em branco referentes às palavras da avó de Oskar – ela datilografa em uma máquina de escrever sem fita e não percebe por ter problemas de visão - tem-se as páginas pretas datilografadas pelo avô. O texto vai se sobrepondo ao que já estava escrito, pois Thomas decide escrever ao filho que morreu explicando tudo o que havia acontecido, em um fluxo de consciência oriundo do desejo de narrar e de esclarecer. As diferenças entre palavra e imagem se diluem em sua incomunicabilidade e em seu esforço pelo esclarecimento. O texto borrado, no limiar entre palavra e imagem, torna-se um fenômeno visual.

The overtyped text blocks (p. 282-284) become a typographic index of futile labour, his utter failure and the incomprehensibility of attempting, too late, to explain “everything” to a dead son and an alienated wife. Grandma’s blank pages and Thomas’s black overtyped ones have achieved the same futile result (PATON, 2010, p. 15).⁵⁴

⁵³ Fotos de Debra Melzer.

⁵⁴ Os blocos de texto sobrepostos transformam-se no índice tipográfico de um trabalho infrutífero, seu completo fracasso e a incompreensibilidade da tentativa, muito tardia, para explicar “tudo” a um filho morto e a uma esposa alienada. As páginas em branco da Vó e as páginas pretas sobrepostas de Thomas alcançaram o mesmo resultado vão. (Tradução minha).



Fonte: FOER, 2006a, p. 282, 283, 284.

Ainda, *Stuff That Happened to Me*, diário e álbum de Oskar, pode ser lido como um livro de citações, e o romance de Foer como uma obra composta, mais que pelas palavras de outros autores, pelas imagens escritas por eles.

Reabilitar fotos antigas, atribuindo a elas um contexto novo, tornou-se um importante ramo da indústria do livro. Uma foto é apenas um fragmento e, com a passagem do tempo, suas amarras se afrouxam. Ela se solta à deriva num passado flexível e abstrato, aberto a qualquer tipo de leitura (ou de associação a outras fotos). Uma foto também poderia ser descrita como uma citação, o que torna um livro de fotos semelhante a livro de citações. E um modo cada vez mais comum de apresentar fotos em forma de livro consiste em associar fotos a citações (SONTAG, 2004, p. 87).

Desse modo, todas as fotografias reproduzidas nesta tese, tanto as presentes nas obras de Valêncio Xavier quanto as presentes nas obras de Jonathan Safran Foer, são citações desses livros bem como da vida do menino mentido e da trajetória de Oskar Schell, pois os álbuns de fotos também podem ser lidos como citações e passagens de uma vida.

São as personagens Jonathan e Oskar que organizam o passado familiar em imagens e, a partir disso, reelaboram memórias e traumas do passado. É a última geração dessas famílias, representadas por tais protagonistas, que consegue

verdadeiramente iluminar o passado mais recente e o mais remoto e, neste caso, isso ocorre devido a uma maior distância temporal dos fatos traumáticos causados pela Segunda Guerra Mundial. Não foram eles que vivenciaram os horrores da guerra; vivenciaram, ao menos parcialmente, a narração acerca desse período, incorporando a experiência de seus avós a sua própria. Tanto Grandfather, o avô de Alex que participa da busca de Jonathan, quanto o avô de Oskar que, após conhecer tardiamente o neto, aproxima-se dele, não conseguem reelaborar o passado para reconstruir o presente.

O avô de Alex tem suas lembranças traumáticas novamente despertadas com a busca por Trachimbrod, pois, durante a guerra, em uma ocupação nazista, foi obrigado a matar o melhor amigo para não morrer, ao ser forçado a participar de um jogo cruel e desumano das tropas invasoras. O fato de reviver esse e outros acontecimentos acarreta o seu suicídio: cansado de viver e de lembrar, sem encontrar novos sentidos na velhice, corta os pulsos na banheira, pois sua cegueira impede-o de ver o presente e seus olhos estão voltados para o passado. Alex não chega a surpreender-se uma vez que conseguira observar mudanças em Grandfather. Sua morte representa o ápice da vontade de esquecer e do cansaço de lembrar, já que, para ele, não havia mais por que viver, nem mesmo pelo prazer de recordar. O passado da família Safran e o da família Perchov se encontraram na experiência traumática da guerra, e cabe a Alex e a Jonathan superarem essas vivências a partir da narração e da literatura, uma vez que ambos têm na escritura uma necessidade e uma fonte de prazer. A amizade entre eles estimula a prática escritural de Alex que, exercendo um papel de crítico literário inicialmente, apenas tece comentários sobre os capítulos escritos por Jonathan acerca da viagem realizada na busca por seu passado familiar. As narrativas do norte-americano, porém, estimulam o ucraniano a criar os seus próprios textos e, assim, também a repensar a história de sua família

Thomas Schell, em *Extremamente alto & incrivelmente perto*, após anos de distância, reaparece ao ver o seu nome na lista de mortos no World Trade Center. Por um momento, pensa ser ele quem morreu; contudo, relembra-se de que tem um filho, o qual não vê há muito tempo. Retorna, então, em segredo, para o apartamento da esposa, que o acolhe mas não revela a sua volta para Oskar, que nunca chegou a conhecer o avô. Os dois se aproximam, pois o menino o descobre como hóspede na casa da avó, sem saber que ele é pai de seu pai. Entretanto, o convívio com o neto não é o suficiente para fazê-lo permanecer com a família: seus traumas e sua culpa por não ter conseguido amar

suficientemente a esposa e o filho afastam-no também de Oskar. Ele parte ao fim da narrativa para seguir sua errância em um mundo eloquente que o faz permanecer em silêncio. A câmera fotográfica utilizada pelo garoto, um dos vestígios da existência do avô como membro da família, representa um reúso, nos termos de Agamben, visto que Oskar atribui uma nova função e um novo sentido para o objeto, o que ainda pode ser considerado como um princípio de reconstrução familiar a partir de uma nova tragédia. A reatualização da câmera, por meio de um outro olhar por trás dela, demonstra, apesar de toda dor e solidão que convive com a família Schell, que não é possível apagar o passado, nem mesmo esquecê-lo, mas que é possível contemplar novas experiências ao capturar uma imagem e ao ser capturado em uma fotografia. Na imagem e na vida, Oskar imprime um rastro lúdico para manter a magia da infância mesmo com os sofrimentos que tão cedo o atingiram. E é o seu olhar ainda infantil que permite que ele siga inventando novos jogos e reaprendendo a recomeçar após uma partida difícil ou uma rodada de má sorte.

Em *Tudo se ilumina*, os primogênitos da família Perchov chamam-se Alexander.

Grandfather's name is also Alexander. Supplementally is Father's. We are all the primogenitory children in our families, which brings us tremendous honor, on the scale of the sport of baseball, which was invented in Ukraine. I will dub my first child Alexander (FOER, 2002, p. 5).⁵⁵

Desse modo, Grandfather, Father e Alex carregam o mesmo nome e uma mesma tradição familiar, o que demonstra o desafio e o peso com o qual o jovem ucraniano tem de lidar, embora ele sinta dificuldade para expressar isso em suas cartas a Jonathan. Os traumas da Segunda Guerra Mundial por parte do avô, a agressividade causada pelo alcoolismo do pai, a solidão por viver com homens também tão solitários e ensimesmados constituem o mundo que Alex tem de suportar em seus ombros. Silêncios representados por um só nome.

Em *Extremamente alto & incrivelmente perto*, tal tradição também é repassada: Thomas Schell é o nome do avô e do pai de Oskar, o qual representa a quebra com a lógica familiar. É o pai de Oskar que realiza essa ruptura ao dar ao filho um nome diferente e independente do seu. Isso colabora para que o menino, embora muito

⁵⁵ O nome do Vovô também é Alexander. Suplementarmente, o de Papai também é. Todos nós somos filhos primogênitos nas nossas famílias, coisa que é uma honra tremenda, tanto quanto o esporte do beisebol, que foi inventado na Ucrânia. Eu vou apelidar o meu primeiro filho de Alexander (FOER, 2005, p. 13).

apegado a Thomas, trace caminhos diversos e novas experiências sem deixar de se lembrar do passado dos Schell. A simples mudança onomástica representa a possibilidade de uma mudança de trajetória, que não mais deve ser descendente e contar com personagens trágicas. A força de Oskar e o fato de, aos poucos, ele acreditar na história e na ficção como elementos que podem alterar e mobilizar a vida demonstram que há uma segunda chance que podemos dar a nós mesmos.

4.1.4 *Beautiful and true*

Life is what happens to you while you're busy making other plans.

John Lennon em *Beautiful boy*

Mas, afinal, Oskar consegue desvendar o mistério construído em relação à chave? Sim. Ele descobre que o ex-marido de Abby Black, a primeira pessoa que visita, pode lhe ajudar a esclarecer a incógnita. O menino descobre que William Black vendera o vaso a seu pai, Thomas Schell, pouco antes deste morrer. Ele daria o vaso para a mãe de Oskar, no aniversário de casamento. A chave e o papel contendo o nome Black nada tinham a ver com Thomas: estavam ali por acaso, por esquecimento do vendedor e do comprador. O vaso fora do falecido pai de William, e a chave lá esquecida trouxe uma outra aproximação, de outro filho com outro pai. Ao trazer à tona a memória de William, Oskar compreendeu que a falta que sentia seria eterna, mas que teria de saber lidar com ela e incorporá-la a seu álbum.

A sensibilidade e a maturidade de Oskar Schell, seu modo de ver e pensar o mundo, comovem o leitor, que se surpreende com uma personagem extremamente ingênua e incrivelmente esperta. Assim como o narrador Valêncio Xavier de *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, a personagem de Foer também é um exímio arquivista, um criativo colecionador, usando suas habilidades investigativas para desvendar um enigma que jamais existiu, pois fruto da imaginação e da saudade. A descoberta de Oskar de que não havia nada a ser descoberto, além de novas histórias e experiências de outras famílias, permite que ele reelabore muitos de seus sentimentos acerca da morte do pai e conclua seu trabalho de luto. “Why do beautiful songs make you sad? 'Because

they aren't true.' 'Never?' 'Nothing is beautiful and true” (FOER, 2006a, p. 43)⁵⁶. Se o menino se entristecia com a beleza das canções dos Beatles por acreditar que nada poderia ser concomitantemente belo e verdadeiro, no desfecho da narrativa, com a montagem de seu *flip book*, aprende que, sim, a beleza e a verdade podem andar juntas.

Depois de tantas dores e tragédias, como reelaborar a memória e repensar o passado? Por meio da narração de jovens que entendem a experiência familiar passada, que vivem a tradição do recordar-se e conseguem, apesar de tudo, reescrever a vida, seja com palavras ou com imagens, mas sempre com pitadas de humor, pois a literatura e a escritura nos dão uma segunda chance. Oskar Schell é o Jonathan Safran Foer de *Extremamente alto & incrivelmente perto*, e Jonathan é o Oskar de *Tudo se ilumina*. Ambos compartilham um passado familiar judeu de morte e sofrimento, mas buscam, juntamente a Alex, jamais esquecer, mas viver novas experiências para que as lembranças futuras sejam bonitas e verdadeiras, assim como o aprendizado de Oskar Schell.

⁵⁶ “Por que músicas bonitas te deixam triste?” “Porque não são verdadeiras”. “Nunca?” “Nada é bonito e verdadeiro” (FOER, 2006b, p. 55).



Porto Alegre, 03 de agosto de 2014.

4.2 Lendo com as mãos

com o que retiras do nada e trazes à superfície, é comum borrar ou rasurar um trecho, mas é impossível apagá-lo, a palavra se faz carne, e a carne se lacera, a carne apodrece aos poucos, mas é também pela carne que a palavra se imortaliza. Não há borracha para um fato já vivido, pode-se erguer represas e costões, muralhas e fortalezas para barrar o fluxo das horas, mas, uma vez que o sol se torne sombra, que o luar penda no céu em luto, a névoa se disperse na paisagem pendurada à parede, o dedo acione o gatilho, nada mais se pode fazer; nossa jornada, aqui, é única, a ninguém será dada a prerrogativa, salvadora ou danosa, da reescrita. Fi-

João Anzanello Carrascoza em *Caderno de um ausente*

Quando éramos crianças e gostávamos de mexer e tocar em tudo de diferente que aparecesse a nossa volta, era comum ouvirmos dos adultos: “Se vê com os olhos, não com as mãos”. Mentira. Nem sempre. Dentre vários exemplos que poderíamos utilizar para responder a essa frase já tão esvaziada de sentido atualmente, destaca-se *Tree of Codes*, o último livro publicado por Jonathan Safran Foer.

Tree of Codes é uma possibilidade de *The Street of Crocodiles*; é uma das possibilidades de escritura, de recorte, do livro escrito por Bruno Schulz. A história dentro da história, o livro dentro do livro é fruto de um objetivo e de um desejo escritural de Jonathan Safran Foer de pôr em prática o jogo do *die-cut*. No posfácio da edição, o autor revela parte de seu processo criativo para constituir a obra.

For years I had wanted to create a die-cut book by erasure, a book whose meaning was exhumed from another book. I had thought of trying the technique with the dictionary, the encyclopedia, the phone book, various works of fiction and non-fiction, and with my own novels. But any of those options would have merely spoken to the process. The book would have been

an exercise. I was in search of a text whose erasure would somehow be a continuation of its creation (FOER, 2010, p. 138)⁵⁷.

The Street of Crocodiles surge como uma opção para Foer por ser o seu livro preferido e por, ao recortá-lo e rasurá-lo, encontrar um meio de homenagear a obra de Schulz. *Tree of codes* representa o que há de Bruno Schulz em Jonathan Safran Foer, em uma intertextualidade invertida que visualmente apaga. A árvore de códigos que surge da rua dos crocodilos demonstra que, assim como podemos escrever a nossa leitura, conforme afirma Roland Barthes, podemos escrevê-la por meio de rasuras, de recortes que suprimem para revelar o detalhe, a opacidade e a delicadeza do espaço lacunar existente no texto que nos provoca. A rasura de Foer evidencia a escritura de Schulz, repleta de não ditos, repleta daquilo que falta. O texto de Foer revela as brumas do de Schulz: o extremo cuidado na escolha das palavras para permitir a ambiguidade e a incerteza, a beleza das metáforas, a tristeza e a complexidade dos sentimentos e das percepções. O escritor norte-americano consegue um belo trabalho porque valoriza o trabalho do escritor polonês e os meios e procedimentos dos quais se utiliza para escrever esse livro tão surpreendente, pois a surpresa se dá concomitantemente pelas mãos e pelos olhos. Neste caso não basta ver, é preciso pegar.

Antoine Compagnon, em *O trabalho da citação*, afirma: “Leio com a tesoura nas mãos e corto tudo o que me desagradar” (1996, p. 30). Se no caso de Jonathan Safran Foer seus recortes não são motivados pelo desagrado, pode-se pensar que ele cita, sublinha, dá destaque às palavras de Schulz conforme a prática e o valor da citação defendidos por Compagnon. Segundo o teórico, a citação emerge da leitura para transformar-se em escrita, esta concebida como reescrita ao incorporar um discurso. Desse modo, a citação, logo a escrita, constitui-se de repetição, de memória e de imitação (1996, p. 14) uma vez que recorta o texto de seu contexto para colá-lo em outro. Compagnon defende que a tesoura e a cola, que os movimentos de recortar e de colar são primordiais para texto, definido como “a prática do papel” (p. 11).

⁵⁷ Por anos eu tentei criar um livro com die-cut por meio do apagamento, um livro em que o sentido fosse exumado de outro livro. Eu pensei em tentar a técnica com o dicionário, a enciclopédia, o livro de telefones, várias obras de ficção e de não ficção e com meus próprios romances. Mas nenhuma dessas opções teria minimamente representado o processo. O livro teria de ser um exercício. Eu estava na busca por um texto cujo apagamento seria, de algum modo, a continuação de sua criação (Tradução minha).

Ler, com um lápis na mão, como recomendava Erasmo, em *De Duplici Copia*, assim como todo ensinamento da Renascença, contornar algo do texto com um forte traço vermelho ou negro é traçar o modelo do recorte. O grifo assinala uma etapa na leitura, é um gesto recorrente que marca, que sobrecarrega o texto com o meu próprio traço. Introduzo-me entre as linhas munido de uma cunha, de um pé de cabra ou de um estilete que produz rachaduras na página; dilacero as fibras do papel, mancho e degrado um objeto: faço-o meu (COMPAGNON, 1996, p. 17).

Jonathan Safran Foer dilacera as páginas do texto de Bruno Schulz para rearranjá-las como suas, em um movimento de *bricoleur* que faz do texto uma colagem, conforme afirma Compagnon (1996, p. 39). Foer sublinhou trechos e palavras de Schulz para realizar um trabalho de citação que ultrapassa os limites da página, recortando-a literalmente. Neste caso, o recorte e a colagem é que são literais, materiais, físicos; a citação é que é metafórica. O jogo de criança, que recorta e cola, e a força de deslocamento que daí provém confirmam a ideia de que “escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar” (COMPAGNON, 1996, p. 41). Quando se escreve, sempre se está recuperando a apropriação de uma leitura, que irá tornar-se reescritura. A citação, a escrita que é reescrita, é o olhar do leitor que se materializa no texto e que o transforma em autor; é o olhar do Foer leitor que o torna autor de *Tree of Codes*. Foer cita Bruno Schulz para *escrever com ele*.

4.2.1 Jonathan Safran Foer *escreve com* Bruno Schulz

O livro, expansão total da letra, deve tirar dela, diretamente, uma mobilidade e, espaçoso, por correspondência, instituir um jogo, não se sabe, que confirme a ficção.

Stéphane Mallarmé em *Quant au livre*

A obra completa de Bruno Schulz é composta apenas por trinta contos, distribuídos em dois livros (*Lojas de canela* e *Sanatório sob o signo da clepsidra*), além de quatro outros textos esparsos. Na edição original polonesa de 1933, o título de *The Street of Crocodiles* era *Cinnamon shops (Sklepy Cynamonowe)*, título de um dos contos que foi substituído pelo título de outro na tradução de Celina Wirniawska para o inglês em 1963⁵⁸. Essa mudança dá maior importância ao conto “The Street os Crocodiles”,

⁵⁸ A tradução para o Português Brasileiro é *Lojas de canela*, no entanto, como o título *Tree of Codes* surge de *The Street of Crocodiles*, mantém-se este título em detrimento daquele na análise. Cabe destacar também que, na edição norte-americana da Penguin Books, consta um texto a mais que na edição

que tematiza as práticas duvidosas, os acontecimentos mundanos e as pessoas ambíguas dessa parte da periferia da cidade de Drohobycz que começa a seguir os passos do comércio industrial. Selecionar esse conto em detrimento de “Lojas de canela”, o qual retrata um passeio do narrador por ruas bonitas e desconhecidas na busca pelas rústicas lojas de canela, é modificar a ênfase na singeleza e na descoberta infantil presente no texto e marcada no título para ressaltar certa sordidez cinzenta presente no outro. Segundo Wurth (2011), “the act of erasure had doubly begun – in the story, in the translation – before even Foer started cutting” (p. 3)⁵⁹.

Bruno Schulz, além de escritor, foi professor de desenho em Drohobycz. Suas ilustrações constam na edição norte-americana de sua obra, porém não foram pensadas inicialmente para compor suas narrativas literárias em um trabalho interartístico. A vida do autor foi marcada pelas dificuldades financeiras provindas do trabalho como professor e pela perseguição nazista durante a Segunda Guerra Mundial. Schulz era judeu, mas conseguiu por algum tempo a proteção de um oficial da Gestapo sob a justificativa de fazer um mural no quarto do filho do alemão. Desse modo, foi o talento artístico do desenhista que lhe garantiu certos privilégios durante a perseguição contra os judeus. No entanto, Schulz não escapou da morte em 1942: um oficial nazista deu-lhe um tiro na cabeça enquanto caminhava pela rua, na véspera de colocar em prática o seu plano de fuga. Sua morte foi uma retaliação pelo fato de seu protetor ter matado o judeu protegido desse outro oficial. Quem nos conta essa triste história é Jonathan Safran Foer no prefácio de *The Street of Crocodiles*. A biografia de Bruno Schulz é tão desconcertante que o escritor David Grossman modifica seu destino na ficção: como personagem ficcional, Bruno Schulz tem mais sorte e felicidade em *Ver: Amor*⁶⁰.

The Street of Crocodiles, ou *Cinnamon Shops*, é uma reunião de contos que também pode ser considerada um romance uma vez que há um mesmo narrador nos contos – o menino Jakob, cujo crescimento e amadurecimento é acompanhado pelo leitor – e há uma linha temática: a doença do pai, o convívio familiar, as descobertas adolescentes, a delicadeza na percepção e na descrição do mundo. A poetização da linguagem reflete a preocupação formal de Schulz, definida pelo escritor polonês

brasileira. O último conto, “The Comet”, também rasurado por Foer, consta como um dos textos esparsos de Schulz na edição da Cosac Naify.

⁵⁹ [...] o ato do apagamento havia duplamente começado – na narrativa, na tradução – mesmo antes de Foer começar a cortar o texto de Schulz (Tradução minha).

⁶⁰ GROSSMAN, David. *Ver: Amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Witold Gombrowicz em seus diários como uma “perdição na forma”. Os contos, ou capítulos de romance, são fortemente marcados pelo seu caráter descritivo, pois tanto sentimentos quanto ambientes são descritos de modo que cada palavra parece ter sido pensada e minuciosamente escolhida para ocupar aquele espaço naquele contexto. Assim, a escolha de Jonathan Safran Foer também se justifica pela riqueza vocabular que se reflete nas imagens criadas pelo texto de Schulz.

Figura 48: Autorretratos de Bruno Schulz presentes nas edições norte-americana e brasileira respectivamente



Fonte: SCHULZ, 2008; SCHULZ, 2012.

Em *Tree of Codes*, Foer mantém o caráter descritivo do texto de 1933, principalmente no que diz respeito a percepções subjetivas, pensamentos e sentimentos. O livro começa com uma página em branco, completamente recortada. Além disso, os títulos de todos os contos foram apagados, formando uma única unidade textual. Em algumas páginas, expressões inteiras são mantidas; em outras, palavras antes distantes unem-se para compor uma nova frase, com uma nova pontuação.

Quanto à temática, *Tree of Codes* aborda a loucura e a doença paterna, assim como no livro de Schulz, mas atribuindo à mãe a origem das excentricidades do pai. Se em *The Street of Crocodiles*, o pai de Jakob visivelmente passa por transtornos mentais – que o fazem criar aves dentro de casa, por exemplo –, no livro de Foer, parece ser o afastamento da mãe o motivo para os problemas psíquicos, muito mais próximos a um estado depressivo. Desse modo, o pai já não é o excêntrico caixeiro-viajante que, narrado magicamente por meio dos olhos do filho, esconde-se nos cantos dos quartos murchando para a vida, mas o homem que sucumbe por perceber o desejo de sua esposa de abandoná-lo. A mãe, que no hipotexto é uma figura prática que deve organizar a casa na ausência de quem o faça, passa a ser uma personagem mais obscura, descrita de forma mais ambígua. Adela, a empregada da casa que trava uma batalha contra as aves mantidas pelo pai de Jakob e que começa a despertar o desejo do narrador, também é apagada pela mão de Foer, o qual compõe (escreve?) uma narrativa ainda mais intimista que a de Schulz.

Por essas razões, pode-se afirmar, mais uma vez retomando Roland Barthes, que Jonathan Safran Foer *escreve com* Bruno Schulz. Embora sua pretensão não fosse o de fazer um texto teórico-crítico acerca da obra do autor polonês, produção a qual Barthes se refere ao opor o *escrever sobre* ao *escrever com*, Foer apresenta em sua narrativa os atributos que caracterizam a definição de *escrever com*: escrever *junto* com o autor, em um movimento em paralelo que se imiscui na escritura primeira para fazer emergir aquilo que o texto despertou. Jonathan Safran Foer escreve a sua leitura de Bruno Schulz: escreve recortando, rasurando, apagando, dialogando, brincando e jogando com o seu autor favorito. Faz emergir o que Foer tem de Schulz e também o que Schulz tem de Foer, em um movimento borgiano de identificação e de criação de precursores literários.

4.2.2 A escultura da literatura

Figura 49: Labirinto de 250.000 livros elaborado por Marcos Saboya e Gualter Pupo em Londres (2012).



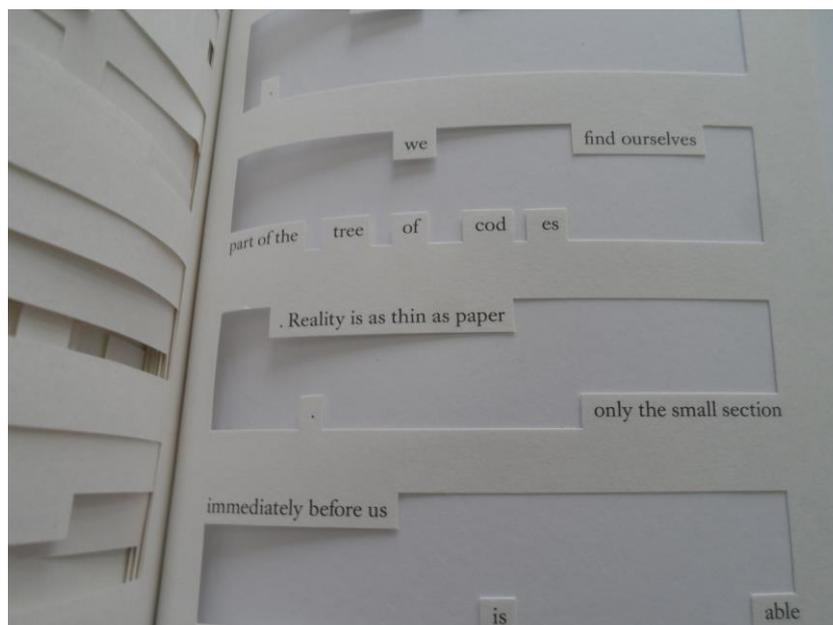
Fonte: <http://charivari.pt/2015/08/20/o-surpreendente-labirinto-de-250-000-livros-continua-a-trilhar-o-caminho-de-j-l-borges/>

Em *Tree of Codes*, forma e conteúdo se espelham: a presentificação da ausência das palavras revela o que foi suprimido, dando uma dimensão física e tátil ao apagamento escritural realizado por Jonathan Safran Foer. Se as rasuras não estivessem marcadas no texto por meio das lacunas, o texto de Foer não teria tanto poder, pois não reconheceríamos espacialmente aquilo que falta do texto de Bruno Schulz. É um quebra-cabeças que podemos remontar: caso quisermos entender a exata configuração da escritura de Foer, é possível, por meio dos rastros deixados na folha, reconstituir o que foi selecionado e citado do texto de Schulz em um movimento comparativo. Para isso, deve-se considerar o recorte de cada página isoladamente, pois o texto de uma página não se encaixa no de outra: encaixa-se no de Schulz. Desse modo, para melhor apreender a narrativa de *Tree of Codes*, uma boa opção é lê-lo com uma folha branca, ou de qualquer outra cor, por trás de cada página. Essa folha suplementar preenche as lacunas deixadas no texto, que se misturam às demais presentes nas outras páginas, impossibilitando que a leitura seja realizada do modo tradicional.

