

O FANTASMA, O CAVALO DE TROIA E A PELE: LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA E SUAS FOTOGRAFIAS

Renan Augusto Ferreira Bolognin¹⁸⁴

Resumo: Três textos literários brasileiros contemporâneos possuem como particularidade a infiltração de seus autores, seja como personagens da trama narrativa, seja através de fotografias de suas próprias vidas. Os textos em questão são: *Nove noites* (2002), de Bernardo Carvalho; *Rememorações da menina de rua morta nua* (2006), de Valêncio Xavier; e *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias. Para estudá-los, propomos o questionamento do(s) porquê(s) destes diálogos entre fotografia e literatura através dos conceitos de inespecífico e de campo expansivo, com Florencia Garramuño (2014), embasados filosoficamente em Jacques Rancière (2009) e nos conceitos de simulacro/simulação, de Jean Baudrillard (1991), como sustentáculos teóricos. Como discussão, este artigo traz as seguintes: i. O diálogo inespecífico (entre literatura e fotografia) nos textos do *corpus* possui traços distintivos em relação a outros brasileiros/estrangeiros de períodos históricos anteriores; ii. O uso abundante de imagens no período contemporâneo é o ponto central para contrastar os romances do *corpus* aos de períodos anteriores; iii. A exposição do eu ganha fôlego como alicerce de críticas implícitas a campos do conhecimento contemporâneo.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea. Fotografias. Inespecífico. Campo expandido.

Abstract: Three contemporary Brazilian literary texts own as a particularity an author presence, as characters of their fictional narratives and/or photos from their life. These texts are *Nove noites* (2002), of Bernardo Carvalho; *Rememorações da menina de rua morta nua* (2006), of Valêncio Xavier; and *Divórcio* (2013), of Ricardo Lísias. For analyzing them, we propose a survey research surrounding why there are dialogues established among literature and photograph through the concepts unspecific and expanded field, of Florencia Garramuño (2014), philosophically founded in Jacques Rancière (2009) and in the concepts simulacra/simulation, from Jean Baudrillard (1991). Hence, as debates, this paper brings the following: i. The unspecific dialogue (between literature and photograph) of our *corpus* owns distinctive traces related to others Brazilian/foreigners books from other historical periods; ii. The massive use of images in contemporary period is a crucial point for contrasting the *corpus* texts with previous periods; iii. The exposition of persons grows as foundation of implicit critics to some contemporary knowledge fields.

Keywords: Contemporary Brazilian literature. Photographs. Unspecific. Expanded field.

O DIÁLOGO ENTRE LITERATURA E FOTOGRAFIA

O diálogo entre literatura e fotografia remonta o gênero romance, como Ana

¹⁸⁴ Doutorando em Estudos Literários, UNESP, renanbolognin@hotmail.com. Bolsista CAPES.

Marques Martins (2013, p. 13) explicita ao citar sua primeira aparição no livro *Bruges-la-morte* (*Éditions du boucher*, 2005) do escritor simbolista belga Georges Rodenbach, em 1892. Usualmente, lembramos o romance *Nadja* (Cosac Naify, 2009) publicado em 1928 por André Bréton, construído em torno dos personagens “Bréton”, da elegante Elena Delcourt – que se nomeia “Nadja” - e as fotografias de Paris, monumentos e personagens-históricos. Além dos livros anteriores, podemos citar alguns textos de outros países que se dedicaram a essa relação: Alemanha - *Austerlitz* (2001, Companhia das Letras)¹⁸⁵, de W. G. Sebald -; Argentina - *Último round I e II* (2014, Civilização Brasileira), de Júlio Cortázar; e *La vida descalzo*, de Alan Pauls (2011, editorial *Sudamericana*) -; França – *Histórias reais* (2009, Agir), de Sophie Calle -; Inglaterra – *Orlando: uma biografia*, de Virginia Woolf (Autêntica, 2015)¹⁸⁶ -; Turquia - *Istambul: memória e cidade*, de Orhan Pamuk (Companhia das letras, 2003).