Nesse caso, se quisermos priorizar o conteúdo do texto de Foer, deve-se preencher o espaço vazio do texto de Schulz com o espaço em branco da folha. É

fundamental também perceber a diferença da narrativa em termos formais, considerando-se o plano visual: *Tree of Codes* com os rastros das ausências de *The Street of Crocodiles* e *Tree of Codes* sem esses rastros, como uma narrativa linear, disposta do modo tradicional, com uma palavra após a outra. Se esta tivesse sido a opção de Foer, a de recortar a obra de Schulz sem marcar esse processo visual e fisicamente, o título do livro não poderia ser *Tree of Codes*, pois os códigos não estariam em destaque, a árvore de códigos teria sido derrubada, digamos assim, com o perdão da péssima porém ilustrativa metáfora. Aqui a perspectiva visual mais uma vez nos ajuda a entender essa diferença. Do texto linear de *Tree of Codes*, passa-se às palavras de Bruno Schulz a fim de vê-las novamente, agora recortadas e dispostas nas páginas de *Tree of Codes*: “We find ourselves part of the tree of codes. Reality is as thin as paper. Only the small section immediately before us is able to endure, behind us sawdust in an enormous empty theater” (FOER, 2010, 92-93)⁶¹.

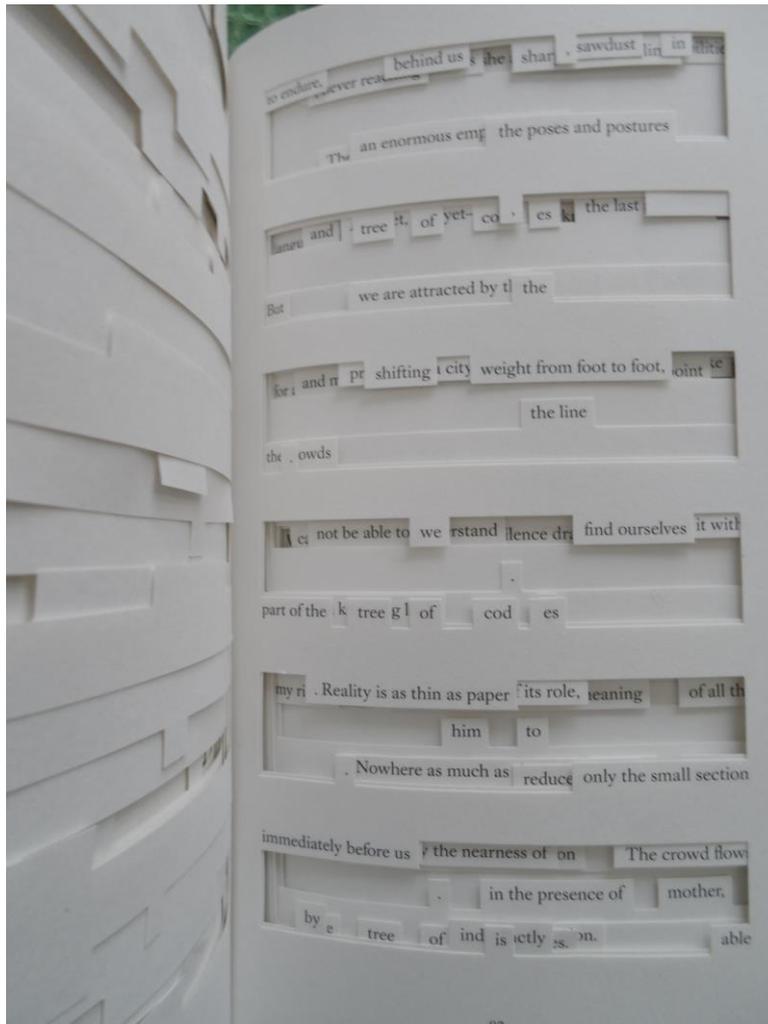
Figura 50: Tree of Codes e a folha branca.



Fonte: FOER, 2010, p. 92.

⁶¹ Nós nos percebemos parte da árvore de códigos. A realidade é fina como o papel. Somente aqueles imediatamente anteriores a nós estão aptos a resistir; atrás de nós, a serragem em um enorme teatro vazio. (Tradução minha).

Figura 51: *Tree of Codes* sem folha branca.



Fonte: FOER, 2010, p. 92.

No one stops us. Through the corridors of books, from between the long shelves filled with magazines and prints, we make our way out of the shop and find ourselves in that part of the Street of Crocodiles where from the higher level one can see almost its whole length down to the distant, as yet unfinished buildings of the railway station. It is, as usual in that district, a gray day, and the whole scene seems at times like a photograph in an illustrated magazine, so gray, so one-dimensional are the houses, the people, and the vehicles. Reality is as thin as paper and betrays with all its cracks its imitative character. At times one has the impression that it is only the small section immediately before us that falls into the expected pointillistic picture of a city thoroughfare, while on either side the improvised masquerade is already disintegrating and unable to endure, crumbles behind us into plaster and sawdust, into the storeroom of an enormous empty theater. The tenseness of an artificial pose, the assumed earnestness as a mask, an ironical pathos tremble on this facade (SCHULZ, 2008, p. 67-68)⁶².

⁶² Ninguém impede a saída. Atravessando o corredor de livros, entre longas estantes de revistas e outros impressos, saímos da loja e já estamos naquele elevando ponto da rua dos Crocodilos, de onde se vê essa via larga quase em todo o seu comprimento, até os distantes edifícios não acabados da estação ferroviária.

O poder da forma de *Tree of Codes* é representado por meio da reação de diversas pessoas ao abrirem o livro pela primeira vez⁶³. É impossível não se perguntar: como isso foi feito? Durante quase um ano, Jonathan Safran Foer andou pelas ruas de Nova Iorque acompanhado de uma caneta marca-texto e de uma caneta vermelha, pois antes de recortar é necessário selecionar o que deveria ser rasurado e o que deveria ser mantido, realizando o trabalho da citação de que fala Antoine Compagnon. Depois disso, seu desafio foi encontrar quem esculpisse o seu livro mantendo o corpo do de Schulz. A editora *Visual Editions* conseguiu encontrar então uma gráfica na Bélgica que aceitou fazer o livro com uma forma diferente para cada página. O *die-cut* de Foer exigiu maiores cuidados e técnicas em sua impressão, assim como ocorre muitas vezes com livros de arte. *Tree of Codes* é um livro de arte visual; é uma literatura escultórica, que valoriza o livro como suporte, como a dimensão e o corpo físico de uma obra que é também intelectual. Segundo Andrioli (2013) “o surgimento dos livros-experiência [...] são o grau máximo de aproximação entre texto e leitor” (p. 22), pois propõem desafios físicos na leitura, a qual demanda não só a decodificação e a interpretação de caracteres e códigos, mas certa desenvoltura para lidar com novas concepções de texto, de autoria, de livro, de literatura. Desde edições que exigem a interferência do leitor (como a edição de *Bartleby, o escrivão*, da Editora Casac Naify, em que as páginas que estão costuradas devem ser abertas para se ler o texto) até obras que se utilizam de imagens nas narrativas (como *Extremamente alto & incrivelmente perto*, de Foer), a valorização do livro como suporte da literatura, embora eleve o preço das edições, desperta desafios lúdicos no leitor, que se sente surpreendido por ter de lidar com habilidades e artefatos que até então não eram propostos ou exigidos na leitura literária, por exemplo. Sim, o leitor lê com vários de seus sentidos: decodificando e interpretando as palavras, sentindo o cheiro e a textura das páginas, por exemplo. Assim, a literatura não é só a

O dia está cinzento como sempre nessa região, e todo cenário parece por instantes uma fotografia de revista ilustrada, tão cinzentos, tão achatados são os homens, veículos e casas. A realidade é fina como papel, e em todas as fendas mostra seu caráter imitativo. Há momentos em que se tem a impressão de que apenas nessa pequena nesga à nossa frente tudo se compõe exemplarmente numa imagem pontilhada de bulevar metropolitano, enquanto nas margens essa mascarada improvisada relaxa e se dissolve e, incapaz de desempenhar por mais tempo o seu papel, desmancha-se atrás de nós em gesso e estopa, no bricabraque de um teatro enorme e vazio (SCHULZ, 2012, p. 87-88).

⁶³ Algumas reações do público podem ser vistas no vídeo de divulgação do livro: <https://www.youtube.com/watch?v=neE3CeT0mFg>

literatura, mas é também o modo como temos acesso a ela, por meio de que forma física ela nos é apresentada.

Nesse sentido, a leitura realizada em *tablets*, ou no *Kindle*, por exemplo, traz ainda uma outra experiência de leitura, muitas vezes mais prática e mais acessível economicamente, tendo em vista que os *e-books* costumam ser bem mais baratos que os livros impressos. Entretanto, a experiência de *Tree of Codes* somente é possível no papel, no livro impresso. Lê-lo em um suporte digital descaracteriza sua proposta e seu objetivo uma vez que os rastros da ausência do texto de Schulz e seu vazio físico na página são imprescindíveis para a leitura. Como um livro de arte, que leva a escultura para a literatura, *Tree of Codes* necessita de um suporte material, não virtual, mesmo que seja para subvertê-lo, para enlouquecer o seu subjétil, como afirma Derrida.

O livro-objeto inclui “todo objeto de transfiguração da leitura que materialize o sensório, o plástico, a originalidade na concepção, intervenções poéticas, jogos gráficos e visuais. Objetos que estabeleçam uma nova emoção ao leitor – informando, estimulando, intrigando, comovendo e entretendo” (PAIVA *apud* D’ANGELO, 2013, p. 36).

Pode-se considerar, assim, de acordo com essa definição, que todas as obras de Valêncio Xavier analisadas neste trabalho, além de *Extremamente alto & incrivelmente perto* e *Tree of Codes*, de Foer, são livros-objeto uma vez que proporcionam uma nova experiência sensorial de leitura. O último livro do autor estadunidense, nessa lógica, é inclassificável, representante de uma “arte inespecífica”, conforme afirma Florencia Garramuño em “Frutos estranhos. A aposta pelo inespecífico na Estética Contemporânea” (2014). Afinal, trata-se de literatura? É um romance, uma novela ou um conto? Uma escultura ou uma instalação? Ele é tudo isso e nada disso; é nosso olhar que determina o que é *Tree of Codes*. “A implosão da especificidade” de que fala Garramuño diz respeito à mudança na ideia de pertencimento: é-se artista e se produz arte, sem vinculações específicas a determinadas áreas e campos epistemológicos rigidamente demarcados. Observa-se esse movimento neste “livro” de Foer não somente em sua forma mas no que ela espelha de seu conteúdo, bem como na concepção de autoria que dele surge: o trabalho de citação que recorta, rearranja e cola não acrescenta nada mais, nem uma palavra sequer porque todas as letras e palavras necessárias já estão em *The Street of Crocodiles*; o mundo está dentro do livro, não há mais nada a se considerar além dele.

Essa característica contemporânea da inespecificidade, segundo Florencia Garramuño, evidencia o “potencial crítico da arte” (2014, p. 70), pois desconstrói hierarquias entre autor, leitor e espectador, entre as artes e seus suportes, democratizando a experiência artística, que não precisa mais definir, mas fruir. Assim, para se pensar manifestações artísticas contemporâneas e inespecíficas, deve-se também realizar uma crítica inespecífica, que *escreva com* as obras de que trata, que não tente catalogar simplesmente, mas refletir e democratizar ainda mais o trânsito interartístico.

Talvez seja mais interessante e importante, para a crítica da arte e da literatura contemporâneas, explorarmos essas redistribuições, tomar os caminhos não transitados que nos oferecem, e abandonar com elas a preocupação pela especificidade. Para uma arte inespecífica, uma crítica inespecífica (GARRAMUÑO, 2014, p. 71).

Se a arte exerce seu potencial crítico e desfaz fronteiras para que haja maior liberdade de criação, assim deve ser também o olhar que a avalia, que a estuda e que a difunde. Pensar *Tree of Codes* como um exemplo de arte inespecífica é uma possibilidade, pois o inespecífico é o interartístico, é o trabalho de citação. No entanto, outras várias leituras são possíveis, o que demonstra a liberdade que essa inespecificidade, seguindo o conceito de Garramuño, nos dá.

Além disso, outra questão que *Tree of Codes* suscita é acerca do embate entre livro digital e livro impresso, não só como objeto mas como suporte da literatura. A discussão é tão atual que a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), no vestibular de 2016, propôs como tema de redação aos candidatos a reflexão sobre "O livro na era da digitalização do escrito e da adoção de novas ferramentas de leitura". Desse modo, as implicações do formato físico ou virtual da obra na leitura do indivíduo deveriam ser consideradas pelos vestibulandos, muitos deles futuros universitários que irão se deparar com leituras impressas e virtuais ao longo dos cursos de graduação. Problematizar essa questão é perceber a importância do suporte no processo cognitivo e as mudanças pelas quais a sociedade classe média e classe alta vem passando com seus *tablets* e *smartphones* como extensões de sua subjetividade. Assim, problematiza-se também a perenidade do livro impresso e, obviamente, dos livros de arte.

A editora Cosac Naify – mencionada anteriormente e conhecida por seus livros com design sofisticado, com folhas de diferentes cores e materiais, ilustrações e capas

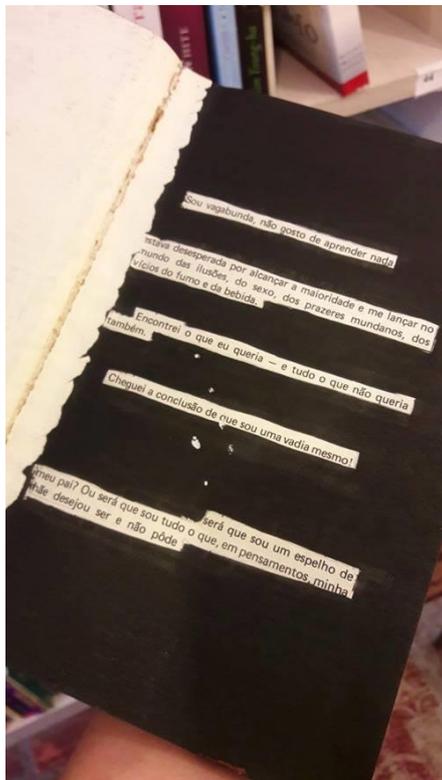
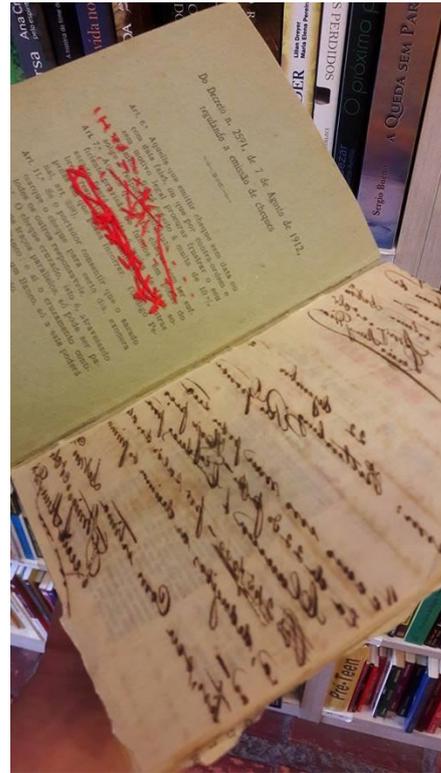
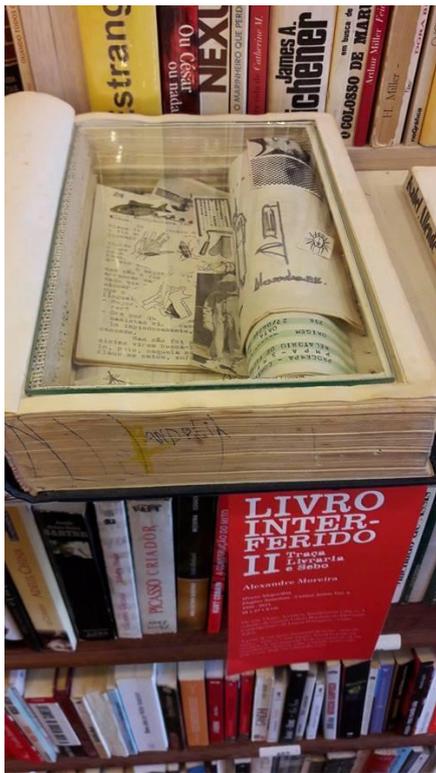
pensadas cuidadosamente –, encerrou as suas atividades e publicações no final de 2015, entristecendo aqueles leitores que prezavam a estética das obras publicadas por ela. Segundo as informações divulgadas, a editora não faliu propriamente, mas deixou de dar lucro uma vez que as edições artísticas dos livros são dispendiosas para quem publica e para quem lê. Então, ou se cobra caro pelo livro-objeto e tem-se poucos compradores, ou se cobra um pouco mais barato e se prejudica o lucro. Infelizmente, a editora não publicará novas obras, mas ainda se pode comprar as que estão no catálogo no site da Cosac Naify. A questão é: até que ponto o fechamento dessa editora representa o declínio do livro como objeto e suporte?

A escritora Kery Smith encontrou seu espaço no mercado editorial explorando exatamente o livro como objeto e suporte da literatura em *Destrua este diário*, publicado em 2007. O leitor é orientado a interferir no livro: pintá-lo, costurá-lo, derrubá-lo, levá-lo para o chuveiro. Desse modo, cada um tem o *seu* diário porque *cada um faz o seu diário* a partir das sugestões da autora. Esse foi o primeiro sucesso de Kery Smith, que já conta com mais publicações elaborados nessa mesma lógica: *Destrua este diário em qualquer lugar*, *Termine este livro*, *Isto não é um livro* e *O mundo imaginário de*, em que o leitor/artista deve colocar o seu nome já na capa do livro. Esse exemplo demonstra o quanto a questão não está resolvida e o quanto ela não precisa se resolver: para aqueles que gostam da materialidade da leitura, livro impresso; para aqueles que gostam da virtualidade e da tecnologia na leitura, livro digital. Quanto mais opções tivermos, melhor.

Pensando ainda o livro como suporte artístico, é importante dar destaque a obras atuais e que exemplificam como as artes podem se imiscuir. O projeto Livro Interferido II, fruto de uma parceria entre a Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), propôs a artistas que pensassem sobre as possibilidades poéticas de que um livro pode dispor. Assim, artistas plásticos interferiram em livros publicados, transformando-os em esculturas⁶⁴, pois o livro pode ser pintado, recortado, costurado, remodelado; pode ter outras funções além a de ser o suporte para a literatura; pode ser escultura e continuar sendo livro, e também literatura.

⁶⁴ A exposição Livro Interferido II ocorreu de 25 a 30 de novembro na Traça Livraria, em Porto Alegre.

Figura 52: Livros interferidos.



Fonte: fotos de Sarah Bueno.

4.2.3 Mas esses textos botam a gente comovido como o diabo

Jonathan Safran Foer preenche as expectativas do leitor quanto à forma e ao conteúdo do texto literário. Forma e conteúdo têm a mesma importância e estão a serviço um do outro. A memória, o trauma e a Shoah são temas retratados com sensibilidade e profundidade nos romances e somente mobilizam tanto o leitor por serem apresentados de um modo inovador, que contribui para que se sinta ainda mais empatia pelas personagens. A força poética das imagens do *flip book* de Oskar Schell, por exemplo, comove o leitor verdadeiramente, contemplando o exercício da alteridade. O mesmo acontece com as lacunas de *Tree of Codes*. Os espaços vazios no texto de Foer nos relembram constantemente de que algo foi suprimido dali, e esse apagamento se refere não apenas a *The Street of Crocodiles*, mas a toda a obra de Bruno Schulz, à vida que foi retirada de Schulz. Esses rastros formais são também a memória de um apagamento literário: algumas obras do autor polonês foram perdidas após a Segunda Guerra Mundial, mesmo ele tendo se esforçado para que isso não acontecesse ao distribuir entre amigos os seus materiais inéditos. Paradoxalmente, foi Jonathan Safran Foer quem o trouxe novamente à luz ao rasurar a sua obra.

Esse modo tão bonito de cativar leitores por meio da iluminação da memória, da profanação do subjétil, escrevendo com Bruno Schulz, surpreendendo nos temas e nas formas, permite-nos que chamemos Jonathan Safran Foer de contemporâneo. Obviamente, essa contemporaneidade é mediada também, ou sobretudo, por sua nacionalidade, e não se pode deixar de considerar esse fato quando se pensa em visibilidade no mercado editorial. Por ser um autor estadunidense e suas narrativas terem sido publicadas no Brasil por uma grande editora, é normal em certa medida que ele alcance um número significativo de leitores. Durante os quatro anos de elaboração desta tese, pude acompanhar um pouco do crescimento dessa popularidade entre o público acadêmico, especializado, e o público leigo. É bastante interessante perceber que Jonathan Safran Foer consegue agradar os dois, principalmente com *Extremamente alto & incrivelmente perto*. E isso é bonito. Trabalhar com um autor de quem as Pessoas gostam, não só os professores, os acadêmicos, os intelectuais, mas os alunos, os adolescentes, os aposentados, as donas de casa. Pessoas que leem e gostam de ler: elas costumam gostar dos romances de Foer. E muito. E talvez seja isso que me faça chamá-lo de contemporâneo: por profanar, em certa medida, a ideia de que os livros “bons” não

são para as “pessoas”, mas para os “intelectuais” ou para os pesquisadores. Ou seja, se Foer parece aderir plenamente à sua época, contrariando um dos pressupostos do conceito de contemporâneo elaborado por Giorgio Agambem, também parece se encaixar em outros pressupostos talvez mais importantes. Jonathan Safran Foer é um autor contemporâneo por estar atento ao que não é evidente, ao que não é óbvio mas deveria ser: o fato de que temas populares e polêmicos, como os que discute, por exemplo, quando tratados de modo inovador e integrador (sim, as imagens integram, as pessoas gostam de imagens) cativam os leitores. É claro que certa dose de humor para contar uma história triste igualmente contribui para isso. Portanto, a contemporaneidade de Foer se dá pela profanação, pela subversão de um estereótipo que institui a segregação: os livros lidos e apreciados pelo grande público são diferentes dos livros estudados e apreciados pela crítica especializada. A obra de Jonathan Safran Foer diz não a isso, e talvez aí esteja o elemento que faltava para fechar esse círculo: quem adere plenamente à sua época não esfacela estereótipos, mas os reforça. É esse o escuro que a obra de Foer ilumina e que nos faz perceber.

É muito bom poder ver a reação das pessoas quando eu digo “esse é um dos autores cujos romances analiso na minha tese de doutorado”. Analisei, aliás. É muito bom (foi muito bom) poder indicar e emprestar livros que fazem parte do meu trabalho às pessoas, pois isso rendeu assuntos, proximidades e também entusiasmo para continuar escrevendo. Fazer as pessoas lerem é bonito. Fazer as pessoas se comoverem lendo é bonito. Dizem que o próximo romance de Foer – o qual esperei ansiosamente nesses quatro anos – se passará no Oriente Médio, e eu realmente espero que também seja bonito: sem estereótipos e sem posições demasiadamente parciais, para que, assim, possamos continuar chamando-o de contemporâneo.

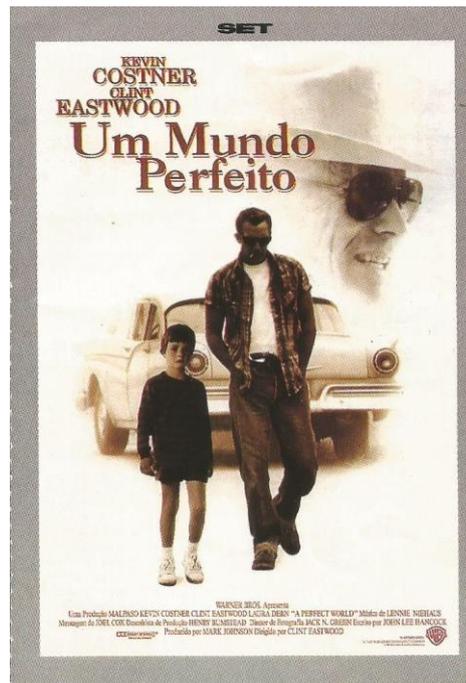
5. Somente uma pequena pausa

O mundo perfeito do cinema

Quando eu era criança, nos anos 1990, costumava recortar fotografias de revistas e colá-las em um caderno espiral, que eu considerava um álbum. Desde essa época eu já era aficcionada por cinema: passava horas na locadora olhando e escolhendo os filmes, para desespero da minha mãe. Mas grande parte desse incentivo veio dela, que me levava ao cinema e lia as legendas para mim. Sim, *lia* as legendas! Isso também acontecia em casa quando alugávamos um filme um pouco mais adulto e com legendas. Quando ela deixava passar algumas falas, eu incomodava para que me dissesse o que estava sendo dito. Acredito que eu devesse ter uns sete ou oito anos nessa época. Os meus álbuns em caderno espiral, logo, eram uma coleção de fotografias de artistas de Hollywood e de meus filmes prediletos.

Pelo o que me lembro, tive ao menos uns dois álbuns. Durante a minha infância, tive dois ídolos hollywoodianos que representavam os meus ideias de beleza feminino e masculino, a mulher que eu queria ser e o homem com quem eu queria me casar. Hoje Michelle Pfeiffer e Kevin Costner são nomes, inclusive, associados ao ostracismo, mas eles foram os astros da minha infância. O Robin Hood, Príncipe dos Ladrões, e a Mulher-Gato, de *Batman, o retorno*, tiveram um caderno exclusivamente dedicado para eles, com fotos e matérias divulgadas sobre seus filmes. Obviamente, eu assisti a quase todos os que eles fizeram nos seus áureos tempos e enlouqueci minha mãe mais uma vez ao assistir à morte de Kevin Costner em *Um mundo perfeito*: entrei em choro convulsivo no cinema, e ela teve de me levar embora, também perdendo os últimos minutos do filme.

Figura 53: Fragmento do álbum.



Fonte: Arquivo pessoal, 2016.

Nos anos 1990, além de alugarem filmes nas locadoras, as pessoas também compravam revistas. E eu era louca por revistas. Uma delas era a minha preferida: a *Set*, que falava sobre os últimos lançamentos cinematográficos. Por ser uma publicação cara, muitas vezes, eu combinava com o revisteiro de comprar os exemplares antigos por um preço mais barato, pois não era em qualquer revista que eu encontrava textos e fotografias sobre cinema. Lembro também que, durante uma certa época, meu pai assinou essa revista, então era ele quem eu enlouquecia para poder recortar as imagens da revista que recém havia chegado a sua casa e que ele mal conseguia ler.

Onde estão esses álbuns agora? O que aconteceu com eles? Mofaram e foram para o lixo. Ficaram tanto tempo esquecidos e guardados no fundo da estante que, quando foram novamente descobertos, já estavam deteriorados. Uma pena. Isso mostra que não fui uma boa colecionadora e arquivista. Assim, não tenho os meus álbuns para mostrá-los aqui ao lado do álbum do menino Valêncio e do de Oskar Schell. A menina Fernanda cresceu e esqueceu da sua coleção, como acontece com muitas pessoas. Foi a leitura das obras de Valêncio Xavier e de Jonathan Safran Foer que me fez lembrar dela

novamente. Como não tenho os álbuns que elaborei durante a minha infância, organizei outro, bastante diferente dos antigos, acerca de movimentos importantes para esta tese. Ele demonstra como esses dois autores se inscreveram em mim e como despertaram novamente o movimento de colecionar, de selecionar, de reunir, de recortar e colar, trazendo velhas memórias e criando novas. Percebi o quanto estava enferrujada para recortar, colar, montar; há quanto tempo não entrava em um papelaria para descobrir novos tipos de folha; há quanto tempo não revisitava o meu acervo familiar. Este álbum, portanto, é sobre isto: sobre a redescoberta de movimentos que estavam esquecidos. Espero que os tenha salvado daquele mofo⁶⁵.

⁶⁵ As imagens a seguir dizem respeito ao álbum presente na versão impressa desta tese. Cada membro da banca avaliadora recebeu um exemplar com diferentes combinações de fotos.



Bibliotheca

VOUS

LEMBRANÇA?

COMO SE BRINCA?

Café des 2 Moulins
3^e et 4^e rues, 18^e arrondissement
et quartier de 16^e arrondissement

Avec...

ESCREVER

com

Valêncio

xavier:

a LIBERdade

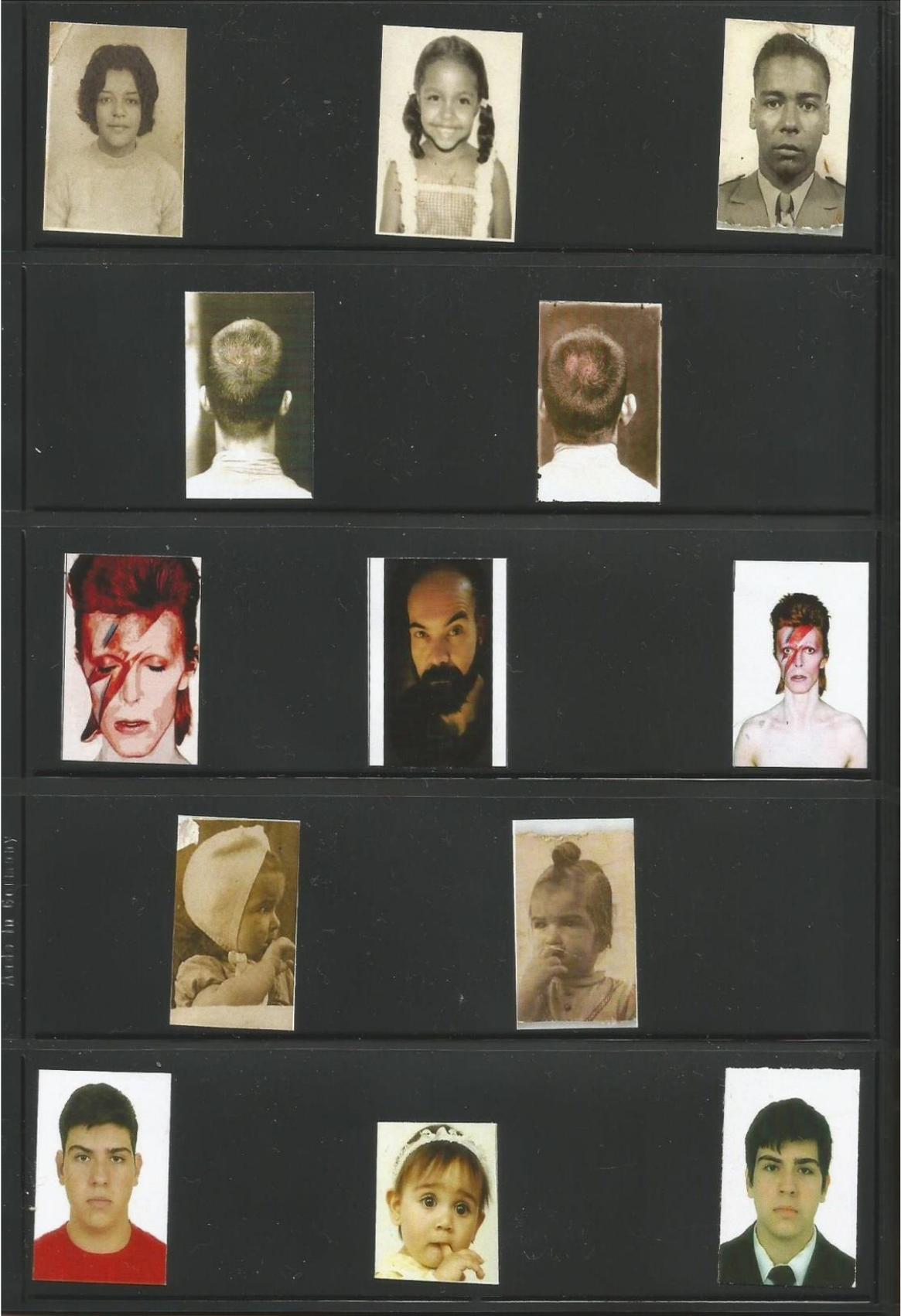
DO

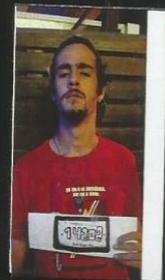
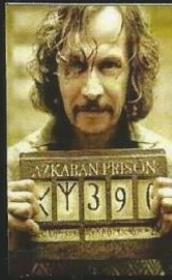
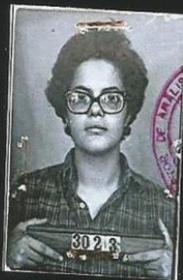
PASSADO

e da

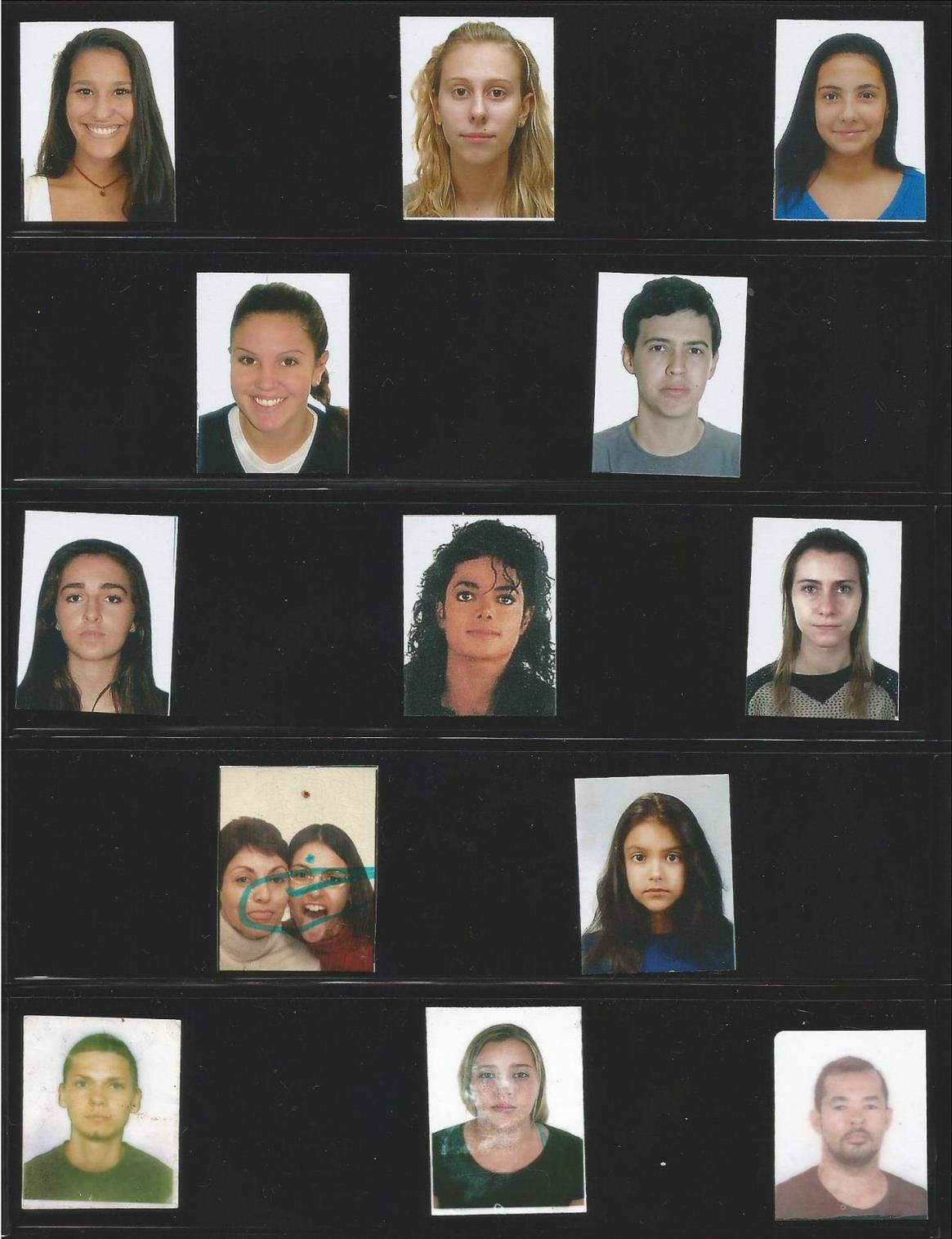
ESCRITURA



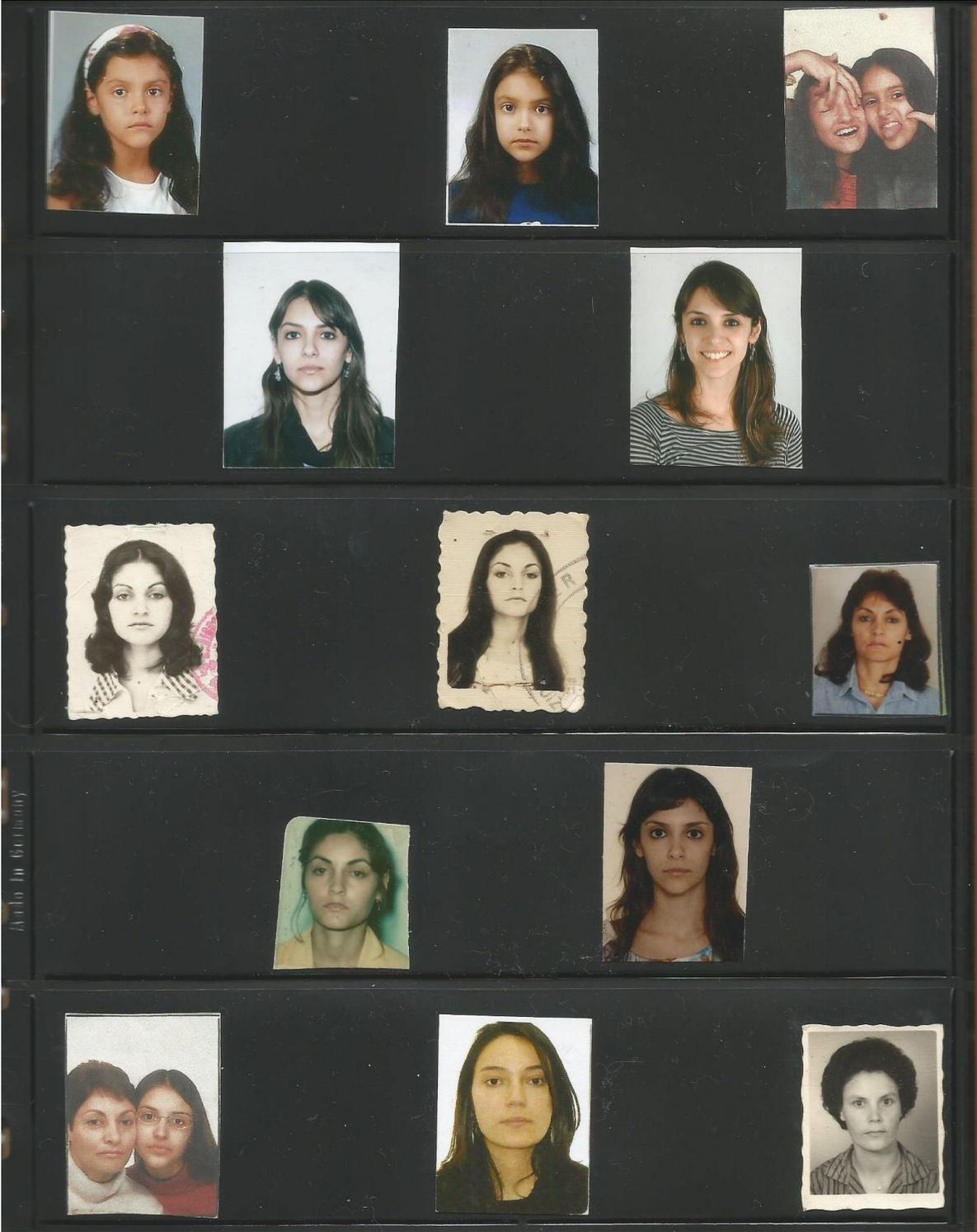




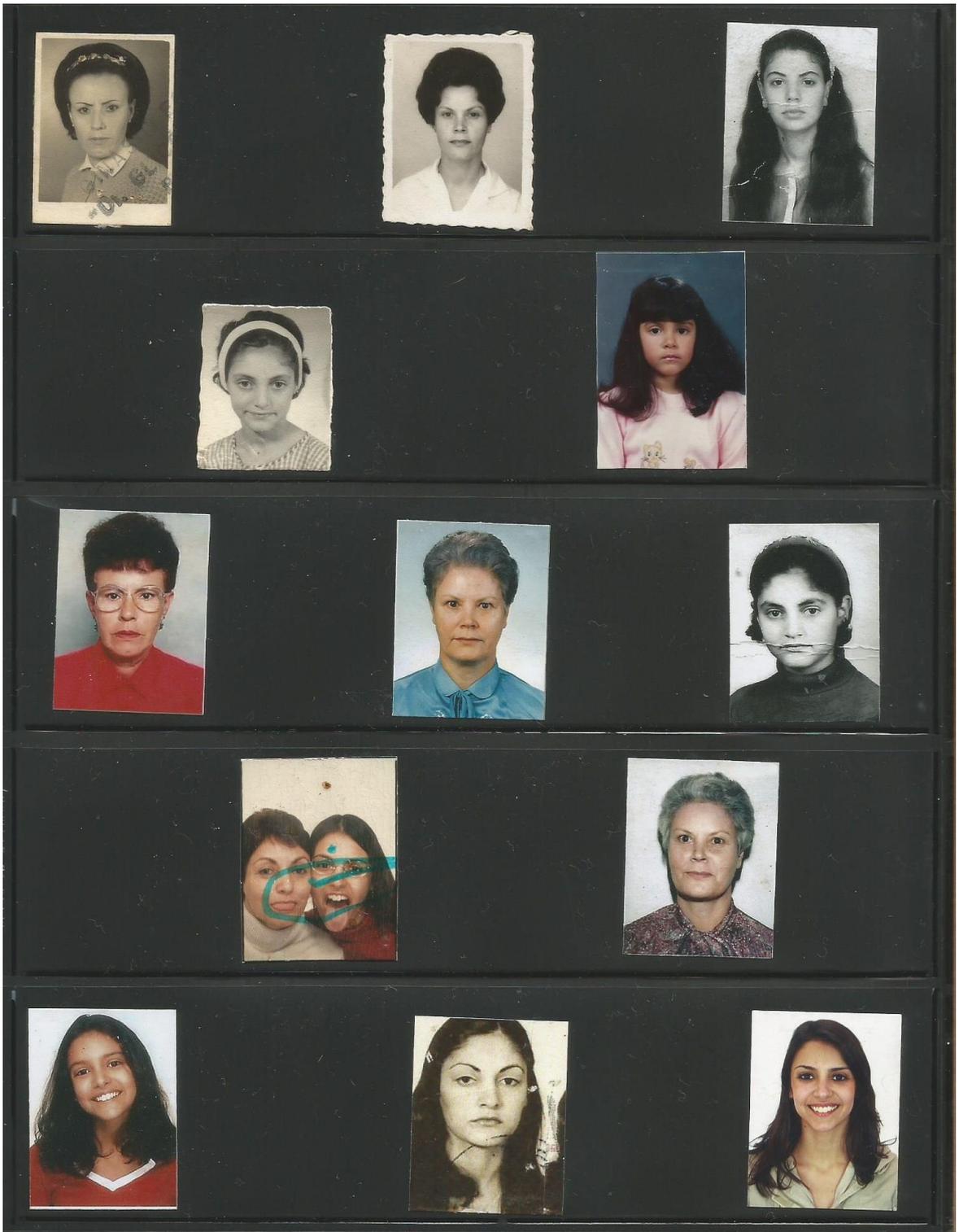












6. *If the aging magician tivesse a chave do segredo*

Essa empresa avícola foi a última explosão de cores, a última e brilhante contramarcha da fantasia que esse improvisador incorrigível, esse esgrimista da imaginação conduzira para os redutos e as trincheiras do inverno estéril e vazio. Só hoje percebo o heroísmo solitário com que ele sozinho delarou guerra ao elemento imensurável de tédio que entorpecia a cidade. Sem nenhum apoio, sem reconhecimento de nossa parte, esse homem estranhíssimo defendia a causa perdida da poesia. Ele era um moinho maravilhoso, em cujos funis caíam os farelos das horas vazias para florescer nas engrenagens com todas as cores e perfumes das especiarias do Oriente. Mas, acostumados com a excelente charlatanice desse prestidigitador metafísico, estávamos propensos a ignorar o valor da sua magia soberana, que salvava da letargia dos dias e noites vazios.

Bruno Schulz em *Lojas de Canela*, ou *A rua dos crocodilos*.

Lembrar. Voltar. Dois dos maiores esforços que se pode realizar para retomar instantes e momentos que ficaram para trás sem, no entanto, ter qualquer tipo de garantia de que essa dedicação irá trazer parte de uma vida de volta, mesmo que se esteja concentrado ou até de olhos fechados. Não conseguir lembrar, apesar de todo esforço empreendido para isso; não saber em que ponto o pensamento foi interrompido, em que momento os gestos esqueceram de seu percurso, antes tão natural; não poder voltar a ser aquele que encanta e perder-se no caminho para encontrar a si mesmo, que fazia da simplicidade magia: isso é ser velho, quando um dia já se foi jovem; ser pobre, quando um dia já se foi rico ou já se almejou a riqueza; ser um homem ordinário, quando um dia já se foi mágico.

Em “If the Aging Magician Should Begin to Believe”, um dos contos mais tristes e bonitos que já li, Jonathan Safran Foer narra a viagem de gôndola de um velho mágico que não percebeu a morte. Acompanhado de Caronte, o gondoleiro, o mágico pensa em momentos de sua vida: o quanto foi feliz fazendo as crianças sorrirem, o quanto foi incompreendido, o quanto é difícil ver-se inútil e ridicularizado ao perder a destreza, a eficiência, a magia. As recordações do homem e a melancolia de perceber-se velho, sozinho e infeliz dão ao conto uma atmosfera de álbum de fotografias mofado, em que não se consegue mais distinguir algumas pessoas nas fotos, em que suas expressões e seus contornos se perderam.

Publicado na antologia *A convergence of byrds*, de 2001, organizada pelo próprio Foer, o texto tem como mote uma colagem de Joseph Cornell, sem título, criada entre 1948 e 1950. A obra é uma caixa que reproduz um pássaro rodeado por relógios, cujas engrenagens encontram-se jogadas no chão. A passagem do tempo, tematizada no conto

a partir da imagem, demonstra ao velho mágico que subordina a todos, que todos estamos engaiolados diante da morte, a qual nos faz também perder as engrenagens para que acompanhem a ilogicidade do tempo, pois diante dele somos todos ordinários e desprovidos de magia.

Figura 54: Joseph Cornell (Sem título, 1948-1950/16.25 x 4.4375)



Fonte: FOER, 2007, p. 203.

Se o mágico, personagem de Jonathan Safran Foer, perdeu suas habilidades devido à lentidão motora causada pela velhice, o mágico de Valêncio Xavier caracteriza-se pela precisão e pela agilidade nos movimentos, que iludem e surpreendem todos os espectadores. O conto “Mistério mágico” foi publicado em *O mez da gripe e outros livros*, em 1998, compondo a coletânea *13 mistérios + O mistério da porta aberta*. Alguns desses contos foram publicados de 1983 a 1990 no jornal *O Estado do Paraná*, outros na revista *Quem* e na revista *Panorama*. Primeiramente publicado em junho de 1986, na revista *Quem*, “Mistério mágico” é um texto que provoca o leitor a descobrir os truques da personagem. Em uma festa de gala, o mágico realiza truques com cartas de baralho, faz um aquário desaparecer sob seu pano preto para chegar a seu número derradeiro: trespassar com espadas a caixa dourada onde se encontra a sua bela

assistente. No entanto, algo sai errado na performance e apavora a plateia e o leitor. Será mesmo? Depende; depende se o leitor fizer a escolha certa.

Da tristeza e da beleza do conto de Jonathan Safran Foer à performatividade e à irreverência do de Valêncio Xavier, duas personagens se contrapõem no exercício de truques de mágica. A partir dessas narrativas, as quais sintetizam importantes características desses escritores e que podem se encaixar e se imiscuir, as obras dos dois autores travam mais um diálogo, o qual desobedece a ordens e cronologias, pois se retomam e se bifurcam em um labirinto também mágico que somente a literatura pode proporcionar e desvendar.

Em que momento esses textos e esses autores se encontram? Obviamente, não será no início deste capítulo que isso será revelado... É necessário que nos preparemos para essa revelação entendendo e analisando os dois contos. O velho mágico de Jonathan Safran Foer passa a frente do intrépido ilusionista de Valêncio Xavier para demonstrar que até mesmo os velhos e fracos podem desvendar o enigma e participar da mágica...

6.1 A magia na era da eficiência

– Por que – que ele dizia –, por que não suportaríamos viver a vida se basta um nada para nos privar dela? Um nada a traz, um nada a alma, um nada a mina, um nada a leva. Não fosse isso, quem suportaria os golpes do destino e as humilhações de uma bela carreira, as fraudes nas mercearias, o preço dos açougueiros, a água no leite, a irritação dos pais, a fúria dos professores, o berreiro dos suboficiais, a torpeza dos bem aquinhoados, os gemidos dos aniquilados, o silêncio dos espaços infinitos, o cheiro da couve-flor ou a passividade dos cavalos de pau, se não soubesse que o mau e proliferante comportamento de algumas células ínfimas (gesto) ou a trajetória de uma bala traçada por um anônimo involuntário irresponsável não viria inopinadamente fazer evaporar todas essas preocupações no azul do céu.

Raymond Queneau em *Zazie no metrô*

Em poucas palavras, “If the Aging Magician Should Begin to Believe” é uma narrativa sobre um velho mágico que, devido ao Mal de Parkinson, não pode mais exercer a sua vocação: a de ser mágico. A personagem considera a magia mais que um ofício ou uma profissão, para ele, ser mágico é uma questão de dom. Considera-se um artista realmente, e não apenas um animador de festas que entretém adultos e crianças. A doença, desse modo, afeta-o sobretudo por impedi-lo de realizar a sua vocação, que é o seu maior e talvez único prazer, pois ser mágico é ser especial, é deter um conhecimento que seus espectadores não detêm. “Perder os poderes” é, para ele, tornar-se como os demais: espectador dos números que não consegue mais realizar. A falta de agilidade e de precisão motora e os esquecimentos recorrentes no decorrer dos truques fazem o solitário mágico entristecer-se e ver-se no passado com melancolia. O texto configura-se, então, como seus últimos pensamentos, como a análise final de sua vida.

If like a mime in love at dusk the aging magician should feel a profound urgency, it is his need to reconcile himself with his life before he forgets all of his most convincing tricks, it is the emergency of this Parkinsonian hands and the black hat's stubborn false backing, it is the anxiety of fakery: He wonders if he has lived, perhaps, a very normal life, or worse, a bad life, or, worse, has not lived at all, but performed a long series of tricks. What, after all, is the sum of sixty-five hundred invisible birds? (FOER, 2007, p. 204).⁶⁶

⁶⁶ Se como um mímico apaixonado pelo anoitecer o velho mágico sentisse uma urgência profunda, é sua necessidade de se reconciliar com a sua vida antes de esquecer todos os seus truques mais convincentes, é a emergência de suas mãos com Parkinson e a sua resoluta cartola preta com fundo falso, é a ansiedade do fracasso: ele pensa se viveu, talvez, uma vida normal, ou pior, uma vida ruim, ou, pior, não viveu, mas realizou muitas séries de truques. O que, depois de tudo, é a importância de sessenta e cinco pássaros invisíveis?. (Tradução minha).