No Brasil também há um repertório vasto de livros que se debruçaram neste diálogo: *O amor dos homens avulsos* (2016, Companhia das Letras), de Victor Heringer; *Estação Carandiru* (1999, Companhia das Letras), de Dráuzio Varella; a fotografia da página 231 do *irmão alemão* (2014, Companhia das Letras), de Chico Buarque; *Dupla exposição* (2016, Rocco)¹⁸⁷, de Paloma Vidal e com fotos de Elisa Pessoa; fotografias artísticas de Laís Blanco no *caderno das inviabilidades* (2016, Urutau), da poeta Eliza Caetano; *Paranoia* (2000, Instituto Moreira Salles e Jacarandá), de Ricardo Piva e com fotos de Wesley Duke Lee; as fotografias da cidade *Satolep* (2008, Mercury), de Victor Ramil; a pátria fictícia de *Terra avulsa* (2014, Record), de Altair Martins; a São Paulo saudosista de *Paulicéia, meu velho centro* (2007, Boitempo), de Heródoto Barbeiro etc.

Na tese *Paisagem com figuras*, de Ana Martins Marques (2013, p. 85), a autora divide as fotografias das obras *Os emigrantes* e *Austerlitz*, de W. G. Sebald, em coisas, lugares, animais e pessoas¹⁸⁸. A esse respeito, percebemos que apenas os cinco primeiros livros brasileiros citados possuem fotos de pessoas. Os demais possuem apenas fotos de

¹⁸⁵ As datas referem-se às edições que possuímos, não às suas datas de publicação. Além disso, preferimos não citá-los na seção referências por tê-los mencionado como revisão bibliográfica do tema.

¹⁸⁶ Consta no site da editora brasileira Autêntica que este livro vem: “Com reproduções de pintura a óleo e fotografias inéditas no Brasil, a tradução de Tomaz Tadeu faz jus à publicação original de 1928” (grifos do site).

¹⁸⁷ No site da editora Rocco é relatado que este livro foi concebido a partir de uma proposta singular: “A obra inaugura a coleção Duplex, na qual o selo Anfiteatro abre espaço para livros que promovem o diálogo entre diferentes linguagens”. Disponível em: <<https://www.rocco.com.br/blog/lancamentos-de-novembro-2/>>. Acesso em: 28/Jan/2017.

¹⁸⁸ Segundo a autora, esta divisão não prima pela definição, afinal, pessoas, animais e coisas são sempre fotografadas em algum lugar; e fotografias de pessoas e lugares raramente deixam de retratar coisas.

lugares e coisas. Além destes cinco, outros três, não citados, destacam-se por suas fotografias de pessoas, com uma peculiaridade em relação aos demais. São eles: *Nove noites* (2002), de Bernardo Carvalho; *Rememбранças da menina de rua morta nua* (2006), de Valêncio Xavier; e *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias. Sua distinção advém da inserção dos autores como personagens das narrativas (através de fotos pessoais e/ou procedimentos autoficcionais), diminuindo a fronteira entre ficção e realidade. Nestes três textos literários, há simulacros (BAUDRILLARD, 1981) dos autores em suas obras literárias como responsáveis por esboroar as estruturas de gêneros como o da escrita etnográfica (em *Nove noites*)¹⁸⁹; da notícia televisiva/jornalística (em *Rememбранças da menina de rua morta nua*); e do álbum de família/das redes sociais (em *Divórcio*). Consideramos esse esboroamento de estruturas a partir de Jacques Rancière (2013, p. 83-84), que trata a representação artística desde um regime de disjunção, instável e determinado historicamente. Suas engrenagens podem revelar maneiras e práticas de fazer artísticas contemporâneas mais aproximadas ou alijadas do que o autor chama de um constrangimento representativo. Para o filósofo, a *mimesis* é um procedimento de dobragem do real que torna algumas ocupações sociais visíveis em detrimento de outras. Para colocarmos essa abordagem filosófica em prática, pensemos no conceito de inespecificidade, de Florencia Garramuño (2014), como eixo norteador dos diálogos entre meios/campos artísticos distintos e apresentado em seu livro ensaístico *Frutos estranhos*. O título excêntrico refere-se à exposição homônima de Nuno Ramos no Museu de Arte Moderna (MAM), do Rio de Janeiro, de setembro a novembro de 2010. Com esta exposição, o artista inspirou na pesquisadora um questionamento em torno da especificidade artística dessa instalação que combinava árvores, música popular, filme e palavra escrita. Já o embasamento teórico de Garramuño gestou-se, principalmente, em autoras que discutiram os estudos literários por meio do conceito campo expandido. Sua primeira aparição parece corresponder ao artigo intitulado “Literature in the expanded field” (Literatura no campo expandido), de Marjorie Perloff (1995), quase manifesto da expansão do campo das literaturas nacionais a temas não-eurocêtricos, não-patriarcais, não-elitistas etc., e na contramão do conceito de nação. Outro artigo central da discussão foi “Sculpture in the expanded field” (Escultura no campo expandido), da também estadunidense Rosalind Krauss (1979), acerca dos delineamentos e ultrapassagens dos limites da escultura, pois “[...] a categoria pode tornar-se quase que infinitamente

¹⁸⁹ Isso foi apontado na tese de Ana Martins Marques e serviu como resultado analítico para validar essa leitura dos três romances, dirigida às incorporação e influência dos autores no interior dos textos literários.

maleável”¹⁹⁰ (KRAUSS, 1979, p. 30, *tradução nossa*). Esta expansão do campo remonta, claramente, à sofisticada discussão de Bourdieu (*apud* CANCLINI, 2016, p. 37) acerca de campos autônomos de atuação sócio-política nos quais a arte deu início ao desmembramento de suas sujeições externas e se autonomizou. No tocante à sua desestabilização, ela proveio das vanguardas do século XX que contestaram esta autonomia e os vínculos estabelecidos com a política, o mercado e a mídia. *Grosso modo*, este questionamento provocou a abertura de fissuras nos campos artísticos consolidados no novecentos e os expandiu a outros espaços sociais e políticos atualmente.

A exposição/livro *Histórias reais*, da francesa Sophie Calle, exemplifica esta expansão dos campos artísticos (sobretudo à inserção da vida pessoal do autor em sua própria obra) acuradamente. Tratando-se de uma coleção de fotografias associada à própria autora, a obra é imprecisa como autobiografia e deslocada para os meandros da ficção e da rememoração pessoal. Antes de livro, publicado no Brasil em 2009, Sophie Calle expôs as fotografias e seus relatos em 1994 nas galerias *FRAC Provence-Alpes-Côte d’Azur*, de Marseille, e na *Galerie Sollertis*, de Toulouse. No Brasil, merece destaque a ficha catalográfica do livro ao denominá-lo: “Fotografias artísticas”. Similarmente, *Estação Carandiru* (2017), de Dráuzio Varella, traz no índice para catálogo sistemático uma categorização distinta de romance, literatura brasileira etc. Nele se lê: “Prisioneiros; Assistência; Problemas sociais”. Além disso, este romance não traz rostos dos/das personagens retratados em suas fotografias, alegoria dos marginalizados socialmente e expansão de *Estação Carandiru* como testemunho ao campo do literário e ficcional. É este, parece-nos, antes um caso de texto fronteiro entre realidade e ficção, como debatido por Josefina Ludmer (2006)¹⁹¹. Já em *O amor dos homens avulsos*, de Victor Heringer, há uma menção ao autor do livro em uma das páginas do romance (2016, p. 70), fotos de “meninos avulsos” (sem nome, importância social etc.) e uma incitação/expansão da escrita do livro com os leitores através de um site em que eles contavam a história do primeiro amor e, conseqüentemente, terem *a posteriori* seus nomes mencionados no romance. Para estudar este procedimento, a tese da autoria contemporânea como curadoria, proposta por Luciene Azevedo (2016, p. 3), é um alicerce

¹⁹⁰ “[...] the category can be made to become almost infinitely malleable”.

¹⁹¹ Além do mais, o personagem principal também é Dráuzio Varella, autor do livro. No entanto, ele não é parte do corpus principal por não oferecer a curadoria autoral como acontece em relação aos outros livros. Tampouco oferece a autoficção como proposta artística. Portanto, a discussão mais profícua que ele viabiliza deve ser atribuída à oscilação entre ficção e realidade para o debate como gênero romance e, ao mesmo tempo, como testemunho de Prisioneiros; Assistência; Problemas sociais.

para entendermos estes “[...] modos de exposição de si na cena cultural do presente”, ou seja, estudar estes textos regidos por uma performance autoral enalacrada na narrativa.