O conto inicia com o mágico em uma gôndola na companhia de um gondoleiro, em uma referência ao barqueiro Caronte da mitologia grega, que carrega a alma dos mortos. Enquanto faz o seu percurso, sem ter consciência de que está morto, o mágico reflete sobre diversas situações de sua vida, às quais temos acesso por meio de um narrador em terceira pessoa que está colado à perspectiva da personagem. As estruturas “If” e “If the aging magician” repetem-se ao longo da narrativa e organizam-na em termos de hipóteses, possibilidades e condições. Se o velho mágico está morto, é somente no nível das possibilidades que ele pode refletir e que se pode refletir sobre ele.

A relação estabelecida pelo mágico com o mundo parte de sua relação com as crianças: no momento em que elas não mais se encantam pelos truques executados por ele, ocorre a sua disjunção com o mundo. Um dos episódios que voltam a sua lembrança ilustra esse processo. Após realizar seus números em uma festa infantil de aniversário, as crianças vêm até ele e comentam que descobriram como fazer algumas de suas mágicas.

- Your tricks were all really bad. I saw the thin string between your hand and the cork ball. She giggled. I also saw that your hat had a thingy in the back, because when you weren't looking, one of my friends took it and showed us. That's were the bird went.

- I'm so sorry, the aging magician said. I've ruined your party.

- No, she urged, blowing wisps of Brown hair in front of her eyes. It was funny. I loved it, and so did all of my friends. That's what I came to tell you. No one really believes in magic, anyway (FOER, 2007, p. 209- 210)⁶⁷.

O velho mágico, transformado em palhaço, provoca o riso, não o encantamento. Sua arte e sua vocação perderam o sentido; ele está perdendo os seus poderes. Esse movimento de disjunção ocorre, sobretudo, porque, para a personagem, o encantamento é a transcendência, é ter a necessidade urgente de saber como um truque é feito e, paradoxalmente, não querer saber quais são os meios empregados – “*needing and not wanting. It is a sadness we can live with*” (*op. cit.*, p. 206)⁶⁸. O mágico chega à triste consciência de que ele mesmo se maravilha com os seus próprios truques, por começá-los e não saber como terminá-los e resolvê-los. Ele também se tornou uma criança por

⁶⁷ - *Seus truques são todos muito ruins. Eu vi o fio fino entre a sua mão e a bola de cortiça. Ela riu. Eu também vi que a sua cartola tinha uma coisinha atrás, porque quando você não estava olhando, um dos meus amigos pegou isso e nos mostrou. Era para onde o pássaro foi.*

- Me desculpe, o velho mágico disse. Eu estraguei a sua festa.

- Não, ela insistiu, soprando mechas de cabelo castanho da frente de seus olhos. Foi engraçado. Eu amei, assim como todos os meus amigos. Isso foi o que vim lhe dizer. Ninguém realmente acredita em mágica, de qualquer maneira. (Tradução minha).

⁶⁸ [...] precisar e não querer. Essa é uma tristeza com a qual nós podemos conviver. (Tradução minha).

não ter mais a lembrança de como é ser mágico. Esqueceu-se da magia, não de como ela é, mas de como se vive com ela, dentro dela: tornou-se uma criança que anseia por saber mágicas, contudo sem conseguir realizá-las. A percepção da personagem de que costumava surpreender e encantar as crianças e de que agora se sente surpreendido e encantado, assim como elas, torna-o, a seu ver, um mágico de segunda linha: óbvio e sentimental.

For the aging magician, tricks became what he always wanted them to be for his children: objects of enchantment. After vanishing a rabbit and forgetting how to make it reappear, he would look at his hands, he would search them for gadgets and wonder, *How did you do that?* (*op. cit.*, p. 213).⁶⁹

No ensaio “Magia e felicidade”, Giorgio Agamben retoma um pensamento de Walter Benjamin para refletir sobre a infância e sua relação com a magia.

Benjamin disse, certa vez, que a primeira experiência que a criança tem do mundo não é a de que “os adultos são mais fortes, mas sua incapacidade de magia”. [...] É provável, aliás, que a invencível tristeza que às vezes toma conta das crianças nasce precisamente dessa consciência de não serem capazes de magia (AGAMBEN, 2007, p. 23).

O velho mágico tornou-se essa criança descrita por Benjamin e Agamben. Digo “tornou-se” porque teve durante toda a sua vida a pretensão de deter o poder do encantamento. Agamben relaciona a magia à felicidade inesperada, aquela advinda da sorte, e não do merecimento, por exemplo.

[...] ela [a felicidade] só nos cabe no ponto em que não nos estava destinada, não era para nós. Ou seja, por magia. Nesse momento, quando a arrebatamos da sorte, ela coincide inteiramente com o fato de nos sabermos capazes de magia, com o gesto com que afastamos, de uma vez por todas, a tristeza infantil (AGAMBEN, 2007, p. 24).

Entretanto, não há possibilidade dessa felicidade inesperada para a personagem do conto, pois a única felicidade que espera é a de que a mágica retorne às suas mãos trêmulas; logo não há mais possibilidade de magia. Também não há motivos para que julgemos mal o velho ou o recriminemos – quando perdemos o que tínhamos de mais

⁶⁹ Para o velho mágico, truques se tornaram o que ele sempre quis que eles fossem para as crianças: objetos de encantamento. Após sumir com o coelho e esquecer como fazê-lo reaparecer, ele olharia para as suas mãos, elas as examinaria à procura de alguma engenhoca e perguntaria, *Como você fez isso?* (Tradução minha)

precioso, tudo o que queremos e precisamos é ter isso de volta. Portanto, essa disjunção com o mundo vai afastando-o gradativamente do convívio social já que quem não trabalha não tem dinheiro, quem não tem dinheiro não compra, quem não compra come pouco, quem come pouco é magro e tem a saúde debilitada, quem tem a saúde debilitada sai pouco de casa, quem sai pouco de casa não toma banho etc etc. Mais do que isso, no entanto, tal completa disjunção ocorre porque o mágico vê-se sem capacidade de magia: sua velhice, sua doença, sua solidão embaram-lhe a mente e não lhe emprestam nenhum otimismo, pois, para alcançar a magia da felicidade, é necessário querer o destino, o futuro, e não o passado.

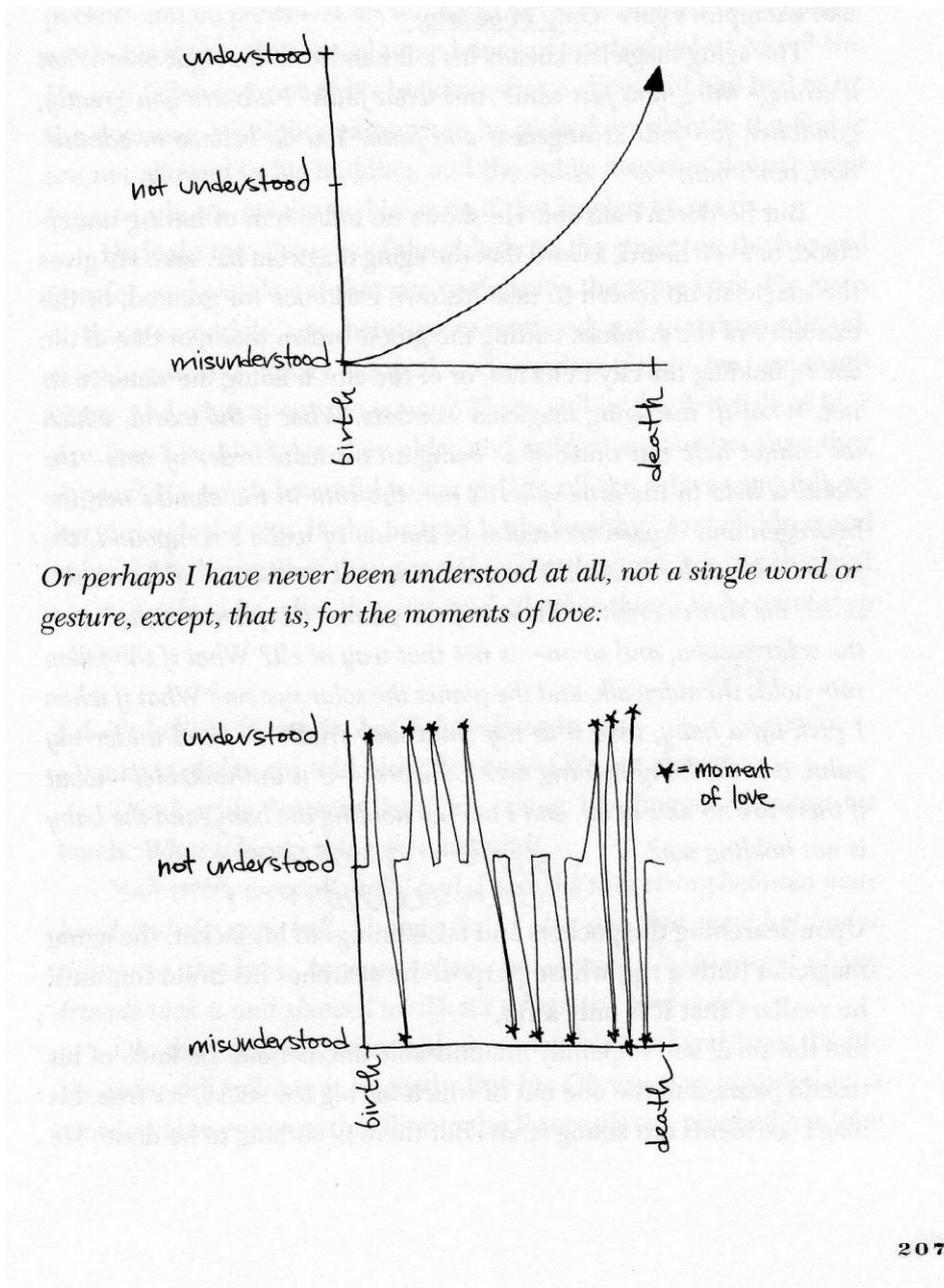
Se for assim, se não houver felicidade a não ser sentindo-nos capazes de magia, então se torna transparente também a enigmática definição dada por Kafka sobre magia, ao escrever que, se chamarmos a vida com o nome justo, ela vem, porque “está é a essência da magia, que não cria, mas chama” (AGAMBEN, 2007, p. 25).

A menina que procura o mágico para falar-lhe sobre seus truques afirma que “ninguém realmente acredita em mágica”. Essa descrença provém de as crianças saberem de sua incapacidade de magia, como afirmam Benjamin e Agamben, mas principalmente de não verem mais no mundo a magia que sabem que não detêm. A era da eficiência, da rapidez e da tecnologia abocanhou o lúdico e o encantamento de diversas formas, propondo novos meios de interação em uma outra lógica que não permite que desconheçamos nada. As crianças da festa de aniversário não acreditam em mágica porque sabem manusear com habilidade e conhecimento seus *smartphones*, aplicativos e jogos de vídeo game, por exemplo. Não há mais mistério em quase nada. E, se há, é só digitarmos no Google que o profeta nos responde. O velho mágico está em disjunção com o mundo porque é velho e mágico, e nada mais pode ser velho e/ou mágico. Não há espaço para isso, para ele; daí o seu sentimento de incompreensão.

The older I get, the aging magician thinks, the less I am understood. The movement toward death is one toward complete misunderstanding. But maybe, he thinks, it's the other way around. Maybe I have been getting better at expressing myself. Maybe my new silences are more accurate than my old words, and when my eyes close for the last time – the open-ended silence – I will be understood completely (FOER, 2007, p. 206- 207).⁷⁰

⁷⁰ Quanto mais velho eu fico, o velho mágico pensa, menos eu sou compreendido. O movimento em direção à morte é em direção à completa incompreensão. Mas talvez, ele pensa, seja o contrário. Talvez eu esteja ficando melhor na minha expressão. Talvez meus novos silêncios estejam mais exatos que

Figura 55: Os sentimentos do mágico em gráfico⁷¹



Fonte: FOER, 2007, p. 207.

É no conto “If the Aging Magician Should Begin to Believe” que se observa as primeiras inovações de Foer acerca da disposição da narrativa, que passa a se constituir como visual, refletindo os pensamentos e sentimentos da personagem. O narrador dispõe de gráficos aparentemente manuais para esclarecer a subjetividade do mágico. A

minhas velhas palavras e, quando os meus olhos se fecharem pela última vez – eu serei completamente compreendido. (Tradução minha).

⁷¹ *Ou talvez eu nunca tenha sido nem um pouco compreendido, sequer uma única palavra ou um único gesto, exceto, isto é, pelos momentos de amor.* (Tradução minha).

narrativa passa a ser ilustrada, como a de livros infantis, que se utilizam de figuras e ilustrações para tornar a leitura imagética. Contudo, não há aqui o intuito de simplesmente facilitar a compreensão do enredo ou somente torná-lo mais atrativo através das imagens. Os elementos visuais presentes no conto são um modo de expressar a melancolia, a solidão e as reflexões da personagem sobre suas últimas observações da vida, ou seja, constituem-se como escritura, como uma das muitas maneiras de escrever. São os exemplos para pensamentos imprecisos e confusos e demonstram a necessidade de compreensão que a personagem apresenta. As imagens - a obra de Cornell e as ilustrações no decorrer do texto - pois, acrescentam à obra de Foer uma natureza híbrida, que une literatura e artes visuais para contemplar a subjetividade da personagem.

A leitura do gráfico nos demonstra a solidão vivida pelo mágico em seus últimos momentos de vida. Se ele se sente incompreendido, é porque lhe falta amor, e falta de amor é falta de família, de amigos, de público, de crianças deslumbradas. Esse vazio abissal sentido pelo mágico também pode ser representado pelos gráficos propostos por Kurt Vonnegut para ilustrar as trajetórias das narrativas. A famosa ideia do escritor, rejeitada como tese de mestrado em antropologia, contribui para que pensemos os enredos ficcionais para além das palavras. A lógica utilizada por Jonathan Safran Foer para dar expressão aos sentimentos de sua personagem remete-nos aos gráficos de Vonnegut, os quais transpõem para o plano visual o percurso das narrativas de um modo geral. Em diálogo com “The Shapes of Stories”, podemos pensar a trajetória do velho mágico, exposta no primeiro gráfico desenhado por ele, como o “Man in hole” de Vonnegut: a personagem considera que já foi melhor compreendida e que, no presente momento, encontra-se totalmente incompreendida, ou seja, a linha do gráfico partiria de um ponto positivo, acima da média, e cairia profundamente abaixo dela para, na proximidade da morte, voltar a subir. O gráfico presente no conto nos aponta que o mágico acredita que só encontrará a plena compreensão no momento da morte, isto é, que apenas ela pode devolver-lhe algum conforto, retirando-o do estado de depressão.

Figura 56: *The Shape of Stories*, Kurt Vonnegut.



Contudo, é possível discordar da interpretação feita pela personagem que, sim, sente-se em um abismo, mas que, como todas as pessoas, irá encontrar a morte em um processo natural da vida. Sua morte na velhice, inclusive, ratifica a linearidade de sua trajetória; porém, não se pode afirmar se isso é um fator positivo ou negativo, pois é a subjetividade do leitor que irá determinar essa oscilação. Quanto maior for a possibilidade de interpretação, logo de oscilação, mais literária e complexa a obra se demonstra. Então a interpretação da personagem quanto a sua trajetória corresponde ao gráfico “Man in hole”, mas a sua trajetória, em termos objetivos, é linear, não oscila.

Figura 57: *The Shape of Stories*, Kurt Vonnegut.⁷²



⁷² Fonte das figuras 11 e 12: http://visual.ly/kurt-vonnegut-shapes-stories-0?utm_source=visually_embed

No segundo gráfico, o mágico acrescenta as variações dos momentos de amor em sua trajetória, o que demonstra ainda mais as ambiguidades da vida, pois tanto foi bem quanto mal compreendido nesses momentos de amor, assim como todos nós. A utilização de desenhos e gráficos para expressar a subjetividade da personagem é um ótimo recurso para entendermos e visualizarmos a trajetória da narrativa. A simplicidade da ideia de Kurt Vonnegut, também empregada neste conto de Foer, relembra-nos de uma expressão bastante coloquial e popular: “Não entendeu? Quer que eu desenhe?”. Pois sim.

O velho mágico vive em um mundo onde impera a centralidade tecnológica; ele se torna anacrônico por sua magia ser *pré*-tecnológica. A visão de mundo e o horizonte de expectativas do público modificou-se, infelizmente, a ponto de não ver mais encanto na sua magia, apenas engodo e ilusão, talvez pelo fato de a tecnologia poder ser considerada o desdobramento da magia. E a personagem não sabe ser esse mágico que se utiliza de mecanismos tecnológicos para surpreender sua plateia, que vê ingenuamente ingenuidade na magia, considerada uma tolice para quem não consegue entendê-la em um mundo com tantas novidades técnicas, científicas e industriais.

No entanto, a personagem de Jonathan Safran Foer não está sozinha em seu suposto anacronismo: a personagem do escritor brasileiro Murilo Rubião do conto “O ex-mágico da Taberna Minhota” é sua contemporânea. Publicado em 1947, o texto de Rubião reflete sobre a pobre lógica burocrática e repetitiva dos tempos atuais. Por meio de uma linguagem simples e concisa, o autor mineiro satiriza o absurdo do cotidiano, repleto de tédio e desprovido de magia. O conto narra a história de um mágico que fora “atirado à vida sem pais, infância ou juventude” (RUBIÃO, 2010, p. 21), ou seja, sem passado e sem lembranças. Narrado em primeira pessoa, tem-se a perspectiva do narrador acerca de como ele se torna um ex-mágico em razão de ter perdido seus poderes.

A personagem sente-se desconfortável em sua existência fantástica por não conseguir responder aos seus expectadores a clássica pergunta “como você fez isso?!”. “O que poderia responder, nessa situação, uma pessoa que não encontrava a menor explicação para sua presença no mundo? Disse-lhe que estava cansado. Nascera cansado e entediado” (RUBIÃO, 2010, p. 21). No caso do texto de Murilo Rubião, ser mágico não é uma profissão ou mesmo uma vocação, mas uma condição natural da personagem. Se não sabe explicar o *modus operandi* de seus truques, é porque não são truques, e sim

manifestações do inconcebível e do fantástico, isto é, são atos misteriosos e mágicos também para ele.

Às vezes, sentado em algum café, a olhar cismativamente o povo desfilando na calçada, arrancava do bolso pombos, gaivotas, maritacas. As pessoas que se encontravam nas imediações, julgando intencional o meu gesto, rompiam em estridentes gargalhadas. Eu olhava melancólico para o chão e resmungava contra o mundo e os pássaros.

Se, distraído, abria as mãos, delas escorregavam esquisitos objetos. A ponto de me surpreender, certa vez, puxando da manga da camisa uma figura, depois outra. Por fim, estava rodeado de figuras estranhas, sem saber que destino lhes dar (RUBIÃO, 2010, p. 22).

Assim, por estar extremamente cansado de sua existência mágica e, conseqüentemente, de seu ofício, a personagem tenta diversas formas de suicídio. Em uma delas, o mágico traz à realidade leões ferozes para que o matem. No entanto, os animais imploram para que ele os faça desaparecer novamente, pois “Este mundo é tremendamente tedioso – concluíram” (*op. cit.*, p. 23). Depois de outras fantásticas e fracassadas tentativas, ele se lembra de algo que havia escutado na rua por acaso: “Ouvira de um homem triste que ser funcionário público era suicidar-se aos poucos” (*op. cit.*, p. 24). Encontrada a solução para o seu problema, o mágico consegue um emprego em uma Secretaria de Estado; sua inquietação, contudo, somente se agrava. O tempo passa amarga e lentamente, mas não o mata. Enoja-se dos homens, antes separados dele pelo palco; entedia-se de seu medíocre serviço, que pouco lhe exige e revolta-se contra a falta de um passado: “Por que somente eu, entre todos os que viviam sob os meus olhos, não tinha alguma coisa para recordar?” (*op. cit.*, p. 25) Para piorar a situação, apaixona-se por uma colega de trabalho que o rejeita, privando-o assim de uma experiência amorosa. As ameaças de demissões coletivas, porém, preocupam o mágico, pois seria impossível para ele ficar longe de sua amada. Dirige-se, então, ao seu chefe para impedi-lo de o demitir, alegando já ter muitos anos de trabalho e, logo, ter estabilidade. O chefe fica perplexo, pois somente há um ano o mágico estava trabalhando na secretaria. Para comprovar o seu tempo de serviço, o protagonista procura nos bolsos um documento para apresentar ao patrão; no entanto, a mágica não acontece. Se antes de ser funcionário público bastava um desejo para materializar qualquer ideia, hoje como burocrata a magia mostrou-se inconcebível em um momento derradeiro: “Tive que confessar a minha derrota. Confiara demais na faculdade de fazer mágicas e ela fora anulada pela burocracia” (*op. cit.*, p. 25).

É realmente uma pena que a burocracia tenha matado a mágica, mas a literatura a traz de volta com esse conto incrível de Murilo Rubião. Se a personagem lamenta o pouco passado que tem, a literatura pode criar uma memória e um presente ficcionais. “Não me conforta a ilusão. Serve somente para aumentar o arrependimento de não ter criado todo um mundo mágico” (*op. cit.*, p. 26). A literatura pode fazer esse mundo mágico, libertando-nos da mesmice e da náusea cotidiana por meio da arte da ficção e da leitura. Pobre mágico sem magia e salvação; feliz leitor imerso na magia latente dos bons textos. O protagonista, ao término do conto, imagina e recorda os bons tempos e, de certo modo, percebe que a infelicidade também pode ser um tipo de morte.

Por instantes, imagino como seria maravilhoso arrancar do corpo lenços vermelhos, azuis, brancos, verdes. Encher a noite com fogos de artifício. Erguer o rosto para o céu e deixar que pelos meus lábios saísse o arco-íris. Um arco-íris que cobrisse a Terra de um extremo a outro. E os aplausos dos homens de cabelos brancos, das meigas criancinhas. (RUBIÃO, 2010, p. 26)

O velho mágico do conto de Foer e o fantástico mágico do texto de Rubião compartilham a dor pelo passado e a melancolia. Se o primeiro relembra o passado porque o presente o faz sofrer, o segundo sofre por não ter um passado e, logo, não ter lembranças. O ex-mágico percebe a sua existência ao deparar-se com seus “cabelos ligeiramente grisalhos, no espelho da Taberna Minhota” (*op. cit.*, p. 21). Ambos, de qualquer modo, estão insatisfeitos com a vida que têm, e a incompreensão do tempo presente marginaliza-os. A popularidade e o sucesso do mágico brasileiro incomodam-no uma vez que ele não consegue pensar em causas e explicações possíveis para a sua magia. Sua existência e sua humanidade são da ordem do impossível, do fantástico. Ao contrário, a existência e a humanidade do mágico norte-americano são por demais possíveis, tão compreensíveis que fantásticas. Eles compartilham, portanto, a saudade: a saudade da juventude e a saudade de ter uma memória. A ausência de lembranças dá-se no nível do maravilhoso, como que por magia. Em Murilo Rubião, o absurdo da condição humana é retratado por meio do inconcebível, enquanto em Jonathan Safran Foer por meio do tangível, do sensível.

Nos dois contos ocorre a disjunção das personagens em relação ao mundo e à sociedade em que vivem. O sentimento de não pertencimento, de anacronismo e de exclusão sentido pelos mágicos reflete a mediocridade do meio em que estão e estamos inseridos, o qual somente vê “magia” no protocolo, na eficiência e no utilitarismo. O

mundo que os fere é o mesmo. É fantástico, maravilhoso e mágico, no entanto, encontrarmos textos de autores tão diferentes que dialoguem e reflitam sobre questões tão relevantes para a literatura. Seja pela sátira, seja pela emoção, a arte da literatura faz do mundo um lugar menos burocrático, menos eficiente, menos útil: o ex e o velho mágico fazem da literatura um lugar melhor.

Além do diálogo entre textos, o diálogo entre a literatura e outras áreas do conhecimento também enriquece a análise do conto de Foer. Pode-se associar as reflexões aqui propostas às discussões antropológicas realizadas por Claude Lévi-Strauss a respeito das manifestações mágicas em diversas tribos indígenas, principalmente nas descritas em *Antropologia estrutural*. Em “O feiticeiro e sua magia”, texto de 1949, Lévi-Strauss expõe que a eficácia da magia depende da crença e da confiança que o doente deposita na magia e no feiticeiro, ou seja, a cura depende do pacto estabelecido entre eles.

[...] percebe-se que a eficácia da magia implica a crença na magia, que se apresenta sob tres aspectos complementares: primeiro, a crença do feiticeiro na eficácia de suas técnicas; depois, a do doente de que ele trata ou da vítima que ele persegue, no poder do proprio feiticeiro; e, finalmente, a confiança e as exigências da opiniao coletiva, que formam continuamente uma espécie de campo de gravitação no interior do qual se situam as relações entre o feiticeiro e aqueles que ele enfeitiça (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 182).

Um dos casos relatados pelo antropólogo e que exemplifica as palavras acima ocorreu entre os Zuñi do Novo México. Um jovem é acusado de feitiçaria por ter pego nas mãos de uma menina de doze anos que teve uma crise nervosa depois disso. Primeiramente, ele nega qualquer envolvimento com a feitiçaria; no entanto, como o tribunal não acredita nele, assume o fato e forja um ritual para curar a doente. No meio da noite, o rapaz foge, mas é capturado, e a própria família da vítima trata de julgá-lo. Ele se vê obrigado a contar uma nova versão de sua história visto que não acreditam mais na comprovação que apresentara. Afirmando que recebera seus poderes mágicos de antepassados, o adolescente conta desta vez que devido a penas mágicas poderia se transformar em outros seres, abandonando a forma humana. Seus juízes pedem, então, para ver as tais penas, e o jovem quebra duas paredes de sua casa a fim de tentar comprovar a sua magia. Após algum tempo e esforço, uma pena é encontrada, e ele a apresenta ao seu tribunal.

Finalmente, arrastado até a praça pública, teve de repetir toda a história, enfeitando-a com muitos novos detalhes, e terminou com uma peroração patética, em que lamentava a perda de seus poderes sobrenaturais. Tranquilizados, seus ouvintes concordaram em liberá-lo (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 187).

Lévi-Strauss expõe em sua reflexão que os guerreiros ficaram tão encantados com o relato do rapaz que já não mais tinham consciência do motivo pelo qual o estavam ouvindo, pois “o que os juízes querem (validando seu fundamento objetivo com a expressão emocional apropriada) é atestar a realidade do sistema que o possibilitou” (*op. cit.*, p. 188). A verificação desse sistema mágico, em oposição a nenhum outro sistema, a partir da defesa engenhosa do dito feiticeiro, convenceu narrativamente o público, ou seja, a qualidade e a magia do relato do jovem enfeitiçaram aqueles que deveriam julgá-lo, os quais participaram do pacto estabelecido pelo narrador por meio da coerência peculiar apresentada no relato. Desse modo, o adolescente convenceu a audiência de que, sim, ele era um feiticeiro, mesmo que fosse um feiticeiro que havia perdido os poderes. Ao compreender a lógica buscada e imiscuir-se nela, o rapaz passou a ser um detentor de magia para aqueles que assim o queriam.

Dos estudos antropológicos aos estudos literários, em “If the Aging Magician Should Begin to Believe”, o velho mágico, ao contrário do rapaz das penas encantadas, perdeu a crença no sistema que representava, isto é, perdeu a crença em si mesmo e na sua magia narrativa e dramática ao não mais conseguir encarnar a personagem que ele acreditava ser. As mãos trêmulas e a memória lacunar, estopins de sua falta de crença, logo, de magia, impedem que ele exerça poder encantatório sobre o público uma vez que perdeu os poderes em relação a si mesmo. A mente e os gestos falhos, os quais se opõem às suas ordens e vontades, não podem convencer ninguém porque não convencem e não dão suporte ao próprio mágico. O absurdo dessa percepção e a surpresa e a paralisia que provocam não permitem que ele possa alcançar seus poderes mágicos de outra forma, narrando e interpretando, por exemplo, pela performance convencendo os demais de que é mágico e assim sempre será. Sua crença em si mesmo esvaiu-se talvez porque ela nunca tivesse sido genuína, acima de quaisquer provações. E a velhice e suas adversidades constituem uma dura provação. Se o jovem feiticeiro, cujo caso é narrado por Lévi-Strauss, convence aqueles que dele duvidam é porque não lhe

resta alternativa: convencer os juízes é manter-se vivo. Se o velho mágico não convence aqueles que dele duvidam, inclusive a si próprio, é porque seu desejo de viver não é tão imperioso. Não querer morrer nem sempre significa querer viver.

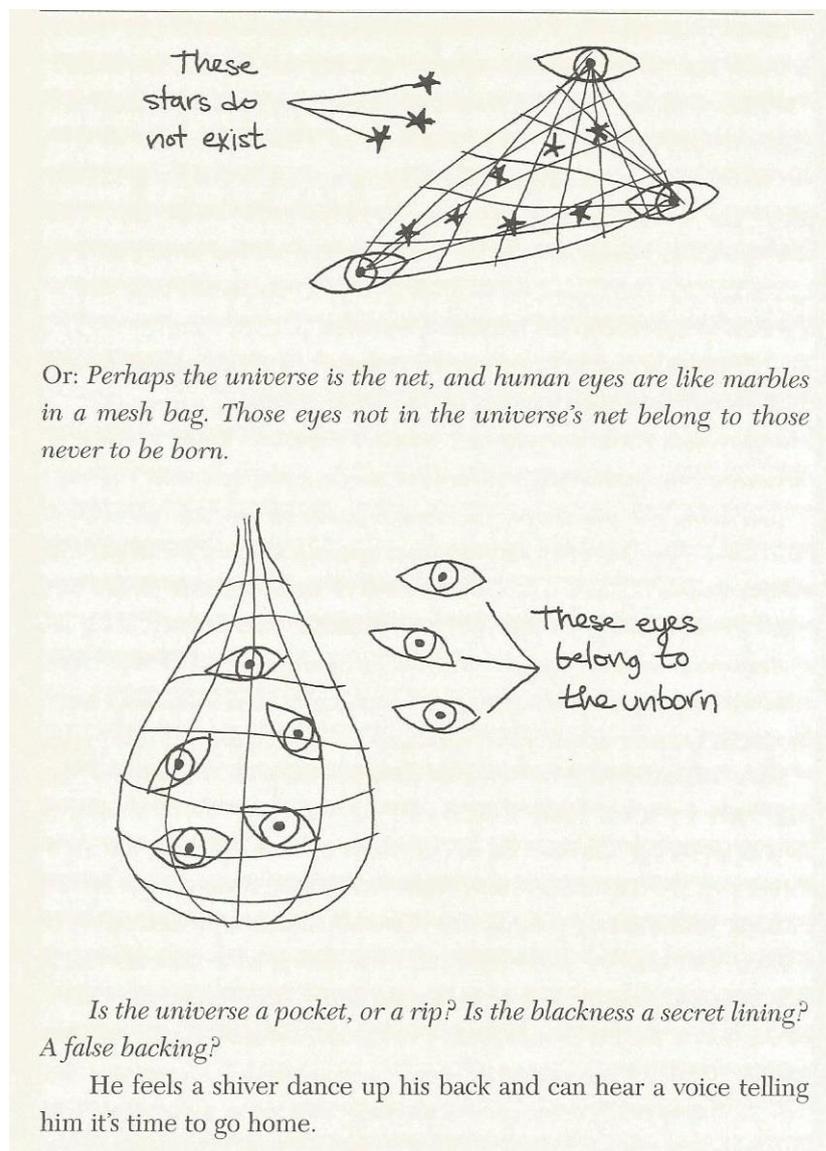
Se o xamã, o detentor da magia da feitiçaria, tem o poder do encantamento⁷³, esse poder também se dá pela linguagem. A atmosfera mágica e encantatória da narrativa de Jonathan Safran Foer reflete na forma o conteúdo do conto. Da seleção e disposição vocabular à descrição de pássaros e lenços perdidos nos bolsos da personagem, realiza-se a magia da literatura e, pela narrativa, a cura do leitor, àvido por uma boa e bela história.

Após agradecer à antropologia pelo auxílio na reflexão, volta-se à análise das imagens que compõem o texto. Outros desenhos também fazem parte do conto a fim de ilustrar o que o mágico pensa e, até mesmo, vê: *Are the stars held in our eyes, or the other way around? Could the eyes of the living form a net, in which everything that exists is held?* (FOER, 2007, p. 213).⁷⁴

⁷³ Ver “A eficácia simbólica”. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Tradução de Beatriz Perrone-Moysés. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

⁷⁴ Estão as estrelas presas em nossos olhos, ou o contrário? Poderiam os olhos daqueles que vivem formarem uma rede, em que tudo que existe está preso? (Tradução minha).

Figura 58: Desenhos do mágico.⁷⁵



Fonte: FOER, 2007, p. 214.

Os desenhos constam ainda em mais um momento no conto: após o velho ser assaltado por um jovem. O mágico não tem dinheiro algum para entregar ao rapaz que, em razão disso, faz o homem tirar a roupa para que possa procurar

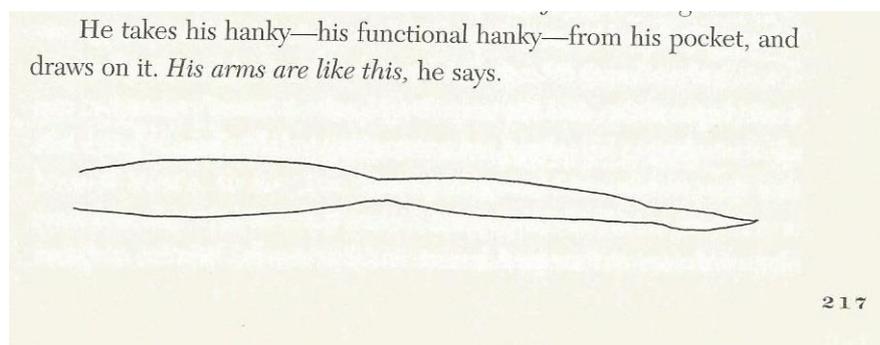
⁷⁵ Ou: Talvez o universo seja a rede, e os olhos dos seres humanos sejam como bolinhas de gude em um saco de malha. Aqueles olhos que não estão na rede do universo pertencem àqueles que nunca vão nascer.

O universo é uma caçapa, ou uma fenda? A escuridão é um revestimento secreto? Um fundo falso?

Ele sente um arrepio dançar por suas costas e pode ouvir uma voz dizendo a ele que está na hora de ir para casa. (Tradução minha).

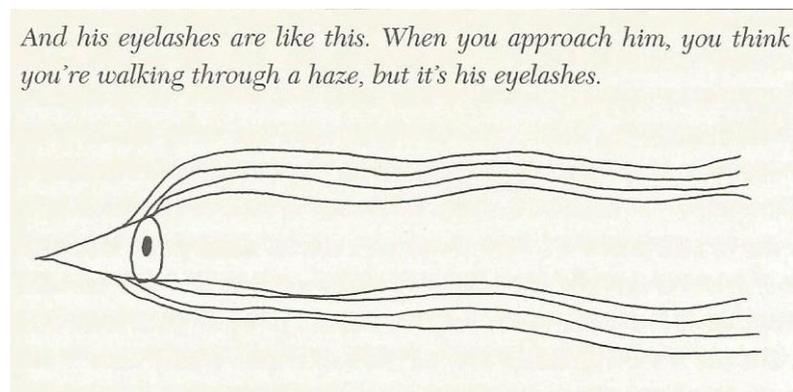
nos bolsos secretos. Enquanto o ladrão encontra inúmeros lenços de seda perdidos e pássaros escondidos pelos bolsos, o mágico surpreende-se com a juventude e a beleza de seu assaltante. Os braços compridos e os longos e espessos cílios do rapaz merecem uma ilustração do mágico que, após o assalto, compreende que precisa encontrar novamente o ladrão. Os desenhos são mostrados às pessoas para quem pergunta se conhecem o garoto quando elas não reconhecem o tipo descrito pelo velho. Para ele, os braços e os cílios do jovem são muito elucidativos.

Figura 59: Braço jovem.⁷⁶



Fonte: FOER, 2007, p. 217.

Figura 60: Cílios longos e jovens.⁷⁷



Fonte: FOER, 2007, p. 218.

“If the aging magician felt, for a long moment, more alive than undead, it was only because he saw the boy again [...]” (FOER, 2007, p. 219)⁷⁸. Ele consegue

⁷⁶ Ele tira seu lenço – seu lenço funcional – do seu bolso e desenha nele. *Seus braços são assim*, ele diz. (Tradução minha).

⁷⁷ *E seus cílios são assim. Quando você se aproxima dele, você pensa que você está caminhando pela neblina, mas são os seus cílios.* (Tradução minha).

reencontrar o rapaz, que foge embora o mágico grite “*I just want to look at you. Please. See me in you. See you in me. Help*” (op. cit., p. 220)⁷⁹. A juventude do garoto mobiliza a personagem, que vê nele o oposto e uma parcela de si. Vê-lo novamente é ver a si próprio, jovem, com todo o tempo para construir uma retrospectiva de vida. Os desenhos representam a sua necessidade de compreensão: se não consegue explicar-se com as palavras, quem sabe com as imagens.

“If the Aging Magician Should Begin to Believe” é um conto silencioso, repleto de não ditos melancólicos. Não há como não se emocionar com o vazio e com a solidão da personagem. É triste, como são tristes e bonitos os textos de Jonathan Safran Foer. O conto termina com o mágico percebendo que morreu ou está morrendo, que precisaria de mais tempo para viver, que é inevitável ter medo da morte. No entanto, talvez aquele anjo interpretado por Bruno Ganz no filme *Asas do desejo*, de Wim Wenders, tenha aparecido para acariciar a cabeça do velho e livrá-lo de todo temor ou toda preocupação, devolvendo-lhe a paz e as boas lembranças.



If the aging magician should know that he is about to die – he was always about to die; we are all, always, about to die! –

he will surround himself with children: the rambunctious five-year-old who ate so much frosting while helping his mother bake his birthday cake that he vomited blue on one of the aging magician’s birds; the sweet baby sister of a birthday girl, with wet eyes and thin hair; the eight-year-old girl, who did or didn’t exist, who kissed him on the cheek after his show and said, *I don’t believe in magic, but I do believe in you*; the son of the famous playwright, in his thick black frames and braces; that girl he fell in love with, who came upon him weeping after a show and offered a thimble of coconut sherbet,

⁷⁸ *Se o velho mágico se sentiu, por um longo momento, mais vivo que não morto, foi somente porque ele viu o garoto novamente [...]. (Tradução minha).*

⁷⁹ *Eu apenas quero olhar para você. Por favor. Me ver em você. Ver você em mim. Ajude. (Tradução minha).*

saying, *Maybe you'll feel a little better if you made this disappear*; the babies, the toddlers, the five-, six-, and seven-year-old; the children too old to have a magician at a birthday party, and too old to have a birthday party, and too young not to believe in magic, and too young not to have a birthday party; the children he didn't father, the children he wasn't, the infinity of possible lives that slipped through the mesh of the universe's net. They will come to his side as he dies on that hard hospital bed – hundreds of children, like birds to bread, thousands of them, ready to take him to the slit in the sky, hundreds of thousands of them (FOER, 2007, p. 221-222).⁸⁰

Os pássaros e as crianças de natureza livre, imagens também presentes no conto de Murilo Rubião, conduzirão a personagem em direção à compreensão. O desfecho do conto remete também a uma das últimas exposições realizadas por Joseph Cornell especialmente pensada para as crianças, em que suas caixas encantadoras foram dispostas na altura do público infantil para que as obras ficassem diante de seus olhos. O encantamento pelas crianças é compartilhado pelo mágico e pelo artista, este também mágico por selecionar objetos velhos e usados, os quais um dia foram belos e novos, para transformá-los novamente em relíquia artística dentro de suas caixas.

⁸⁰ Se o velho mágico soubesse que ele estava prestes a morrer – ele sempre esteve prestes a morrer; todos nós sempre prestes a morrer – ele se rodearia de crianças: o menino barulhento de cinco anos que comeu tanto merengue enquanto ajudava a sua mãe a fazer o bolo de aniversário dele que vomitou azul em um dos pássaros do velho mágico; a doce bebê, irmã de uma menina aniversariante, com olhos úmidos e cabelo fino; a menina de oito anos, que existiu ou não, que lhe deu um beijo na bochecha depois de seu espetáculo e disse, *Eu não acredito em mágica, mas eu realmente acredito em você*; o filho daquele famoso dramaturgo, em seus espessos óculos e aparelho dentário; aquela menina por quem ele se apaixonou, que veio até ele chorando depois de um espetáculo e ofereceu um dedal de sorvete de coco, dizendo, *Talvez você se sinta melhor se você fizer isso desaparecer*; os bebês, os pequenos, os de cinco, seis, sete anos de idade; as crianças muito velhas para terem um mágico na sua festa de aniversário e muito velhas para terem uma festa de aniversário e muito jovens para não acreditarem em mágica e muito jovens para não terem uma festa de aniversário; as crianças de quem ele não é o pai, as crianças que ele não teve, a infinidade de vidas possíveis que deslizaram através da rede de malha do universo. Elas virão ao seu lado enquanto ele morre naquela dura cama de hospital – centenas de crianças, como pássaros para alimentar, milhares deles, prontos para levá-lo para aquela fresta no céu, centenas de milhares deles. (Tradução minha).

Figura 61: Joseph Cornell. Untitled (Bébé Marie). Early 1940s.



Fonte: Moma NY

O último trecho do conto afirma que o velho mágico deveria ter aprendido a morrer, ou seja, deveria ter tido a consciência de que a morte sempre o acompanhou. O filósofo italiano Giorgio Agamben expõe que o anjo da morte, aquele que a anuncia, é a linguagem, pois, afinal, o que é a nossa consciência senão a própria linguagem?

Ideia da morte

O anjo da morte, que em certas lendas se chama Samael e do qual se conta que o próprio Moisés teve de o afrontar, é a linguagem. O anjo anuncia-nos a morte – e que outra coisa faz a linguagem? –, mas é precisamente esse anúncio que torna a morte tão difícil para nós. Desde tempos imemoriais, desde que tem história, a humanidade luta com o anjo para lhe arrancar o segredo que ele se limita a anunciar. Mas das suas mãos pueris apenas de pode arrancar aquele anúncio que, de resto, ele nos viera fazer. O anjo não tem culpa disso, e só quem compreende a inocência da linguagem entende também o verdadeiro sentido desse anúncio e pode, eventualmente, aprender a morrer (AGAMBEN, 2012, p. 126).

Aprender a morrer, desse modo, pode simplesmente equivaler a aprender a viver, a partir da compreensão de que a vida é finita e que a morte nos acompanha, exigindo-nos, a sua maneira, que cada um de nós crie um mundo em que possamos acreditar. Ensina-nos o narrador: “*Make for yourself a world you can believe in*” (FOER, 2007, p.

211)⁸¹, pois, como afirma John Lennon – “*I don’t believe in magic [...] I just believe in me*”⁸² –, somos nós que devemos construir um mundo em que a magia seja possível. O narrador sopra aos ouvidos do mágico: “*So listen: If you can manage what I’ve told you, as I was never able to, you will give your life meaning*” (FOER, 2007, p. 211)⁸³. E a vida só tem sentido quando há magia, quando há criação, quando há literatura. Talvez seja isso que o narrador esteja dizendo: faça o que o ex-mágico da Taberna Minhota deveria ter feito pois, se o mundo real está desprovido de magia, crie um mundo onde ela seja possível, mesmo que nele também haja a tristeza inevitável de o sabermos ficcional. Talvez seja isso.

Em *Extremamente alto & incrivelmente perto*, a estética da reversibilidade nos é apresentada sob a perspectiva do menino Oskar Schell, que muda a ordem e a lógica usual em seu *flip book* para criar um mundo em que ele possa acreditar, acrescentando magia à sua criação. A personagem de “If the Aging Magician Should Begin to Believe” faz o mesmo em sua imaginação: inverte a lógica e tenta pensar a ordem da vida de um novo modo. Ao estabelecer diferentes hipóteses, o velho voltou a ser criança? Passou a ser um cientista da invenção, como Oskar?

What if, the aging magician wonders. What if the world, which we cannot help but think of being an intricate order of nets – the cloud is held in the atmosphere’s net, the hydrogen and oxygen molecules in the net of water’s compound, the fallen rain in the sidewalk’s net, the sidewalk in the net of the earth’s crust, the earth’s crust in the net of the planet, the planet in the net of the solar system, and so on – is not that way at all? What if the fallen rain holds the sidewalk, and the planet the solar system? What if when I pick up a baby, take it to my chest and cradle its head under my palm, it is the baby holding me? Or worse – it is unthinkable! – what if there are no nets at all, and I am not holding the baby, and the baby is not holding me? (FOER, 2007, p. 208).⁸⁴

⁸¹ Faça para você um mundo em que você possa acreditar. (Tradução minha).

⁸² Eu não acredito em mágica, eu só acredito em mim. (Tradução minha).

⁸³ Então escute: se você conseguir lidar com o que eu lhe disse, como eu nunca consegui, você vai dar sentido à sua vida. (Tradução minha).

⁸⁴ *E se, o velho mágico cogita. E se o mundo, que nós não podemos ajudar exceto pensar ser uma intricada ordem de redes – a nuvem está presa na rede da atmosfera, as moléculas de hidrogênio e de oxigênio na rede dos compostos d’água, a chuva na rede da calçada, a calçada na rede da crosta da terra na rede do planeta, o planeta na rede do sistema solar e assim por diante – não for assim? E se a chuva suporta a calçada; e o planeta, o sistema solar? E se quando eu pegar um bebê, colocá-lo no meu peito e embalar a sua cabeça na palma da minha mão, é o menino que está me segurando? Ou pior – isto é impensável! – e se não houver redes e eu não estou segurando o bebê nem o bebê me segurando?* (Tradução minha).

No entanto, se ele não está segurando o bebê, e o bebê não o está segurando, é porque ele ainda não consegue acreditar nas intrincadas redes que nos ligam. “*Nothing can make up for a life without belief, say a voice from the back of your head. The gondolier? But I don’t believe there are things to believe in. Everything is some sort of trick*” (op. cit., p. 220)⁸⁵. Mas é realmente possível acreditar? Se o velho mágico começasse a acreditar, ele seria tão parecido conosco? Se o velho mágico começasse a acreditar, ele não seria por demais personagem? Se o velho mágico começasse a acreditar, ele ainda estaria vivo? Se o velho mágico começasse a acreditar na mágica, e não nos truques; se começasse a acreditar na vida, sem esquecer da morte; se começasse a acreditar em si mesmo e no valor do *seu* mundo, ele teria aprendido a viver no momento de morrer. Mas e não foi isso que aconteceu? Ao lembrar das crianças e dos pássaros, ele não terá tido essa compreensão? Não sei, mas prefiro acreditar que sim.

Este é para ser o último parágrafo de análise sobre o conto. É preciso seguir adiante e passar para o próximo texto. Contudo, isso é muito difícil já que ainda existe muito por dizer. Todo capítulo parece ser assim: impossível de ser finalizado. Mas vamos lá: em “If the Aging Magician Should Begin to Believe”, uma das primeiras publicações de Jonathan Safran Foer, já se percebe uma série de marcas autorais do escritor: a importância da memória e da infância, a narração por meio de imagen, o tom poético que confere melancolia e beleza às reflexões, o sentimento que nos faz querer sempre acreditar na literatura e nas suas verdades possíveis. Escrever sobre os textos desse autor é estar em constante comoção, com o coração apertado, com o desejo de abraçar suas personagens tão sensivelmente construídas. Talvez esta, então, seja uma nova definição, quem sabe uma nova teoria: Jonathan Safran Foer e o desejo do abraço.

⁸⁵ *Nada pode compensar uma vida sem crença, diz a voz atrás dele. O gondoleiro? Mas eu não acredito que existam coisas em que acreditar. Tudo é alguma espécie de truque.* (Tradução minha).

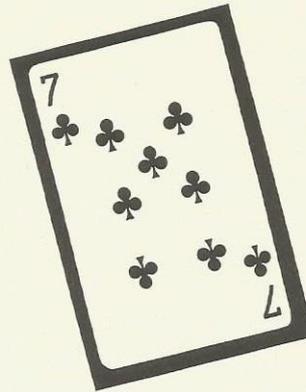
6.2 A misteriosa criação da magia

A história provém da China e fala de um pintor idoso que permitiu aos amigos admirarem sua tela mais recente. Nela estava representado um parque, um caminho estreito que seguia ao longo da água e através de umas folhagens e que terminava em frente de uma pequena porta que, no fundo, dava acesso a uma casinha. Eis que quando os amigos procuraram o pintor, este já se fora, tendo penetrado no próprio quadro. Ali percorreu o caminho estreito até a porta, deteve-se calmamente diante dela, virou-se, sorriu e desapareceu pela fresta. Assim também, com minhas tigelas e meus pincéis, subitamente me transportava para dentro do quadro. Assemelhava-me à porcelana na qual fazia minha entrada com uma nuvem de cores.

Walter Benjamin em “A Mummerehlen”.



Olhem fixamente esta carta!



Viram bem? É um sete de paus! Correto?



Errado! É um rei de ouros.

Assim começa o conto de Valêncio Xavier, com o Mágico iludindo a plateia e o leitor. O movimento das mãos e a troca das cartas já dão uma perspectiva da narrativa que teremos pela frente: repleta de truques, artimanhas e desafios. Os clássicos números de mágica com cartas de baralho – em que a precisão, a agilidade e a experiência do mágico são determinantes para o sucesso da apresentação – ganham um tom de surpresa ainda maior: “*Eu via um sete e ele se transformou num rei, na frente dos meus olhos!*” (XAVIER, 1998, p. 275) A euforia do público demonstra a habilidade do Mágico que, neste conto, pode ser caracterizado, sobretudo, como um ilusionista que domina e seduz a sua plateia.

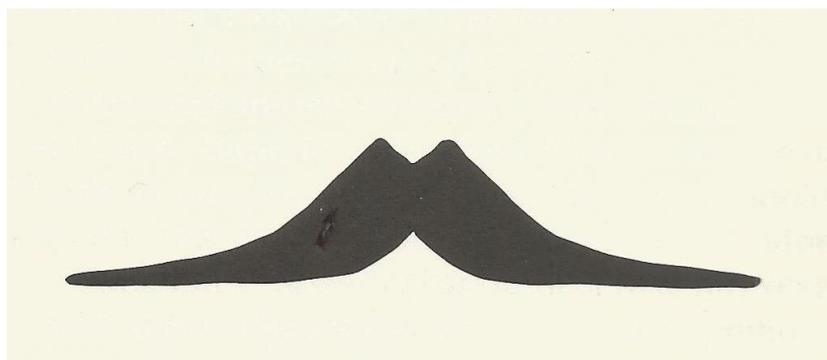
O Mágico domina, esbelto, rosto anguloso, bigodinho preto bem cuidado, cabelos pretos bem curtos esticados por brilhantina, formando um pequeno

bico no meio da testa. Impecavelmente vestido em sua casaca preta brilhante, justa no corpo, mais elegante que muitos dos espectadores em seus *smokings*, *summers* e uniformes de gala (XAVIER, 1998, p. 276).

Seus espectadores estão em uma festa de gala da alta sociedade assistindo a diversos espetáculos de variedades. Como todo mágico profissional e requisitado, este conta com uma bela assistente, que o auxilia na realização dos números e participa daquele que mais surpreende e encanta o público: a caixa perpassada por espadas, com a moça dentro, claro. A assistente, vestida de odalisca e coberta de joias, chama a atenção das mulheres que assistem ao espetáculo por sua beleza e elegância. Ela auxilia também no segundo número que envolve a suspensão e o desaparecimento de um aquário. “O Mágico não dá tempo para a plateia respirar [...]” (XAVIER, 1998, p. 277). Do número com as cartas, rapidamente ele passa ao truque do aquário para, assim, preparar a plateia para seu número final.