Esta discussão de campo expandido concerne não apenas à literatura, mas à fotografia também. No caso da expansão da fotografia, nos referimos a uma via de produções autorais que a tratam como procedimentos prévios. A título de exemplificação, segundo Charlotte Cotton (2010, p. 21-47), artistas do quilate da já mencionada Sophie Calle e Zhang Huan, Erwin Wurm, Gillian Wearing, Bettina von Zwehl, Shizuka Yokomizo, Hellen van Meene, Roy Villevoye, Nia Katchadourian, Tim Davis, Roni Horn tiram fotografias partindo de um acontecimento orquestrado e ao qual o espectador não possui acesso. Este procedimento estético vai na contramão do estereótipo do fotógrafo escarafunchado na rotina diária em busca do momento visual com enquadramento perfeito e efêmero para uma fotografia inesquecível. Rubens Fernandes Jr (2006) explica este procedimento, a nosso ver, sob a perspectiva da fotografia artística contemporânea como mais arrojada, sem as amarras que convencionaram suas práticas artísticas. Esta é, grosseiramente, a fotografia expandida e à qual correspondem procedimentos realizados pelo fotógrafo antes, durante e após sua prática artística. Sua finalidade é aguçar os sentidos dos espectadores nas imagens retratadas, desautomatizá-los. Afinal de contas, somos diariamente expostos a uma multiplicidade de imagens.

Por isso, as análises de textos literários - como os citados e os do *corpus* - devem, evidentemente, propor o entrelaçamento dessas expansões, seja na performance no caso fotográfico (COTTON, 2010), seja na do autor como curador (AZEVEDO, 2016) no caso da literatura, salientando os envolvimento prévios dos autores para se converterem em personagens dos textos literários como arcabouço.

Quanto a isso, não podemos desprezar o fato de que os textos supracitados parecem recriar artisticamente os simulacros do “eu” na cena contemporânea. Tomando o título do livro de Paloma Vidal e Elisa Pessoa (*Dupla exposição*, de 2016), essa exposição atual do “eu” (devido, sobretudo, às redes sociais e à mídia) parece localizada na encruzilhada da necessidade e da futilidade. Além disso, destaca-se nessa encruzilhada um efeito de expansão diaspórica (e inerente?) da ficção em direção à realidade, característica da literatura pós-autônoma e uma discussão cara a Josefina Ludmer (2006) e a Néstor Garcia Canclini (2016, p. 24).

Essas artes chamadas pós-autônomas encontram-se em espaços diferentes dos da fruição estética tradicional e provocam indagações quanto a seus públicos e

democratização do objeto artístico, bem como a elasticidade de defini-las (ou não) como artes, além de suas funções pessoal e social, pois não se pode esquecer da inerência desses objetos/procedimentos artísticos a aspectos econômicos, culturais e sociais. Isto é, há mudanças sociais capciosas indicando uma modificação na forma de entender a arte tanto em sua via material, quanto ética. Esta “nova” maneira de ler indica que o leitor não encontrará *ipsis litteris* nas fotografias destes livros o que deve ser lido em cada uma delas, como sugerem as considerações teórico-críticas do filósofo Vilém Flusser (*apud* PATO, 2012, p. 183) sobre o leitor do futuro que: “[...] não deduz mais um sentido daquilo que é lido, ao contrário, o leitor é que atribui um sentido ao que é lido”. Por isso, sugerimos a leitura de sentidos delas nestes livros em iminência (CANCLINI, 2016, p. 223), olhando o quase-imediato, ou aquilo prestes a acontecer sócio e politicamente.

Ademais, cabe ressaltar que a divergência sensível dos protocolos de inteligibilidade e formas de visibilidade da arte (RANCIÈRE, 2012) destes romances está repousada em um uso abundante de imagens da primeira pessoa autoral como curadores e/ou autoficções de seus textos literários (como personagens, diferentemente de outros no Brasil, que priorizaram as fotografias de lugares e objetos) ou imagens de pessoas que não correspondem aos autores. Debater a imagem como simulacro (fantasma) e/ou como simulação com Jean Baudrillard (1991) abre caminho para o tratamento fundamental das imagens na cena contemporânea e na globalização, trazendo toda a envergadura da discussão de Susan Buck-Morss (2009) a respeito dos fins não gratuitos das imagens utilizadas pela mídia na cena contemporânea.

A conjugação destes dois últimos autores citados permite ao crítico literário destes objetos inespecíficos mergulhar na ampla produção de fantasmas da cena contemporânea (pensando com Baudrillard no “eu” destes textos literários) conciliada à promiscuidade de imagens e significados (pensando com Buck-Morss no deslocamento da fotografia de seu campo e práticas ao texto literário). De antemão, afirmamos que não parece se tratar de uma ruptura abrupta da relação literatura-fotografia, afinal *Bruges-la-morte* já era uma história de fantasmas (ou do simulacro da mulher amada que perturba o narrador-personagem); *Nadja* de Bréton é mais ausência do que presença da amada; ou o conto “Vestir uma sombra”, de Córdazar (p. 190-1, Tomo II), que teoriza alegoricamente esta inespecificidade. De outro modo, diríamos que estamos diante de outra maneira de torná-lo visível ao atrelá-lo a simulacros e simulações (BAUDRILLARD, 1991) do “eu” contemporâneo e ao retirarem-no “diretamente” do real para reificá-lo nas expressões

artísticas. Isto é, há uma nova maneira de atar essa relação, tornando-a visível nos textos brasileiros do *corpus* à maneira de um flerte entre esgotamento e transgressão da figura autoral por meio de fotografias.

A seguir, apresentamos análises dos três textos do *corpus* com o entrelaçamento teórico-analítico das práticas de inserção de fotografias nos textos literários escolhidos, do campo literário expandido ao literário e da importância da figura autoral para abalar as fronteiras entre realidade e ficção. Cabe mencionar que estes temas citados não estão organizados de maneira linear nas análises, pois estão liquefeitos nelas para torná-las mais fluidas. Deste modo, para cada análise utilizamos um tema recorrente ou nos estudos fotográficos (os fantasmas), ou nos estudos literários (a presença do autor em sua obra) ou na literatura especializada em expansão dos campos (a pele esticada a outras mídias) para guiar o leitor no problema teoricamente abordado até este ponto.

NOVE NOITES: OS FANTASMAS

Em *Nove noites* (2004) lemos um suposto testamento escrito - em itálico - pelo engenheiro Manoel Perna, morto em 1946. Nele a frase “*Isto é para quando você vier...*” aparece frequentemente e sugere um destinatário conhecedor dos motivos do suicídio do antropólogo estadunidense Buell Quain. Em outra instância narrativa, o narrador-jornalista relata este suicídio que não presenciou. Para realizá-lo, recorre a cartas, documentos, relatos de pessoas que conviveram com o estadunidense no Brasil e fotografias. Em relação às últimas, elas podem ser visualizadas como arquivos públicos e privados. Em uma foto encontrada pelo jornalista na Casa da Cultura Heloísa Alberto Torres, vemos o rosto do antropólogo Buell Halvor Quain, de frente e de perfil.



Fotografia 1: Buell Quain, acervo da Casa da Cultura Heloísa Alberto Torres (CARVALHO, 2004, p. 26).

Em outra dos arquivos públicos, estão presentes antropólogos que vieram ao Brasil estudar nossas tribos indígenas nos anos 30 (com exceção do próprio Quain). O ar

fantasmagórico de Quain é transmitido em uma fotografia com dona Heloísa Alberto Torres com antropólogos que vieram ao Brasil, “[...] a imagem não deixava de ser, de certa forma, um retrato dele, **pela ausência**”. (CARVALHO, 2004, p. 32, grifo meu).



Fotografia 2: Lévi Strauss e Heloísa Alberto Torres, entre outros, no jardim do Museu Nacional, acervo da Seção de Arquivos do Museu Nacional/ UFRJ (CARVALHO, 2004, p. 31).

Ao final, há uma fotografia na orelha do romance (à margem) em que o “autor” aparece ao lado de um indígena. Conseqüentemente, as etnias representadas por ele também são jogadas à margem. Durante o romance, acompanhamos várias etnias indígenas: os Yawalapiti, os Suyá, os Kamayurá, os Krahô, os Trumai etc., e nos damos conta de que elas são apenas objetos de narração, nunca narradoras. Da mesma forma, sua presença nas fotografias é perceptível apenas à margem da narrativa, em um “setor” desvalorizado da leitura. Esta “orelha” é o espaço em que um indígena está ao lado do “autor” aos seis anos no Xingu. Evidencia-se que, embora a escrita etnográfica seja vista com uma pesquisa isenta de posicionamentos, nela há um ponto de vista implícito de quem a escreve. Afinal, o autor está sempre lá?