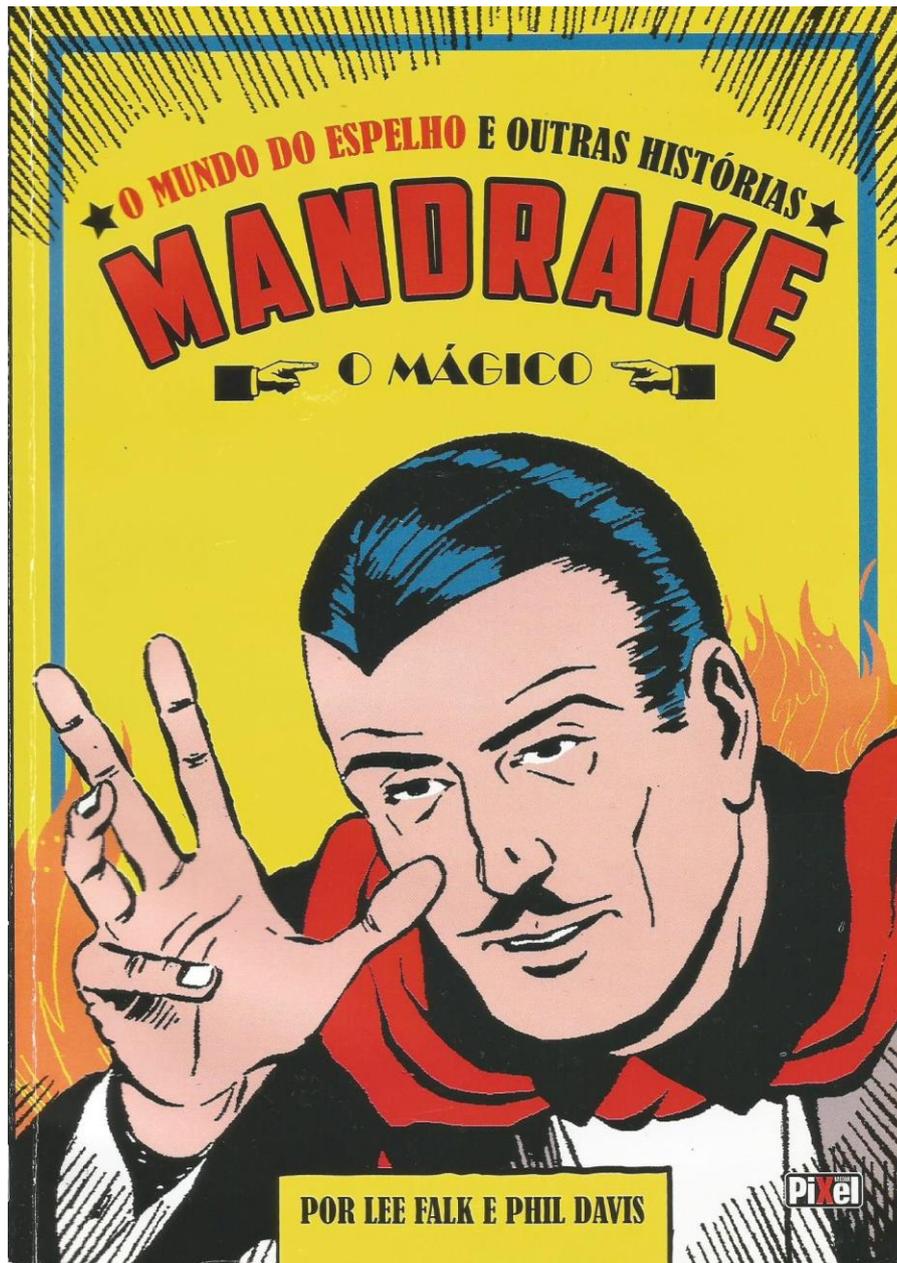
A imagem do Mágico encanta a todos, e o seu bigodinho remete a outro mágico com letra maiúscula: Mandrake. “O Filho do Presidente comenta com um rapaz que está ao seu lado: *Já sei com quem ele se parece, com o Mandrake do gibi!* (op. cit., p. 277)

Figura 62: O bigode de Mandrake no conto de Valêncio Xavier.



Fonte: XAVIER, 1998, p. 277.

Figura 63: Capa de Mandrake, o mágico.



Fonte: FALK e DAVIS, 2013.

Podemos imaginar a personagem de Valêncio Xavier como o Mandrake dos quadrinhos de Lee Falk e Phil Davis. O bigodinho, o fraque, a capa e a cartola caracterizam não só um mágico, mas um super-herói, que combate criminosos por meio da magia. Criado em 1934 e levado às telas do cinema em 1939, Mandrake ilustra também o universo ficcional de Valêncio Xavier: com referências a elementos populares, da cultura de massa e integrantes da infância de muitos leitores.

O narrador explica com detalhes a preparação do número mais importante do Mágico, um clássico do mundo espetacular da prestidigitação. A odalisca entra agachada em uma caixa dourada que é lacrada com um cadeado também dourado. O Mágico atira diversos lenços para o ar para cortá-los com suas espadas e mostrar ao público que elas estão bem afiadas. Ele trespassa seis espadas na caixa com bastante força, mas, na sétima e última espada, algo parece dar errado.

Quando a ponta da sétima espada surge na frente da caixa dourada, já vem suja de sangue vermelho pegajoso quente. O Mágico, que se acha atrás da caixa dourada, não vê o sangue que começa a escorrer através do buraco aberto pela espada: é pelo burburinho da plateia assustada que ele percebe que alguma coisa saiu errada no truque. Alguns espectadores nervosos se levantam e procuram chegar mais perto do palco. A música parou, o pianista também se levanta para ver o que está acontecendo (XAVIER, 1998, p. 278).

O Mágico percebe a agitação e encosta uma das mãos no sangue que sai da caixa. Ele olha consternado para a mão suja e segue cambaleante até os espectadores, que estão todos em pé. Ele esbarra no Filho do Presidente, sujando-o de sangue para, em seguida, fazer a mancha desaparecer. Voltando rapidamente ao palco, abre o cadeado e a caixa dourada, que está vazia, apenas com o véu da odalisca. A mancha de sangue em sua mão também desaparece, ele mostra isso à plateia, que o aplaude vivamente.

A plateia compreende tudo, foi apenas mais um truque, *mas como ele fez isso?*, e entre exclamações de admiração, estrugem palmas que o Mágico agradece curvando-se num gesto de humildade, para em seguida recolher-se aos bastidores (XAVIER, 1998, p. 278-279).

Tudo volta ao normal após o agradecimento do Mágico: casais vão para a pista dançar, os garçons servem bebidas, as conversas recomeçam até a entrada do próximo espetáculo. Mas e a odalisca?

O comentário geral é sobre as habilidades do Mágico, nunca ninguém havia visto truques tão assombrosos. Porém, ninguém notou que a assistente vestida de odalisca não reapareceu para agradecer os aplausos. Foi vista pela última vez quando entrou na caixa dourada e se pôs de cócoras, enquanto o Mágico fechava a tampa (XAVIER, 1998, p. 279).

Nada ainda foi resolvido. O Mágico precisa fazer a escolha certa para desvendar o mistério e encontrar a sua assistente, de preferência viva. Ele vai para o corredor no fundo do palco, onde há quatro camarins do lado direito (1, 2, 3 e 3A). Somente se abrir

a porta correta, reencontrará a moça com vida. Uma das portas encontra-se chaveada, provavelmente onde o cantor francês, a próxima atração da noite, cheira cocaína; outra também está fechada em razão de o camarim não ter sido usado durante a noite; outra está aberta com a assistente esperando pelo Mágico para beijá-lo, mas, em uma delas, a assistente encontra-se morta e ensanguentada, com diversas perfurações pelo corpo. Ele precisa fazer a escolha certa. “Aberta, qualquer uma das outras o conduzirá à prisão e à morte, o preço que terá de pagar por não ter sabido usar com sabedoria seus poderes mágicos. No corredor, o Mágico hesita diante de qual porta abrir” (*op. cit.*, p. 279).

No entanto, o narrador do conto, que até então mantivera a impessoalidade, revela-se também mágico e indaga o leitor, responsável por resolver o mistério: “E você, sabe qual a porta certa? É uma mágica. Não posso revelá-la porque fere a ética – é vedado a um mágico revelar seus truques, pois prejudicaria os colegas: que graça teria um truque que já se sabe como foi feito?” (*op. cit.*, p. 279). O narrador revela, desse modo, que já sabe a resposta e que seu colega – o Mágico, personagem do conto – também é provável que saiba. O desafio da descoberta do mistério é oferecido ao leitor, que deve desvendar as mágicas e os truques da personagem e do narrador. Este ainda faz uma última provocação.

Ao executar a mágica dessas páginas, eu passei a você todas as informações para abrir a porta certa: a 1, a 2, a 3 ou a 3A. É um truque entre eu e você. A da vida ou a da morte? Você tem que saber. De minha parte, executei o truque bem devagar, bem à sua vista, com exagerado excesso de detalhes. Fiz questão de dar indicações para que você percebesse, claramente, onde está a chave do segredo. Vamos, você tem todas as condições de abrir a porta certa: pense, escolha, abra (XAVIER, 1998, p. 280).

O desafio está lançado. Façam suas apostas e conjecturas, pois, nas narrativas de Valêncio Xavier, tudo é possível. A literatura, neste conto, é concebida como magia, como um truque, um enigma para provocar o leitor, o qual, por sua vez, é concebido como passivo e deve, por meio do incentivo do narrador, tornar-se ativo desvendando o que a narrativa encobriu e emaranhou. Assim como há um pacto entre o Mágico e a plateia, que confia na resolução do número apresentado, há um pacto entre o narrador e seu leitor, que deve confiar em suas instruções desconfiando de sua deliberada transparência e sinceridade. O narrador mágico quer um leitor também mágico, também astuto e perspicaz. Não temos acesso aos bastidores da magia, mas Valêncio Xavier, por meio do narrador, quer nos colocar no papel de mágicos, quer que nos igualemos a ele,

embora mais uma vez nos diga, assim como em *Meu sétimo dia*: “Eu sei, vocês não sabem”. Por enquanto. Não sabemos por enquanto, mas a chave do segredo está ao nosso alcance.

Mandrake pode ser uma pista. E se o conto de Valêncio Xavier for uma das aventuras de Lee Falk e Phil Davis? E se o desaparecimento da assistente referir-se ao sumiço de Narda, namorada de Mandrake, em “O mundo do espelho”? Nessa história, a heroína desaparece pois descobre que há um mundo paralelo por trás de todos os espelhos, que há um duplo invertido dela, de Mandrake e de Lothar, o empregado negro pau-para-toda-obra do herói, por exemplo. Ela é sequestrada por ter descoberto a chave do segredo e ser uma ameaça para os planos diabólicos de Ekardnam (Mandrake ao contrário). O mundo do espelho é o oposto do “mundo real ideal” dos quadrinhos, mas nem tão diferente do nosso (a piada também soa invertida, previsível e sem graça quando os policiais é que são os bandidos, por exemplo). E se o conto for o espelho dos quadrinhos? O Mágico, duplo invertido de Mandrake, um Ekardnam que faz Narda desaparecer? De qualquer forma, se esta for a resposta certa ou não, o conto também é reflexo do apreço de Valêncio Xavier por quadrinhos, por super-heróis, pelo universo mágico e fantástico de Mandrake.

Se a literatura é truque, é magia, é, sobretudo, espetáculo. Sendo espetáculo, é teatralização, é provocação. O narrador provoca o leitor, como primeiramente o Mágico provoca a plateia: se o Mágico quer que o público acredite, por um momento, que seu número deu errado, o narrador também quer, por um momento, que pensemos que o Mágico não sabe qual porta escolher, quer que pensemos que há dúvida e hesitação na escolha da porta, quer que pensemos que há um mistério a ser resolvido e que somos os detentores desse poder de resolução. A performance narrativa no espetáculo apresentado, na mágica das páginas como afirma o narrador, é tentar criar um pacto para que acreditemos que nossos olhos também são detetores de magia e que o autor, o narrador e a personagem precisam desse nosso poder para dar o desfecho derradeiro à narrativa.

Causar apreensão e expectativa nos espectadores por meio de uma exibição que parece ter falhado faz parte do espetáculo proposto pelo Mágico. O número em que a assistente está em uma caixa que será serrada ou trespassada por espadas é bastante tradicional no universo do ilusionismo, bem como o número em que esse objetivo não obtém sucesso e faz parecer que a assistente morreu. Dessa forma, truques que forjam o

seu fracasso e a morte da assistente, serrada ao meio ou com diversas perfurações, para surpreender o público também são uma estratégia performática, uma artimanha característica de mágicos irreverentes que se valem de um tantinho de escárnio para, depois de um susto, conseguir um aplauso unânime. O mesmo pode ser dito da performance do narrador que, valendo-se de uma argumentação e de uma descrição misteriosa, quer que descubramos o segredo que dá a resposta correta ao Mágico na busca por sua odalisca. Seu desafio é performático, linguístico, metalinguístico, porque a narrativa que nos relata é um espetáculo. Acreditar que a escolha da porta certa trará uma diferença crucial para a vida do Mágico é acreditar que a assistente realmente está morta, é não acreditar na performance realizada no palco. Se realmente formularmos uma teoria para justificar a escolha de uma das portas, não estaremos acreditando no poder e na habilidade da personagem, não estaremos acreditando na magia do espetáculo proposto; estaremos desconfiando do Mágico, quebrando o pacto estabelecido entre artista e plateia, mas acreditando no poder do discurso.

Contudo, é o narrador que propõe esse jogo perigoso e provocativo para testar nossa confiança e nossa crença na magia. Ele questiona e desafia o pacto, que foi ratificado entre o Mágico e seus espectadores, pois está se utilizando de mais um truque: o blefe, o escárnio, a zombaria. Nós, os leitores, somos o seu alvo, claro. O narrador dissimula um problema para comprovar a ingenuidade do leitor, para iludi-lo quanto a seu poder de decisão no desfecho do conto e da vida do Mágico, para conferir brevemente a ele o poder de desvendar a narrativa, o poder de ter a magia nas mãos. Confesso que a estratégia funciona.

O cineasta Orson Welles utiliza estratégia semelhante em seu documentário *For fake* de 1973. O filme começa com o próprio Welles vestido de mágico em uma estação de trem, realizando truques para impressionar um garoto. Apropriando-se das palavras de Harry Houdini, o qual é uma referência em termos de ilusionismo, o diretor afirma para o espectador que o mágico é só um ator, ou seja, que ser mágico é estar representando um papel, como o que ele está fazendo naquele momento. Orson Welles recorre a Houdini e à capa de mágico para explicar que em seu documentário não haverá truques e fraudes, que o conteúdo exposto é real e verdadeiro, embora muitas vezes possa parecer ficcional devido à sua elaboração e narração. Ele ressalta ainda que tudo o que será apresentado se baseia em evidências consistentes e que não se trata de mera especulação. O documentário conta a história de um falsificador de obras de arte e

a de seu biógrafo, também um falsário. Por meio da arte, de sua falsificação e ainda de falsas falsificações, Welles, novamente no papel de mágico, termina o filme afirmando, a partir de pensamentos de Pablo Picasso, que a arte é uma mentira, uma mentira que nos faz perceber a verdade. “Nós, os profissionais da mentira, queremos servir à verdade, e temo que a pomposa palavra para isso seja ‘arte’”. O cineasta assume-se novamente como um profissional da mentira, como um mágico, após nos narrar um interessante incidente com Picasso, que também teria sido alvo de um falsificador, avô de sua própria amante. Os detalhes e desdobramentos da história nos são contados para que Welles assuma que quebrou o pacto que ele havia estabelecido com o espectador ao início do filme. A história sobre Picasso é falsa, e é mentida, segundo o próprio Welles, por 17 minutos no documentário. Ele nos prova, com isso, que não consegue deixar de ser um charlatão, um falsário mentiroso; prova que, desde o início do filme, estava mentindo, “brincando” com o espectador. Isso se evidencia principalmente pelo próprio fato de uma ressalva ter sido feita. Quando ouvimos que todos os fatos narrados são verdadeiros, isso já é o suficiente para passarmos a desconfiar deles. O que é verdadeiro não precisa de avisos ou observações, ainda mais se tais fatos estiverem sendo apresentados em um documentário, gênero cinematográfico que, tradicionalmente, retrata acontecimentos reais, mesmo com toques de ficção.

Tanto Orson Welles, diretor e narrador do documentário, quanto o narrador de “Mistério mágico”, jogam com os gêneros e as linguagens com que lidam. Welles faz um documentário relatando fatos verdadeiros e ficcionais, alertando, no início do filme, que tudo é verdadeiro, para, nos últimos minutos, afirmar que o episódio envolvendo Pablo Picasso é uma invenção sua. Surge a desconfiança no espectador, então, acerca dos demais fatos apresentados, pois, se Welles já blefou uma vez, por que não poderia blefar outra? No entanto, as histórias sobre Elmyr de Hory e Clifford Irving são verdadeiras, mas tão espetaculares que dignas da ficção. A mesma estratégia ocorre no conto “Mistério mágico”, que propõe diretamente uma charada ao leitor sem, de certa forma, dar-lhe oportunidade de resposta e de acerto. Se esse texto tivesse sido publicado em um caderno de entretenimento de jornal ou em um almanaque, por exemplo, a resposta ao enigma deveria estar ao pé da página, com as letras invertidas, de cabeça para baixo. Mas se tivesse sido assim, tudo estaria como sempre foi: as charadas com respostas para os interessados ou para os preguiçosos, o jogo proposto onde costumeiramente é proposto. O leitor do conto que quiser desvendar o enigma não terá

garantia de acerto da resposta (se partir do pressuposto de que há resposta), porque o leitor, na literatura, não responde ao texto desta forma, dando uma resposta *direta* ao narrador. Se a literatura pode ser um meio de questionamento e de indagação do indivíduo, Valêncio Xavier encarou literalmente essa possibilidade, usando imperativos (pense, escolha, abra) e o “você” como forma de tratamento para o diálogo, para blefar com mais veracidade com o leitor na posição de interlocutor. Assim como Orson Welles olha diretamente para nós ao advertir-nos da veracidade dos fatos com que lida, o narrador de Valêncio Xavier faz o mesmo, dando uma piscadela cúmplice ao cineasta norte-americano.

E se um erro no texto for a resposta certa para o enigma mágico? E se um erro banal de digitação for, na verdade, uma pista proposital no conto? Em uma publicação impecável da editora Companhia das Letras, em que não há outros problemas dessa ordem, mas um cuidado extremo em relação à grafia peculiar de Valêncio Xavier, há um número 1 perdido no meio de uma palavra e, na página seguinte, há a pergunta acerca de qual porta se deve abrir, a 1, a 2, a 3 ou a 3A. “A ponta da sétim1a espada” pode ser a chave do segredo, uma vez que o narrador afirma ter feito a mágica escancaradamente perante nossos olhos. É uma hipótese. Talvez a mais simples das possibilidades levantadas até aqui, porém, a simplicidade não era um problema ou um defeito para Valêncio Xavier, o que pode nos indicar que, sim, o mistério é bem menos grandioso do que supúnhamos. No entanto, confesso que essa não é a minha opção: não acredito que a porta certa seja a de número 1, pois ela pode ser uma pista falsa, para enganar mais uma vez o leitor crédulo que se atém a detalhes que podem ser irrelevantes. Talvez o único modo de confirmar essa hipótese seja comparando o conto publicado em *O mez da gripe e outros livros* com o publicado na *Revista Quem* em 1986. De qualquer forma, “sétim1a” é mais um elemento para constar em nossa lista de suspeitas e possibilidades nesta análise investigativa.

Outra relação interessante, surgida ao acaso, ocorreu lendo o romance *Zazie no metrô*, de Raymond Queneau, pois cheguei a um ensaio de Roland Barthes, “Zazie e a literatura”. Refletindo, obviamente, sobre a narrativa de Queneau, algumas palavras de Barthes também parecem se encaixar para discutirmos o conto “Mistério mágico” e outros textos de Valêncio Xavier.

Toca-se aqui no que poderíamos chamar de má-fé da derrisão, que não passa de uma resposta à má-fé do sério: alternadamente, uma imobiliza a outra, a

possui, sem que nunca haja uma vitória decisiva: a derrisão esvazia o sério, mas o sério compreende a derrisão. Diante desse dilema, *Zazie no metrô* é de fato uma obra-testemunha: por vocação, ela põe o sério e o cômico em pé de igualdade. É isso o que explica a confusão dos críticos diante da obra: uns viram seriamente uma obra séria, destinada à decifração exegética; outros, julgando grotescos os primeiros, decretaram o romance absolutamente fútil (“não há nada a dizer”); outros, por fim, sem ver na obra nem o cômico nem o sério, declararam *não entender*. Mas a finalidade da obra era precisamente arruinar qualquer diálogo a seu respeito, representando pelo absurdo a natureza inapreensível da linguagem. (BARTHES, 2009, p. 182)

A natureza inapreensível da linguagem de Valêncio Xavier igualmente representa tal derrisão de que fala Barthes. Pode-se considerar o enigma proposto pelo narrador como sério e verdadeiro, ou seja, como um mistério mágico que cabe ao leitor desvendar. Da mesma forma, pode-se considerar que tudo isso é zombaria, é derrisão, é estratégia literária. No ensaio de 1959, o crítico francês observa ainda que:

[...] não se trata de dar lições à Literatura, mas de viver com ela em estado de insegurança. É aí que Queneau se alinha com a modernidade: sua Literatura não é uma literatura do ter e do pleno; ele sabe que de fora não pode “desmistificar”, em nome de uma Propriedade, mas que é preciso mergulhar de cabeça no vazio que se demonstra; mas ele sabe também que esse comprometimento perderia toda a virtude se fosse *dito*, recuperado por uma linguagem direta: a Literatura é o próprio modo do impossível, uma vez que só ela pode dizer o seu vazio, e que ao dizê-lo ela funda novamente uma plenitude. A seu modo, Queneau se instala no âmago dessa contradição, que talvez defina a nossa literatura de hoje: ele assume a máscara literária, mas ao mesmo tempo a aponta com o dedo (BARTHES, 2009, p. 183-184).

Eu tinha gostado muito de *Zazie no metrô*; quando li o texto de Barthes, entretanto, minha leitura se abriu para outras questões, e percebi que o ensaio me fez *adorar* o romance. Além de ampliar a minha perspectiva sobre *Zazie*, o autor me deu mais uma definição de literatura e me indicou um caminho para decifrar o mistério mágico deste conto de Valêncio Xavier, a ponto de eu conseguir substituir no texto o Queneau pelo Xavier.

Nesta e em outras narrativas, Valêncio atira o leitor à insegurança, a uma novidade inusitada, à possibilidade da surpresa, a um lugar até então nunca visitado. A insegurança de não saber onde se está pisando é o encanto da literatura. O vazio apontado mas não explicitado por ela é o que seduz o leitor, o que o incita a tentar desvendar a narrativa. A definição de literatura como “o próprio modo do impossível” e como o âmago que “assume a máscara literária, mas ao mesmo tempo a aponta com o dedo” aplica-se lindamente à obra de Valêncio Xavier.

Em “Mistério mágico”, o narrador assume que executou todos os truques no texto com “exagerado excesso de detalhes”, provocando e desafiando o leitor. Declara ainda que não pode revelar qual é o tal truque para se descobrir a porta certa, pois, se fizer isso, estará traindo seus colegas de profissão, já que ele também é um mágico. Ao mesmo tempo em que lança seriamente o enigma, dirigindo-se diretamente ao leitor, o narrador oferece elementos no conto que possibilitam perceber o seu truque discursivo, a falácia de sua persuasão. Desse modo, paradoxalmente, confere seriedade ao desafio lançado, mas fornece os elementos para que se perceba que tudo não passa de artimanha, de derrisão, que tudo é espetáculo, isto é, assumindo a máscara literária e apontando-a com o dedo. Fazer isso, assumir a máscara literária e apontá-la com o dedo, neste caso, é priorizar na literatura o que ela tem de ficcional, de construção linguística, não só a verossimilhança; é assumir a literatura como diversão e possibilidade infinita de criação uma vez que ela dá liberdade ao escárnio, ao rébus, ao riso, ao espetáculo narrativo que a linguagem permite.

Somente por meio da libertação de certa verossimilhança externa, o desafio proposto pelo narrador pode fazer sentido e ser realizado. Afinal, como pode a assistente do Mágico estar morta e estar viva ao mesmo tempo em camarins diferentes? Como o leitor pode escolher o destino da moça? A verossimilhança interna confere plausibilidade e coerência ao enigma, pois há magia e mistério no enredo e nos acontecimentos descritos uma vez que a causa do encantamento proporcionado pelo espetáculo do Mágico não está no fato de se acreditar que se trata realmente de magia, mas na magia de não saber como o truque é feito, e talvez de não querer saber.

O conto de Valêncio Xavier é uma metáfora para literatura, pois “o próprio modo do impossível” de que fala Barthes é a magia da linguagem literária que, como jogo profanador, segundo Agamben, libertou-se das finalidades e dos objetivos, concedendo ao leitor o poder de ter a magia nas mãos, *sob* seus olhos e *nos* seus olhos. A estranha instituição chamada literatura e que possibilita dizer tudo busca um novo uso, um novo olhar para o diálogo, um novo e melhor lugar para a linguagem e para a narração. O texto de Valêncio sintetiza também, desse modo, a constelação teórica que ilumina a análise desta tese: as palavras de Roland Barthes, de Jacques Derrida e de Giorgio Agamben (sempre com Walter Benjamin junto de si) se encontram aqui, assim como os textos e as artes têm o adorável hábito de se imiscuir.

Para integrar essa rede constelatória, conta-se ainda com Umberto Eco que, por meio das reflexões de *Obra aberta*, livro de 1962, traz diversas contribuições para pensarmos a escritura de Valêncio Xavier. Nascida de uma comunicação apresentada em 1958, essa obra de Eco discute o caráter “aberto” da arte contemporânea de um modo geral, a qual tem a ambiguidade como valor. Na introdução à segunda edição do livro, o autor aponta que “[...] tal ambiguidade se torna – nas poéticas contemporâneas – uma das finalidades explícitas da obra, um valor a realizar de preferência a outros [...]” (ECO, 2012, p. 22).

Eco afirma também que “[...] a abertura, entendida como ambiguidade fundamental da mensagem artística, é uma constante de qualquer obra em qualquer tempo” (2012, p. 25). Ou seja, todas as obras de arte – independentemente de seu caráter plástico ou literário, por exemplo – podem ser consideradas abertas por trabalharem de modo original com seus temas e materiais, causando alterações na percepção, como estranhamento ou encantamento, daquele que está em contato com ela. No entanto, o autor observa que, na arte contemporânea, há uma intenção deliberada de provocar a ambiguidade, ou uma possibilidade para as possibilidades. Essa característica aponta uma direção para a arte contemporânea, pois “[...] tal noção indica não propriamente como são *resolvidos* os problemas artísticos, mas como são *propostos*.” (ECO, 2012, p. 26)

No capítulo “A poética da obra aberta”, Umberto Eco reflete sobre a música instrumental clássica e contemporânea, permitindo que se estabeleça um paralelo com a literatura, a qual também tem no leitor um intérprete da composição.