*Fotografia 3: O autor aos seis anos no Xingu (orelha de *Nove noites*).*

RREMEMBRANÇAS DA MENINA DE RUA MORTA NUA: O CAVALO DE TROIA

Rremembranças da menina de rua morta nua é um romance gráfico sobre uma menina abusada sexualmente e encontrada morta em um parque de diversões. Trata-se de uma história real ocorrida em Diadema e elaborada juntamente à inserção tímida do personagem Valêncio Xavier na trama narrativa - perceptível em um bilhete recebido de um garoto que pedia esmola em um semáforo da Avenida Sapetuba com Francisco Morato, São Paulo, em 15/Abr/1993 (XAVIER, 2006, p. 41) – e recortes de jornal, fotografias e palavras de Gil Gomes, apresentador do *Aqui Agora* do SBT.

Textos como *Rremembranças da menina de rua morta nua* não se pautam no “eu” que olha a si mesmo e sente comiseração por sua narrativa trágica. Este “eu” que olha as fotografias do “Outro” é o do leitor, que entrelaça os fios da identidade da menina morta misteriosamente em um parque de diversões com as fotografias deste romance gráfico¹⁹². Esse entrelaçamento advém da poética de Valêncio Xavier emblematicamente: sua ausência sugere um desnudamento da linguagem midiática e a utilização da imagem com a finalidade de corroer os paradigmas dos programas sensacionalistas que reificam a vida humana em proveito de audiência. Nessa narrativa localizada no limiar entre a ficção e a realidade, o personagem Valêncio Xavier é o núcleo narrativo funcionando como um cavalo de Tróia, incorporando a poética do escritor para acidular a mídia e seus procedimentos. Adiante, há uma página de texto que conjuga-se à condição histórica dos anos 90 e à exposição de nossas mazelas econômicas. Ela se trata de um recorte de jornal, que permite adentrar na história ironicamente:



Fotografia 4: página 40 de *Rremembranças da menina de rua morta nua*, de Valêncio Xavier, 2006.

¹⁹² A acepção romance gráfico está na ficha catalográfica do livro, em que se lê: “Rremembranças da menina de rua morta nua é uma coletânea de romances gráficos” (XAVIER, 2006, p. 6).

Na foto do topo da página, vemos sorrisos forçados e um enquadramento concentrando um espaço vazio à esquerda. Este esquema de composição da fotografia provoca um efeito de comodidade ao espectador a partir da regra dos terços, usada frequentemente no cinema e na fotografia. Esta regra diz respeito à divisão da imagem em três linhas horizontais e três verticais para criar uma perspectiva de interesse para o espectador. Isto é, estes são quadros com os quais o fotógrafo/diretor torna a imagem agradável ao concentrar os “personagens” em um lado agradável para o olhar do espectador. Paradoxalmente, esta regra oferece uma imagem agradável para um programa de tevê que apresenta casos como os de estupro infantil. Inferimos isso a partir da formação intelectual de Valêncio Xavier - que também foi diretor de cinema - como corolário da oscilação entre autoficção e performance (DIAS, 2016, p. 86). Há, portanto, um desdobramento do autor na obra clamando por desentrelaçar uma ironia a ser desvelada em imagens como essas. Inserir uma foto de sorrisos do “programa mais cult da elite” destaca uma visualização organizada estruturalmente não só de técnica fotográfica à qual essa elite tem usufruído. Ao contrário, as questões socioeconômicas cortam profundamente na carne ao vermos a não ortodoxia organizacional das outras fotografias do texto retratando a “não-elite”.

Nos anos 90 a veiculação midiática dos olhares de crianças era proibida, pois eles eram uma espécie de epicentro de suas identidades. Na fotografia seguinte estamos diante de uma espécie de arqueologia da identidade infantil dos anos 90 – sem nos esquecer de se tratar de uma menina que se prostituía em troca de drogas – entrelaçada a uma literatura expandindo-se em direção à linguagem midiática e implodindo-a: uma crítica interna e ácida ao jornal televisivo sensacionalista explorador da vida em troca de audiência, com o rosto ganhando destaque nos três terços da imagem:



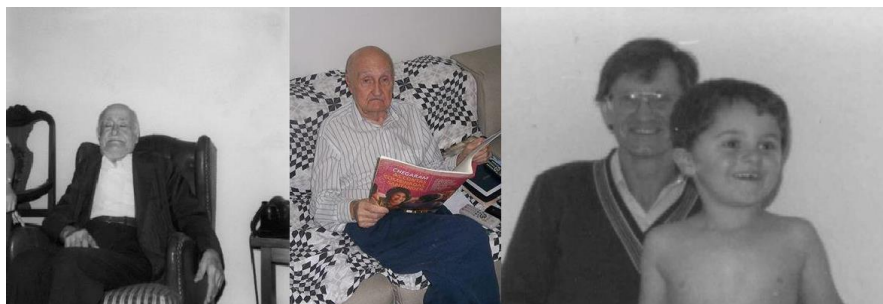
*Fotografia 6: contida na página 58 de *Rremembranças da menina de rua morta nua*, de Valêncio Xavier, 2006.*

DIVÓRCIO (2013): A PELE

Ricardo Lísias - homônimo ao autor do romance – narra em *Divórcio* (2013) seu casamento fracassado com uma jornalista e tenta cicatrizar suas feridas. Para ilustrar as sordidezes vividas no relacionamento, o narrador insere bilhetes “reais” da esposa, além de fotografias da infância que balançam a narração entre a autoficção e a curadoria. Em outras palavras, o modo dos Ricardo Lísias olharem seus escritos e posicioná-los nas escritas performáticas da primeira pessoa (AZEVEDO, 2016). Entende-se o porquê de o protagonista referir-se à pele sendo descolada em razão do casamento fracassado: é como se ela houvesse sido perdida no enlace da representação do “eu” de carne e osso convertido em ficção.

Entre as inúmeras fotografias de *Divórcio* (2013) se destacam as de família, contraponto crítico às classes altas brasileiras, de onde provem a ex-esposa. Por isso, essas fotos demonstram não só o entrechoque do imagético com o narrativo ou a diferença identitária do indivíduo imiscuída na distância do narrador e seu passado. Elas demonstram a identidade expandida a outros meios, como propõe a argumentação do artigo “Presença do autor: autoficções de Ricardo Lísias e de Lúcia Murat”, de Júlia Scamparini (2013, p. 280), que, sob o viés da autoficção, aprofunda-se nas publicações das fotos do romance no perfil de Ricardo Lísias como responsáveis pela dissolução das identidades do personagem/autor/narrador no entrechoque entre a fotografia digital e a bidimensional. Portanto, uma expansão do romance ao *facebook* pessoal do escritor.

Não por acaso, a metáfora do autor/narrador em carne viva (LÍSIAS, 2013, p. 44) após o divórcio é o *leitmotiv* do homem que se converte (e se percebe) em narrativa. Ou seja, este romance se constrói ao mesmo tempo em que se desconstrói; é amparado pelo par realidade/ficção; pela narração estereoscópica através de *flashes* do diário íntimo da mulher do narrador; pela narração também íntima do “personagem” Ricardo Lísias; e, sobretudo, pela digitalização das fotos de familiares na supracitada rede social do personagem(?)/autor(?) Ricardo Lísias.



Fotografia 7: contida na página 74 do romance *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias; *Fotografia 8*: publicada no perfil do *facebook* do autor em 30 de novembro de 2013; *Fotografia 9*: publicada no perfil do *facebook* do autor em 26 de setembro de 2013.

Ricardo Lísias (re)organiza as antigas fotografias da família e insere as do bisavô (*fotografia 7*) na narrativa, além de similares às de “personagens” do romance, como uma do avô (8) e uma do pai e ele quando criança (9) em sua conta pessoal no *facebook* durante o ano de lançamento do romance¹⁹³ para reconstruir sua pele em carne viva. Nota-se que o real dessas fotografias não se coadunam à ficção de forma autoritária, como o escritor propõe no site Brasileiros:

[...] mesmo que eu coloque a minha foto pelado, não sou eu, é uma foto, e isso, tirando um grupo de leitores, as pessoas não entendem perdem o mais importante, que é o aspecto artístico. [...] Quando a indústria editorial cresce muito, de novo está em voga o romance comercial, que tem natureza realista mais vulgarizada, e que ainda se impõe no Brasil. Esse é o cerne do meu romance (LÍSIAS, 2013).