[...] o autor organizava de forma definida e acabada, oferecendo-o [um conjunto de realidades sonoras] ao ouvinte, ou então traduzia em sinais convencionais capazes de guiar o executante de maneira que este pudesse reproduzir substancialmente a forma imaginada pelo compositor; as novas obras musicais, ao contrário, não consistem numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, mas sim uma possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete, apresentando-se, portanto, não como obras concluídas, que pedem para ser revividas e compreendidas numa direção estrutural dada, mas como obras “abertas”, que serão finalizadas pelo intérprete no momento em que as fruir esteticamente. (ECO, 2012, p. 39)

Obviamente, sobretudo se pensarmos em música, há diferença entre o intérprete executante e o intérprete fruidor, aquele que vê uma pintura, lê um texto ou ouve uma

música tocada por outra pessoa. Contudo, Eco considera que “[...] cada ‘leitura’, ‘contemplação’, ‘gozo’ de uma obra de arte representam uma forma, ainda que calada e particular, de ‘execução’” (*op. cit.*, p. 39). Os estudos literários, nos anos de 1960, tanto por meio das ideias de Roland Barthes quanto das de Umberto Eco, conferiram maior autonomia e liberdade àquele que, até então, era considerado passivo: o espectador, o ouvinte, o leitor. Esse poder ativo, contudo, somente foi “concedido” pela crítica e pela teoria artística porque os artistas e suas obras passaram a valorizar cada vez mais a perspectiva daqueles que apreciam seus trabalhos. Modificou-se, desse modo, a ideia de “receptor” da mensagem artística e, conseqüentemente, a ideia de público. O autor propõe a abertura porque consciente dela, e o fruidor colabora para fazer a obra, em um jogo em que um participante distribui as cartas, e o outro as reorganiza.

Eco também recorre a Barthes para trazer mais poesia à sua concepção por meio de um trecho de *Sobre Racine*.

Escrever significa fazer estremecer o sentido do mundo, colocar uma pergunta *indireta* à qual o escritor, numa derradeira indeterminação, se abstém de responder. A resposta quem dá é cada um de nós, que lhe traz a sua história, sua linguagem, sua liberdade; mas como história, linguagem e liberdade variam infinitamente, a resposta do mundo ao escritor é infinita: não cessa jamais de responder ao que está escrito para além de qualquer resposta; afirmados, contraditos depois, por fim substituídos, os significados passam e a pergunta permanece... Mas, para que o jogo se complete [...] devem-se respeitar algumas regras: é preciso, de um lado, que a obra seja verdadeiramente uma forma, que ela indique um sentido duvidoso, não um sentido fechado...” (BARTHES *apud* ECO, 2012, p. 40-41)

Assim, é necessário que o autor seja consciente da ambigüidade de sua obra, que proponha a abertura e a possibilidade para o leitor jogar ativamente: “[...] trata-se de obras ‘inacabadas’, que o autor, aparentemente desinteressado de como irão terminar as coisas, entrega ao intérprete mais ou menos como as peças soltas de um brinquedo de armar” (ECO, 2012, p. 41). E Valêncio Xavier leva essa afirmação de Umberto Eco ao pé da letra pelo menos em dois casos analisados neste trabalho: em *Meu sétimo dia: uma novella rébus* e no conto “Mistério mágico”. Tanto em um texto quanto no outro, o final em aberto é uma proposta do narrador para que o leitor o finalize a partir das indicações dadas na narrativa, isto é, o desfecho é realizado na mente do leitor, não nas páginas do livro. As histórias terminam sem um desfecho clássico, sem nada se resolver, pois a trama deve ser solucionada, ou não, na cabeça do leitor, não na obra em

si, para que cada um que se deparar com os enigmas propostos possa resolvê-los a sua maneira. Qual seria a graça se o narrador de “Mistério mágico” logo nos contasse o destino da assistente desaparecida? Se isso acontecesse, não haveria conto, aliás, seria outro conto, pois o mote deste texto de Valêncio Xavier é exatamente o de instigar o leitor a desvendar o mistério da mágica final do espetáculo narrado. A história foi concebida para que nós a terminássemos, para que ríssemos do inusitado diálogo do narrador conosco nas páginas finais e buscássemos nas anteriores as tais pistas que ele diz ter nos evidenciado.

Sob essa perspectiva, “Mistério mágico” é uma obra aberta, ou em movimento, por realizar uma intervenção orientada.

O autor oferece, em suma, ao fruidor uma obra a acabar: não sabe exatamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, mas sabe que a obra levada a termo será, sempre e apesar de tudo, a *sua* obra, não outra, e que ao terminar o diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é a *sua* forma, ainda que organizada por outra de um modo que não podia prever completamente: pois ele, substancialmente, havia proposto algumas possibilidades já racionalmente organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento (ECO, 2012, p. 62).

Valêncio Xavier não sabe se seu leitor resolverá os enigmas (partindo do pressuposto de que há um enigma, claro) exatamente do modo como propõe: pode ser que as pistas erradas sejam seguidas, que o leitor simplesmente passe para o texto seguinte ou que sorria ao ler as ousadias do narrador e nada faça. De qualquer modo, é a sugestão do enigma que ficará no pensamento do leitor: “como devo tentar desvendá-lo?” “Há realmente um mistério?” “Que jogo é este que o texto está me propondo?” A intenção deliberada da ambiguidade, da dúvida, da incerteza abre a obra para todas as possibilidades, mesmo que diferentes das pensadas inicialmente pelo autor. Ao desafiar o leitor com um enigma, Valêncio Xavier faz seu texto ecoar por mais tempo em nosso universo literário, faz nos lembrarmos dele, recorrermos a ele: torna o texto uma provocação. E é muito difícil não aceitá-la...

Quando o jogador interage com o jogo, ele muda a sua configuração; o mesmo vale para a literatura: quando o leitor de Valêncio Xavier interage com o texto, pensando no enigma ou em sua resolução, a configuração narrativa foi alterada. Assim, o leitor constitui-se como *Homo Ludens*, de que fala Johan Huizinga (2012)⁸⁶, transitando

⁸⁶ HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

na dimensão lúdica, que tem um fim em si mesma, como também discute Giorgio Agamben. Os desafios intelectuais e os jogos hermenêuticos dos textos de Valêncio Xavier nos despertam o desejo de pertencer ao seu universo narrativo lúdico, participando ativamente dele, como num jogo.

Umberto Eco afirma ainda que “essas poéticas, portanto, sentem a “abertura” como a possibilidade fundamental do fruidor e do artista contemporâneo” (*op. cit.*, p. 65), de modo que se estabeleça “[...] uma nova relação entre *contemplação* e *uso* da obra de arte” (*op. cit.*, p. 66). Se as obras abertas e em movimento convidam-nos a fazer a obra com o autor, não somos somente meros observadores da arte, pois, apenas nos apropriando dela, sua realização será completa. O rébus, o enigma, o mistério mágico valenciano nos oferece um caminho e uma fórmula, os quais também podem ser chamados de “estilo”, criando um horizonte de expectativas paradoxalmente composto pela certeza de sermos surpreendidos a cada texto.

Mas se cada vez que volta à expressão encontro nela motivos de prazer e satisfação, se o convite ao itinerário mental me é oferecido por uma estrutura material proposta sob aparências agradáveis, se a fórmula da proposta tiver assim conseguido maravilhar-me sempre pela sua eficácia, se eu encontrar nela um milagre de equilíbrio e necessidade organizativa, pelo qual serei incapaz de cindir a referência conceitual do estímulo sensível, então a surpresa desse conúbio originará, todas as vezes, um complexo jogo de imaginação: capaz agora não somente de apreciar a referência indefinida, mas também de gozar junto com ela o modo por que a indefinição me é estimulada, o modo definido e calibrado com que ela me é sugerida, a precisão do mecanismo que me convida ao impreciso. Então toda reação conotativa, toda exploração no território do vago e do sugestivo, será por mim relacionada à fórmula originária a fim de verificar se ela a pressupõe e a contém – e toda vez poderei descobrir nela novas possibilidades de orientação da minha imaginação. E, simultaneamente, a presença da fórmula de origem, rica em poder sugestivo e, contudo, rígida e inequívoca em seu propor-se à minha sensibilidade, constituir-se-á em endereço de meu itinerário mental, delimitação do campo sugestivo (ECO, 2012, p. 81).

Depois da longa e teórica citação, porém necessária no meu ponto de vista, chega aquele momento de encerrar mais uma seção da tese. E o encerramento se dá sem uma resposta definitiva e confiante acerca do enigma proposto em “Mistério mágico”. Só há, portanto, um modo de abandonar essas páginas: copiando, recortando, colando e propondo um novo enigma. Existirá uma fórmula para se desvendar os mistérios dos narradores de Valêncio Xavier? Existirá uma fórmula para se terminar um capítulo potencialmente infinito? É provável que não, mas alguns caminhos foram propostos

aqui, e espero que eles tenham levado a algum lugar interessante e que vocês ainda se lembrem deles depois de algumas páginas.



6.3 *A kind of magic*

*The bell that rings inside your mind
Is challenging the doors of time
It's a kind of magic*

Freddie Mercury como Mandrake

Como falar de magia, de mágicos charlatões, de ilusionistas inseguros sem mencionar o clássico *O mágico de Oz*? Um dos filmes que vi milhares de vezes em dias de chuva durante a minha infância conta a história de um homem que não é mágico, mas quer ser, assumindo esse papel na cidade de Oz. O velho artista de circo que havia sido ilusionista, embora intitule a obra, não é a personagem principal do filme de 1939 – a protagonista é a menina Dorothy, que vai desvendar os truques e as mentiras do mágico. Se ele forja uma imagem de mau e poderoso para ser respeitado perante as bruxas de Oz, a garota o descobre frágil e covarde, o que demonstra, em certa medida, a recorrência da representação da figura do mágico como um Mandrake estereotipado que tem conflitos e defeitos escondidos sob a máscara do ilusionismo, o que acaba por revelar também uma charlatanice travestida de seriedade.

Em “If the Aging Magician Should Begin to Believe”, contudo, a personagem acredita em seu ofício e em sua vocação de mágico, embora se desacredite, o que o leva a desacreditar em todo o resto. A ideia de magia apresentada pelo conto é romantizada porque levada a sério. Há uma pitada de magia no próprio texto, em seu tom melancólico e triste, pois só se entristece e se decepciona quem um dia considerou o mundo e a vida seriamente. Este conto de Jonathan Safran Foer sintetiza importantes características da obra do autor, como a utilização de imagens – por meio dos gráficos e dos desenhos realizados pelo mágico - e a reflexão sobre a memória, pois o passado da personagem é constantemente confrontado com seu presente, resultando em um elogio à magia e ao passado, em uma saudade da magia e do passado, em uma relação de nostálgica sinonímia.

Se a personagem de Foer implora pelo retorno da destreza, da agilidade, da magia, a personagem de Valêncio Xavier não se esquivava de exibí-las. O que a personagem de Foer pede o *texto* de Valêncio nos dá. O quê? O humor, o desafio, a zombaria; mas, sobretudo, o jogo. Se o mágico norte-americano precisa aprender a brincar, precisa voltar a jogar, o seu contemporâneo brasileiro pode ensiná-lo. Envelhecer pode ser triste, perder a habilidade que garante o ofício também, mas a

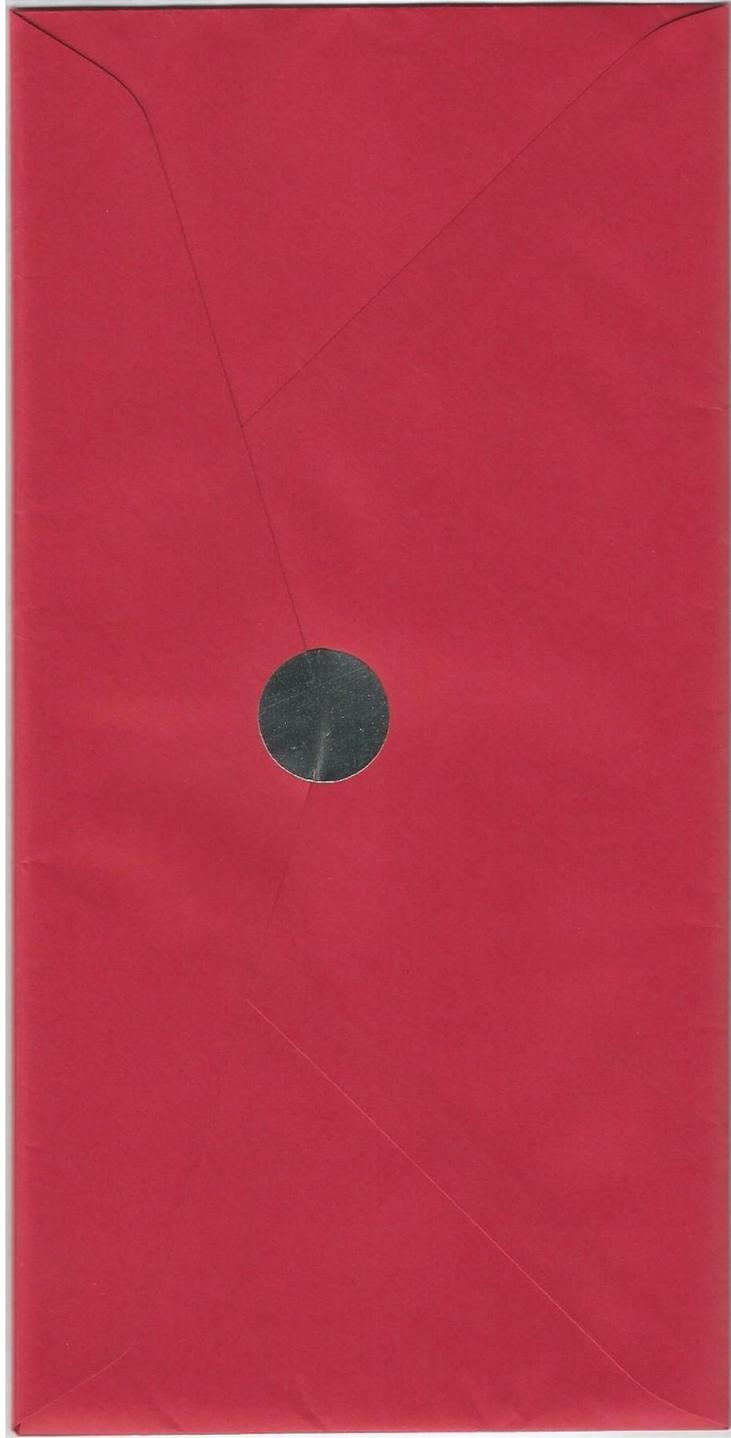
magia não pode trazer a juventude e a destreza de volta, nem na literatura. Talvez no cinema haja algum filme em que isso aconteça, mas na literatura isso não vai acontecer, pois ela tentará nos mostrar outras magias possíveis, outras brincadeiras acessíveis, novos divertimentos desconhecidos. Mas não vai trazer o passado de volta uma vez que a magia aqui é descobrir novos jogos, que ainda não se sabe jogar – e não jogar aquele cujas regras já sabemos de cor, assim como os caminhos que propõe para a vitória e para o sucesso. O mágico de Valêncio Xavier dá ao de Foer a possibilidade de se sentir novamente desafiado e provocado, a possibilidade de se sentir atento para o que está fora de si, não para o que está dentro. O enigma do pensamento, da investigação e da resolução de um problema ou de um mistério, externo à própria vida mas sendo a vida, é um bom jogo a ser jogado. A magia de que a personagem de Foer precisa é a piscadela cúmplice que a personagem de Valêncio nos dá; é a complementaridade de sabermos que há um contemporâneo em algum lugar do mundo. O problema do velho mágico é que ele não sabe disso. Se Valêncio Xavier ainda escrevesse, se por ventura essa personagem fosse de um texto dele, certamente ele a ressuscitaria para fazê-la aprender isso e para fazê-la rir de si mesma.

A personagem de Valêncio Xavier joga com o blefe, o mesmo utilizado por Edgar Allan Poe em “A filosofia da composição”, por exemplo, e por Umberto Eco para explicar a procedência dos manuscritos de *O nome da Rosa* supostamente encontrados em um sebo de Buenos Aires: o blefe da ficção. Blefar não é mentir nem inventar; é jogar com o outro, com os pensamentos e com as reações daquele que se quer mobilizar e provocar. Assim como o mágico de Oz e como o mágico de Orson Welles, o mágico do conto de Valêncio Xavier blefa para entreter e ficcionalizar, demonstrando-nos que a magia não só é ficção, mas é *a ficção*. Desse modo, o que o mágico de Valêncio Xavier dá ao mágico de Jonathan Safran Foer, e também ao leitor, é a possibilidade de se ver como uma ficção que assume a máscara literária apontando-a com o dedo, conforme nos disse Roland Barthes. E talvez também se possa chamar de magia essa correspondência e essa complementaridade entre as obras e as personagens de dois autores tão diferentes, mas tão contemporâneos, ao menos para o meu olhar.

Jonathan Safran Foer e Valêncio Xavier não são espelhos, mas expoentes de uma literatura híbrida que se utiliza de imagens e de inovações formais, linguísticas e tipográficas; são belos exemplos de escritores que desfazem a tradicional concepção de que “Literatura é Literatura”, porque a literatura não é a literatura (ou não só literatura):

é dança, fotografia, teatro, desenho, pintura, cinema. Paul Valéry, ao pensar a obra e as ideias de Leonardo da Vinci, já evidenciou a filosofia, a física e a arquitetura, por exemplo, que existem por trás de um quadro do artista. Assim, o que se diz aqui nesse sentido é somente para lembrar a matéria esquecida ou incompreendida por alunos desatentos. No entanto, Valêncio Xavier e Jonathan Safran Foer são, sim, exemplos de autores que apresentam uma poética interartística e, sobretudo, representantes de uma literatura contemporânea e profanadora, conforme os termos de Giorgio Agamben. É a magia da literatura permitindo que o olhar aproxime obras e autores tão distantes e diferentes, tão próximos e semelhantes.

E Se Valêncio Xavier se encontrasse com Jonathan Safran Foer? Como seria esse encontro? O que diriam? Foer seria um leitor de Valêncio? Valêncio seria um leitor de Foer? Infelizmente, esse *rendez-vous* somente é possível por meio da imaginação e parcialmente por meio da literatura. Jonathan Safran Foer ainda pode vir a ler um livro de Valêncio Xavier, contudo, se pensarmos em questões práticas referentes à visibilidade e ao mercado literário e editorial, percebemos que é bastante difícil que isso aconteça. Se Valêncio Xavier estivesse vivo, é muito provável que ao menos ouvisse falar na obra de Foer ou visse os livros em destaque nas prateleiras de alguma livraria, mas tenho minhas dúvidas se Valêncio os leria ou, caso os lesse, se iria gostar das narrativas. Talvez alguns motivos e algumas discussões ligadas ao universo estadunidense, bem como a tristeza e a melancolia das personagens, não despertassem o interesse e o apreço do brasileiro. “Mais um *yankee* melodramático e metido a engraçadinho”, é provável que dissesse. E será que não está dizendo, já que esse encontro é possível no plano da ficção?



O extra-ordinário encontro entre o Jovem Revelação Literária e o Velho Escritor Desconhecido⁸⁷

Paulo H. Pappen

Oi meu nome é Ademir eu gosto muito do autor dos Estados Unidos da América chamado Jonathan Safran Foer. Ele é muito legal. Ele escreve romances e coloca imagens dentro que eu fico olhando e pensando: eu quero escrever um romance também. Assim que eu penso: depois de dois pontos.



Eu fecho os olhos e aí meus olhos são que nem dois pontos pretos no pensamento. Só que não dá para me ver de olhos fechados. Só tirando foto, por isso que meu sonho é ficar amigo do Jonathan Safran Foer e daí ele pode tirar uma foto minha de olhos fechados e colocar num livro dele para eu não precisar escrever um livro também.

No mês da allergia ao pólen do anno da desgraça de 2015, um cidadão americano de passaporte nº 340007237 desembarcou na nobre cidade de Curitiba, em busca de seus antepassados de Ucrania que vieram para esta cidade em fuga á perseguição nazista.



⁸⁷ Disponível na revista menas: <http://revistamenas.com/2015/12/15/o-extra-ordinario-encontro-entre-o-jovem-revelacao-literaria-e-o-velho-escritor-desconhecido/>

Depois de infructíferos resultados iniciais, Jonathan (assim se chamava o viandante) encontrou um aborígine coritibanno que estava disposto a ser guia e tradutor. **Oi Ademir.** O guia e tradutor o conduziu ao Cemitério Municipal, onde o alienígena poderia realizar sua pesquisa entre as tumbas ucranianas, russas e polacas que abundam nesta nobre cidade. Nesse local, Jonathan fez photographias das lápides de possíveis parentes, bem como photographias de seu guia e tradutor. Então a noite os surpreendeu no laberíntico cemmiterio:

– **E agora meu deus como será que sai daqui?** – questionou-se o guia e tradutor.

– **Peegaaa a esquerdaa e depois a direitaa e segue todaa a vidaaaaaaaa** – disse uma voz tremulante entre as trevas.

O guia e tradutor disparou correndo. **Tchau Ademir.** Jonathan, porém, com a intrepidez característica dos concidadãos de Ernesto Hemingway e Guilherme Faulkner, permaneceu no local do susto, perguntando-se em itálico como qualquer escritor em inglês: *onde essa voz vem de? Será a menina de rua morta nua? Será a minha mãe morrendo?*

– **Eu sou o Valêncio** – disse um espectro – **Mais conhecido como o Menino Mentido. Tá gostando de Curitiba? O pessoal é meio fechado, né, preferem pegar o elevador sozinhos, não sentam do teu lado no ônibus... Mesmo aqui no Além Curitibano é difícil fazer amizade. Que que você me conta?**

– *Sorry I don't...*

– **É uma pena, não sabe o que tá perdendo. Então você gosta de tirar foto? Eu também gostava, mas desde que eu morri graçadeus tô libertado das imagens. Das palavras não, elas não me deixam. E pior: não me deixam mais mentir.**

O forasteiro sòmente sorria, daquele jeito pálido de quem não fala portuguez nem nunca tóma sol. Não restava a êlle que fazer photographias antes que o espectro se desimagetizasse.



Espectro de Valêncio Xavier. Créditos da photo: Jonathan Safran Foer, A.S.C.

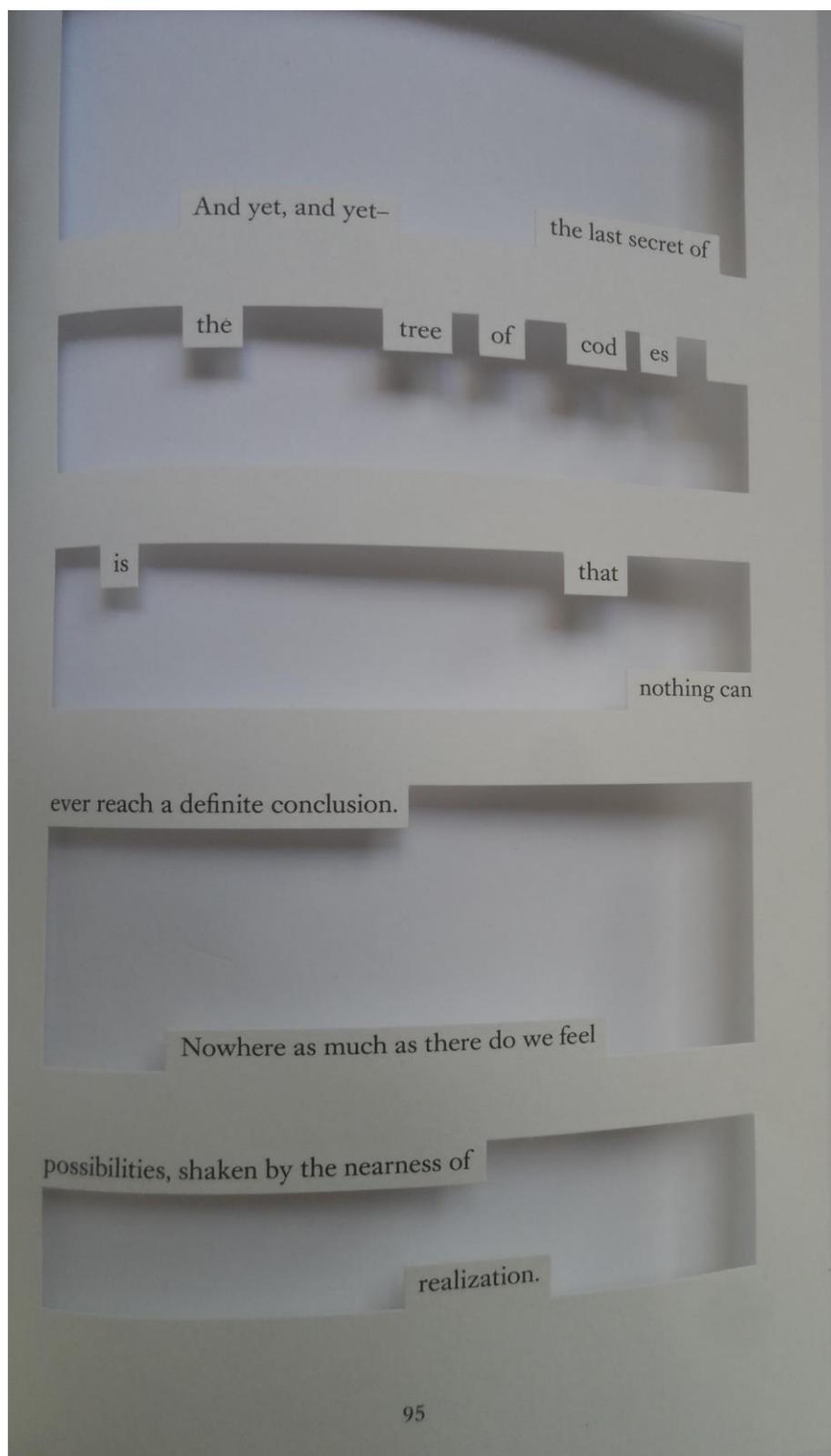
Oi eu estou muito feliz porque me tornei um grande amigo do autor dos Estados Unidos da América Jonathan Safran Foer. Ele é muito legal. Desde que ele foi embora a gente troca muitos links na internet. Meu sonho agora é ser um grande autor brasileiro reconhecido e ganhar o primeiro Nobel para o Brasil.



Ademir, guia e tradutor, com Jonathan Safran Foer no Mercado Municipal de Curitiba. Créditos da photo: verdureiro da banca 12.⁸⁸

⁸⁸ Na versão impressa desta tese, o conto se encontra dentro do envelope.

7. Conclusão



Jonathan Safran Foer em *Tree of Codes*.

O documentário brasileiro *Tarja branca*, de 2013, dirigido por Cacau Rhoden, apresenta reflexões sobre a importância das brincadeiras tanto para as crianças quanto para os adultos, questionando por que as pessoas brincam menos, ou não brincam, depois que crescem. Composto por depoimentos de artistas, pedagogos e psicólogos, o filme discute a importância de brincar em qualquer idade e compara o comportamento infantil com o adulto. Renata Meirelles, pesquisadora de brinquedos e brincadeiras, afirma em seu depoimento que, quando ia à praia na infância, divertia-se muito: corria, pulava, fazia castelos de areia, mas sentia pena de sua mãe, que somente ficava sentada ao sol e, na imaginação da menina, devido à imposição de alguém, porque alguém a havia colocado de castigo. A criança não consegue conceber como o adulto pode ficar na praia somente tomando sol, pois isso não é diversão. Esse relato evidencia uma diferença de perspectivas: em uma, há a magia de estar na praia, o que desperta a paixão, o entusiasmo e o encantamento; na outra, há a perda dessa magia uma vez que estar lá já não é mais novidade ou é somente estar em mais um lugar, onde ao menos se pode pegar um bronzeado. Independentemente da explicação, esse fato ilustra o quanto a criança leva a brincadeira a sério a ponto de não entender como alguém pode não brincar.

Em outro momento do documentário, o escritor Marcelino Freire conta que foi uma criança que leu muito, um leitor brincante, segundo ele. A ideia da leitura como diversão, como jogo e brincadeira, tão presente na concepção de literatura e de livro infantil, deve ser mantida e exercitada principalmente pelos adultos, os quais devem levar mais a sério o seu divertimento. O filme aponta, sobretudo, as manifestações artísticas como as brincadeiras realizadas pelos adultos – o brincar adulto é a dança, a música, o teatro. Além disso, pode-se considerar que o processo criativo também é uma forma de brincar se levar alegria e empolgação ao artista. A arte, como instrumento de suspensão do indivíduo da massificação social constante, é a perspectiva adotada pelo documentário como possibilidade de brincadeira para o adulto, sobretudo a arte popular, das ruas, das pessoas de verdade.

E a literatura? Por que a literatura é tão séria? Por que parece tão austera? Por que se leva tão a sério? Por que falamos dela com tantos pudores? O conceito de leitor brincante exposto por Marcelino Freire leva à reflexão de que o leitor assume o jogo proposto pelo texto, o qual deveria se assumir também como brincadeira, e não como um pilar da erudição e da alta cultura, por exemplo. Há brincadeira e diversão quando

há integração, e na literatura não deve ser diferente. Possibilitar que todos tenham acesso à brincadeira e possam brincar cria, por consequência, leitores brincantes, pois, quando há certa democracia, quando se leva a sério a possibilidade de que todas as pessoas podem e devem se divertir lendo, tem-se a alegria de não se ter outro objetivo senão o próprio prazer. Obviamente, a literatura ocupa também um lugar pouco acessível devido a inúmeras razões externas a ela: a ausência de uma educação de qualidade e de uma boa apresentação ao mundo das letras, por exemplo, dificultam a sua democratização. No entanto, a própria literatura como instituição, por meio daqueles que a sustentam (autores, leitores, professores), deve mudar o pensamento de que “é coisa séria”, pois realmente só será “coisa séria” quando for brincadeira, jogo, paixão, magia, fruição.

Refletindo sobre o que é brincar na infância e o que é brincar na vida adulta, sobre o que é ser um leitor brincante, sobre como o processo criativo pode ser uma brincadeira, sobre como a brincadeira é magia e coisa séria, percebi que tenho brincado pouco. Brincado pouco na vida e no trabalho, nas relações familiares e afetivas. E esta tese é a conclusão disso: uma tentativa de brincar mais. Sempre estudei e discuti academicamente textos que despertavam o meu interesse e o meu prazer ao lê-los, mas talvez sempre tenha feito isso de um modo rigoroso demais, com muitas prescrições, muitas orientações, muitos prazos por cumprir e protocolos a seguir. Sim, posso dizer que me diverti bastante escrevendo esta tese, e que ela é o estopim de uma nova postura que assume o jogo e a brincadeira como lemas de vida e de trabalho, pois só quem se diverte consegue despertar a diversão no outro. Hoje, em um momento de revisão e de finalização do texto, percebo que mudaria o modo de abordagem de algumas discussões (principalmente as que dizem respeito aos referenciais teóricos, ainda apresentados de forma mecânica e impessoal por uma escrevente, como fala Roland Barthes); no entanto, se as citações são abundantes, se, em alguns momentos, ainda se sente uma formalidade excessivamente acadêmica e protocolar, é porque esse movimento é um processo, que se fortalece a partir daqui.

Brincar como Oskar Schell, como o menino mentido, como Jonathan Safran Foer e como Valêncio Xavier e *escrever com* todos eles foram tentativas de *escrever com a minha voz*, de me tornar uma leitora brincante, uma crítica brincante, uma professora melhor. Se Jonathan Safran Foer e Valêncio Xavier fazem da literatura um

lugar melhor, criam também melhores leitores, críticos e professores, os quais realizam o exercício da alteridade e da individualidade de modo mais sincero.

Desse modo, assimilar os comentários de que me pareço com a foto de Abby Black, em *Extremamente alto & incrivelmente perto*, e jogar com isso ao longo da tese é tentar assumir essa postura mais brincante. Organizar um álbum de fotografias 3x4 com fotos de familiares, de amigos, de familiares de amigos⁸⁹, de pessoas desconhecidas (sim, se repararmos onde pisamos, podemos encontrar várias fotografias perdidas e esquecidas pelo chão) é, além de brincar, dar liberdade à tese enquanto gênero de produção acadêmica e também enquanto subjétil, pois como escrever com obras que também se pensam como álbuns sem elaborar um álbum? Como escrever com o menino Valêncio e com Oskar Schell sem colecionar e organizar imagens? Dos rostos que compõem o meu álbum – inspirado na coleção de fotografias 3x4 de Nino Quimcampoix, personagem do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* – participam também aqueles registrados pela artista Rosângela Rennó em algumas suas obras⁹⁰. Além disso, para pensar este trabalho como um trabalho também interartístico, reunindo manifestações artísticas como as obras de que trata, foi imprescindível a participação de Paulo H. Pappen e de Andrio Lentz, que trouxeram a ficção e o desenho, respectivamente, para as páginas desta tese, que agrega e coleciona artes e artistas. E Jorge Luís Borges que me perdoe, mas tive que rasurar e recortar seu texto para demonstrar que as veredas se bifurcaram na árvore de códigos reunidos aqui.⁹¹

Se não há uma surpresa em cada página é porque, obviamente, não sou Valêncio Xavier, nem pretendi sê-lo ou copiá-lo, mas somente demonstrar o que de Valêncio carrego comigo, o que aprendi com ele escrevendo com ele. Se o meu *die-cut* não é tão genial quanto o de Jonathan Safran Foer ou se preferi o trabalho de um ilustrador para compor o *flip book* deste trabalho, é porque de Foer apreendi seu movimento teórico e suas ideias. Porque Valêncio Xavier e Jonathan Safran Foer são meus contemporâneos é que escrevi esta tese.

⁸⁹ As fotos foram voluntariamente cedidas para este trabalho.

⁹⁰ Foram utilizadas imagens das obras *Bibliotheca* (2002) e *O arquivo universal e outros arquivos* (2003), de Rosângela Rennó.

⁹¹ Há diferenças entre as versões impressa e digital desta tese. A versão digital impossibilita que se veja por entre as lacunas da epígrafe em *die-cut*, que se movimentem as páginas do *flip book*, que se retire do envelope o encontro de Jonathan Safran Foer e de Valêncio Xavier e que se participe do álbum *Como se brinca?*. Essas são algumas consequências da lógica da centralidade tecnológica em que vivemos e que pressupõe que todos os trabalhos acadêmicos podem ser lidos apenas em pdf. Na versão impressa o *flip book* consta no verso das páginas do capítulo seis e da conclusão, mas na digital teve de ficar em anexo.

Valêncio Xavier e Jonathan Safran Foer são contemporâneos, meus contemporâneos, por profanarem temas e suportes. Escrever *com* eles, e não *sobre* eles, é, portanto, brincar com as separações, enlouquecer um dos suportes da academia: o modelo de tese. A liberdade da linguagem também na crítica acadêmica possibilita uma crítica mais criadora, uma crítica criativa, escritural: com escritores, não escreventes. Umberto Eco, em entrevista concedida a Augusto de Campos publicada no Suplemento Literário de O Estado de São Paulo de 17 de setembro de 1966, considera o livro *Crítica e Verdade*, de Roland Barthes, um exemplo de crítica aberta, em paralelo com a sua definição de obra aberta, pois, se a obra é aberta, seu estudo crítico também poderia ser. O autor italiano discute a necessidade não de “uma crítica de vanguarda”, mas de uma “vanguarda crítica” (ECO, 2012, p. 284). Deve-se considerar então que a “crítica escrevente” e sua linguagem só existem porque são admitidas e legitimadas. Talvez a saída seja não as admitirmos mais.

De acordo com os conceitos de Giorgio Agamben, Valêncio Xavier e Jonathan Safran Foer são autores contemporâneos devido à sua literatura profanadora, são contemporâneos por darem um novo uso da e para a literatura: um novo uso da literatura por reiterarem que literatura não é literatura, mas dança, fotografia, teatro, desenho, pintura, cinema; um novo uso para a literatura por valorizarem a sua materialidade, o seu suporte como um elemento detentor de sentidos, que pode contribuir para a narrativa e influenciar na leitura. Dando um novo uso da e para a literatura, Valêncio e Foer tornam-na, nos termos de Jacques Derrida, uma instituição mais livre, por fazerem da literatura um lugar melhor, um lugar onde tudo pode ser dito, onde tudo pode ser feito, sem carregar a “aura” de pilar da erudição, da cultura e da academia. Valêncio Xavier e Jonathan Safran Foer tornam a literatura um lugar melhor porque mais lúdico, mais democrático, mais lido e frequentado por diversos tipos de leitores, que se sentem participantes de uma brincadeira, de um jogo ficcional em que se sente a alegria de não se ter nenhum outro objetivo senão o do próprio jogo. É claro que a memória acerca da Segunda Guerra Mundial e dos incidentes de 11 de setembro, por exemplo, fazem parte do jogo, trazendo do mundo os desafios a serem superados também na literatura, o que me lembra uma frase do escritor moçambicano Mia Couto no livro de contos *Cada homem é um raça* – “só um mundo novo nós queremos: o que tenha tudo de novo e nada de mundo”. Se não é possível que tudo seja novo e que nada

seja mundo, pode-se ao menos fazer da literatura um lugar melhor para ver se, um dia, ela chega ao mundo.

Espero que os textos de Jonathan Safran Foer e os de Valêncio Xavier, que se encontraram na ficção e nesta tese, se encontrem também nos olhos de muitos leitores, que os comovam, os provoquem, os divirtam e, assim, se bifurquem ainda mais para encontrar outros contemporâneos perdidos por aí, à espera de quem os apresente.

Em *O trabalho da citação*, Antoine Compagnon questiona: “quais são os textos que, ao escrever, eu desejaria reescrever?” (COMPAGNON, 1996, p. 43). Ao chegar ao final da tese, percebo que essa talvez tenha sido uma das questões norteadoras destas páginas e fico feliz por ter tentado responder essa pergunta. Se considero os livros de Valêncio Xavier e de Jonathan Safran Foer bonitos, tanto em termos temáticos quanto em termos formais, mas, sobretudo, no que diz respeito à forma – e bonitos no que a beleza tem de subjetivo e de peculiar para cada um de nós –, a minha única alternativa era a de tentar fazer algo esteticamente bonito também ou, ao menos, diferente para pensar em reescrevê-los. Como uma criança que faz um desenho e dá de presente para alguém de quem ela gosta, em uma lógica verdadeira por sua simplicidade. O desenho da criança obviamente será infantil, talvez com alguns borrões, com bonecos de palitinhos ou com alguma imagem por demais subjetiva para ser entendida sem o auxílio da imaginação; porém, ao entregar as suas garatujas como um presente para alguém, a criança está dando aquilo de bonito que ela pode fazer. Bonito não é só o desenho, mas o movimento de fazê-lo e de querer dar esse desenho a alguém. E foi esse mesmo desejo que começou esta tese e que agora se esforça por terminá-la.



Porto Alegre, 19 de janeiro de 2016.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

_____. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ANDRIOLI, Larissa. Além das marcas pretas numa folha branca: notas sobre design editorial e livros como objeto de arte. *Mafuá*, v.11, p. 10-25, 2013.

_____. *Stuff we love: Afeto, Presença e Materialidade no Design de Livros. Materialidades da literatura*, Coimbra, v. 2, n. 1, 2014.

ARAÚJO, Rodrigo Gomes de. *O passado vive em mim: a consciência histórica na produção de Valêncio Xavier (décadas de 1970-2000)*. 2012. 117 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Pós-Graduação em História, 2012.

ASSMANN, Selvino José. Apresentação. In: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. Peplum. In: *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Trad. Carla Bogalheiro Gamboa e Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

AZEVEDO, Mail Marques de. A busca da verdade e a reconstituição da memória em romances de Jonathan Safran Foer. *Revista Scripta Uniandrade*, n.06, p. 123-138, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.

_____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1990.

BARBERENA, Ricardo. Limiarologia: das luzes às soleiras. In: BARBERENA, Ricardo, CARNEIRO, Vinícius (orgs.). *Das luzes às soleiras: perspectivas críticas na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Luminara Editorial, 2014.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. *A preparação do romance II – A obra como Vontade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

- _____. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.
- _____. Artaud: escrita/figura. In: *Inéditos, vol.2: Crítica*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. *Diário de luto*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- _____. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. Brasiliense. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. Zazie e a literatura. In: QUENEAU, Raymond. *Zazie no metrô*. Tradução Paulo Werneck. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENTIVOGLIO, Julio Cesar. Polifonias narrativas: tempo, memória e história em *O mez da gripe* de Valêncio Xavier. *OPIS – Revista do NIESC*, vol. 4, 2004.
- BORBA, Maria Salete. *A poética de Valêncio Xavier: anacronismo e deslocamento*. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2009.
- _____. *Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier*. 2005. 125 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2005.
- BORRADORI, Giovanna. *Filosofia em tempo de terror: diálogos com Jurgen Habermas e Jacques Derrida*. Tradução de Jorge Pinho. Porto: Campo das Letras, 2004.
- BUENO, Kim Amaral. Palavra e imagem em Valêncio Xavier: a recuperação do passado na intersecção da memória e da invenção. *Revista Letrônica*, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 238-256, julho/dezembro, 2012.
- CARVALHAL, Tania Franco. Literatura comparada e teoria literária: intertextualidade e comunidades interliterárias. *Revista TB*, Rio de Janeiro, n. 114-115, p. 29-38, jul./dez. 1993.

CHICOSKI, Regina. *Eros e Tanatos no discurso labiríntico de Valêncio Xavier*. 2004. 224 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2004.

CODDE, Philippe. Philomela revisited: traumatic iconicity in Jonathan Safran Foer's *Extremely loud & incredibly close*. *Studies in American Fiction*, vol 35, no 2, outono 2007.

COLLADO-RODRIGUEZ, Francisco. Trauma, ethics and myth-oriented literary tradition in Jonathan Safran Foer's *Extremely loud & incredibly close*. *Journal of English Studies*, vol 5-6, 2005-2008, p. 47-62.

COLONETTI, Milton Roberto Isé. *A intersemiose paragramática do método compositivo de Valêncio Xavier ou até cubanos*. 2007. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COSTA, Luís Cláudio. O artista an-arquivista: os dispositivos de coleção na arte contemporânea. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v.18, n.30, p. 77-90, 2011.

D'Angelo, Biagio. Entre materialidade e imaginário: Atualidade do livro-objeto. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v.17, n.2, p. 33-44, jul./dez. 2013.

DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o subjétil*. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: UNESP, 1998.

_____. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

_____. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIAS, Ângela Maria. Valêncio Xavier e o aprendizado do olhar como perda. *Revista da ANPOLL*, UNICAMP, v. 2, p. 11-31, 2005.

_____. Melodrama e Alegoria em Valêncio Xavier. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 18, p. 221-240, 2011.

_____. Fetiches do desejo e da morte: sobre a literatura de Valêncio Xavier. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 44, p. 319-330, jul./dez. 2014.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2012.

FALK, Lee, DAVIS, Phil. *Mandrake, o mágico: O mundo do espelho e outras histórias*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2013.

FELLINI, Federico. *Fellini por Fellini*. Tradução de José Antonio Pinheiro Machado, Paulo Hecker Filho e Zilá Bernd. Porto Alegre: L&PM, 1983.

FERREIRA, Marta da Piedade. Espaços de hipertexto, mídia e cultura em *O mez da gripe e outros livros*, de Valêncio Xavier. *Revista Em Tese*, Belo Horizonte, v. 9, p. 219-228, dez. 2005.

FOER, Jonathan Safran. *Everything is illuminated*. London: Penguin Books, 2003.

_____. *Extremely loud & incredibly close*. London: Penguin Books, 2006a.

_____. *Extremamente alto & incrivelmente perto*. Tradução de Daniel Galera. Rio de Janeiro: Rocco, 2006b.

_____. If the aging magician should begin to believe. In: FOER, Jonathan Safran (Org.). *A convergence of byrds*. London: Penguin Books, 2007.

_____. *Tudo se ilumina*. Tradução Paulo Reis e Sergio Moraes Rego. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

F. FOR FAKE. Produzido por Janus Film e SACI. Escrito e dirigido por Orson Welles. Intérpretes: Orson Welles, Oja Kodar, François Reichenbach et al. 1 DVD (89 MIN.), 1973, mono, colorido.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: *Obras completas volume 12*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

GANDIER, Ângela Maranhão. Lendo imagens: alegorias da morte em *O mez da gripe*, de Valêncio Xavier. *Intersemiose*, ano II, nº 3, jan/jun 2013, p. 24-35.

GARRAMUÑO, Florencia. Frutos Estranhos: A Aposta pelo Inespecífico na Estética Contemporânea. In: OLINTO, Heidrun Krieger; Schollhamer, Karl Erik (Orgs.). *Cenários contemporâneos da escrita*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2014.

GOMES, Renato Cordeiro. Dimensões do instante: mídia, narrativas híbridas e experiência urbana. *Comunicação, mídia e consumo*, São Paulo, vol. 5, n.12, 131-148, março 2008.

_____. *Memória & história, fotografia & cinema nas narrativas transemióticas de Valêncio Xavier*. Recife, 2013. 180 f. Tese (doutorado) - UFPE, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-graduação em Letras, 2013.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. Tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

HATTNER, Alvaro Luiz. Quem mexeu no meu texto? observações sobre literatura e sua adaptação para outros suportes textuais. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 16, p. 145-155, 2010.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. 2006. 204f. Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras. Rio de Janeiro, 2006.

KORFMANN, Michael, SCHNEIDER, Vítor, CAVAGNOLI, Fernanda. Texto, imagem e suas iluminações recíprocas. *Revista Contingentia*, vol. 3, No. 2, novembro 2008, 46–66

LÉVI-STRAUSS, Claude. O feiticeiro e sua magia. In: *Antropologia estrutural*. Tradução Beatriz Perrone-Moysés. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MACEDO, Ana Gabriela, GROSSEGESSE, Orlando (orgs.) *Poéticas Inter-Artes: do texto à imagem, ao palco, ao écran*. Braga: Universidade do Minho|Centro de Estudos Humanísticos, 2006.

MACISTE NO INFERNO (*Maciste in hell*). Produzido por Stefano Pittaluga. Escrito por Riccardo Artuffo. Dirigido por Guido Brignone. Intérpretes: Bartolomeo Pagano, Elena Sangro, Lucia Zanussi, Franz Sala et al. 87 min, 1925, mono, preto e branco.

MACHADO, Cassiano Elek. Frankensteins também deixam saudade. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, mar 2013. Disponível em: < <http://elekistao.blogfolha.uol.com.br/2013/03/22/frankensteins-tambem-deixam-saudade/>> Acesso em 12 mar 2014.

METZ, Christian (et al). *A análise das imagens*. Tradução de Luís Costa Lima e Priscila Vianna Siqueira. Petrópolis: Vozes, 1973.

MIGUEL, Fernanda Valim Côrtes. Verdade, ficção e memórias da violência na narrativa de Valêncio Xavier. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, n. 41, p. 187-204, jan./jun. 2013.

MIKULINSKY, Romi. *Photography and trauma in photo-fiction: literary montage in the writings of Jonathan Safran Foer, Aleksander Hemon and W. G. Sebald*. 2009. 215f. Tese – University of Toronto, Graduate Department of English, Toronto, 2009.

MITCHELL, W.J.T. No existen medios visuales. In: BREA, José Luís. *Estudios visuales: La epistemología de la visualidade n la era de la globalización*. Ediciones Akal: Madrid, 2005.

MORLEY, Catherine. Plotting Against America: 9/11 and the Spectacle of Terror in Contemporary American Fiction. *Gramma*, University of Leicester, vol. 16, pp. 293-312, 2008.

NETO, Julio Roker. *O mosaico de linguagens na narrativa hipertextual de Valêncio Xavier*. 2009. 132 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2009.

OLIVEIRA, Paulo Custódio. Heurística do labirinto: literatura e cinema em Valêncio Xavier. *Revista Graphos*, UFPB/PPGL vol. 14, n° 1, p. 47-59, 2012.

PAPPEN, Paulo Henrique. O extra-ordinário encontro entre o Jovem Revelação Literária e o Velho Escritor Desconhecido. In: *revistamenas.com* (Publicação eletrônica). Disponível em: <http://revistamenas.com/2015/12/15/o-extra-ordinario-encontro-entre-o-jovem-revelacao-literaria-e-o-velho-escritor-desconhecido/> Acesso em 15/12/2015

PATON, David. The imagistic text in Jonathan Safran Foer: Tracing unconventional texts from Kerouac to the artist's book. *De arte*, n 81, p. 4-22, 2010.

PAVLOSKI, Evanir. Linguagem, história, ficção e outros labirintos em *O mez da gripe* de Valêncio Xavier. *Revista Letras*, Curitiba, n. 66, p. 45-60, maio/agosto, 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Roland Barthes*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PÖLTL, Barbara Maria. *Postmodern Storytelling in the Novels of Jonathan Safran Foer*. 2009. 151 f. Tese – Universität Wien, Lehramtsstudium UF Englisch, Wien, 2009.

PORTELA, Patrícia. *Para cima e não para norte*. Rio de Janeiro: Leya, 2012.

_____. *Wasteband*. Alfragide: Editorias Caminho, 2014.

REY, Jean-Michel. Valéry: Os exercícios do espírito. Tradução de Paulo Neves. In: NOVAES, Aduino (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

RIBEIRO, Magda. Uma vida iluminada: trajetórias sociais de pessoas e objetos na reconstrução da memória. *Revista Proa*, n°02, vol.01, 2010.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, Reuben. Ficção-Verdade: Fronteira semiótica na montagem narrativa de Valêncio Xavier. *Revista Rumores*, São Paulo, volume 1, p. 1-14, setembro-dezembro, 2009.

RODRIGUES, Ana Paula Dias. As interações das linguagens literária e cinematográfica no texto híbrido de Valêncio Xavier. *Revista Letras & Letras*, Uberlândia-MG, v. 26, n.2, p. 345-356, jul-dez. 2010.

RUBIÃO, Murilo. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SADOKIERSKI, Zoë. *Visual Writing: a critique of graphic devices in hybrid novels, from a Visual Communication Design perspective*. 2010. 252f. Tese – University of Technology, Department of Philosophy, Sydney, 2010.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil: vol. 3*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHULZ, Bruno. *Ficção completa*. Tradução Henryk Siewierski. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *The Street of Crocodiles and Other Stories*. New York: Penguin Books, 2008.

SOERENSEN, Claudia. Narrativa ensaística rizomática: fios da memória do Frankenstein pós-moderno. *Revista Criação & Crítica*, nº 8, outubro 2011.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. A cocriação. In: *Estética da Fotografia: perda e permanência*. Tradução de Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: pinturas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

SÜSSEKIND, Flora (1999). Memento Mori. In: XAVIER, Valêncio. *Meu 7º dia*. São Paulo: Edições Ciência do Acidente.

TARJA BRANCA. Produzido por Maria Farinha Filmes e Dot Cine. Escrito por Marcelo Negri. Dirigido por Cacau Rhoden. 1 DVD (80 MIN.), 2013, colorido.

UYTTERSCHOUT, Sien. Visualised Incomprehensibility of trauma in Jonathan Safran Foer's *Extremely loud & incredibly close*. *ZAA* 56.1, p. 61-74, 2008.

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. Tradução Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. Lisboa: Nova Vega, 2005.

XAVIER, Valêncio. *Meu 7º dia*. São Paulo: Edições Ciência do Acidente, 1999.

_____. *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *O mez da gripe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. “Mez da gripe” revela escritor polígrafo. *O Tempo*, Belo Horizonte, p. 3, 3 out. 1998. Entrevista concedida a Ricardo Aleixo.

_____. *Rememorações da menina de rua morta nua*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

WOLFF, Jorge (2013). Valencio Xavier: o autor como profanador. In: CHIARELLI, Stefania; DALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (org.). *O futuro pelo retrovisor*. Rio de Janeiro: Rocco.

WURTH, Kiene Brillenburg. Old and New Medialities in Foer’s Tree of Codes. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. V. 13, p. 1-8, setembro 2011.