Com as fotografias não apontando necessariamente para uma realidade dentro dos padrões convencionais do que ele chama de um realismo vulgarizado, o sugerido pela construção ficcional de *Divórcio* (2013) é uma espécie de real artístico. Olhar a fotografia é retirá-la de sua relação direta com a vida do autor, ainda que a construção narrativa sugira que eles sejam a “mesma pessoa”. Parece haver um significado encoberto ao uni-las: olhemos por outras direções, divirtamo-nos com outro(s) real(is) destas fotos.

NA IMINÊNCIA DE CONCLUSÕES

Ao falar dos três textos literários supracitados e de suas fotografias, não colocamos em xeque sua origem umbilical no mundo. Pensamos, sim, na multiplicação e na

¹⁹³ A seguir, seguem os links de algumas publicações do autor a esse respeito em formato de datas. Basta clicar em cada uma delas segurando o botão CTRL para ser direcionado às essas publicações no *facebook*: 27 de setembro de 2013; 29 de setembro de 2013; 30 de setembro de 2013; 13 de outubro de 2013; 17 de outubro de 2013; 20 de outubro de 2013; 21 de outubro de 2013; 21 de outubro de 2013; 22 de outubro de 2013; 26 de setembro de 2013; 30 de setembro de 2013; 27 de agosto de 2013; 30 de novembro de 2013.

transformação pelas quais o “agente da fotografia” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 122), ou o *operator*, pretende dar às fotografias quando as insere em um texto narrativo de ficção, pois “toda imagem tem algo verbal, simbólico, que pode ser interpretado e traduzido – de “n” maneiras – pelo receptor, mas toda imagem tem também restos não verbalizáveis” (*idem*, p. 128).

Acrescentamos a isso discussões a respeito do momento sócio histórico no qual a fotografia e a narrativa mantêm relações de alargamento da imagem na sociedade contemporânea, sobretudo, a partir do advento de tecnologias como a fotografia, o cinema, a televisão, as redes sociais e seu diálogo inespecífico com outros suportes e meios artísticos. A profusão de (novos) protocolos de inteligibilidades corresponde justamente a essa nova maneira de representar o real trazido por estes romances, como demonstrar que o autor retorna à literatura “pós-estruturalista” (e acrescento “pós-autônoma”) com fôlego renovado (KLINGER, 2016) e consciente das tendências contemporâneas da criação artística.

Para finalizar, apontamos que não há tantos resultados estabilizados em relação ao diálogo propiciado entre literatura e fotografia sendo apresentados neste artigo porque propostas artísticas/literárias contemporâneas pós-autônomas se valem de relações concernentes a uma iminência de sentidos (CANCLINI, 2016), isto é, de porvires interpretativos em contato com seus espectadores/sociedades. Antes de tudo, preferimos a apresentação de análises que se aproximam muito mais ao ensaio, à iminência, com vistas a propiciar interpretações mais latentes do que propriamente fechadas. Afinal de contas, a relação destes autores que se embrenham em suas próprias produções literárias mediante fotografias de pessoas (e, sobretudo, as próprias) ainda não possuem material bibliográfico que nos permita encerrar a discussão de maneira plena. O que, talvez, nos propicie disfrutar mais ainda a leitura destes romances.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZEVEDO, Luciene. O autor como curador. *Leituras contemporâneas*, 17/Nov/2016. Disponível em: <<https://leiturascontemporaneas.org/2016/11/17/o-autor-como-curador/>>. Acesso em: 23/Dez/2017.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Ferreira. Lisboa: Relógio D'água, 1991.
- BRETON, André. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BUCK-MORSS, Susan. Estudios visuales e imaginación global. *Antípoda*, n9, Jul-Dez

2009, p. 19-46. Disponível em: <<https://antropolitica.uniandes.edu.co/IMG/pdf/EstudiosvisualesBuck-Morss.pdf>>. Acesso em: 30/Dez/2017.

CALLE, Sophie. *Histórias reais*. Trad. Hortencia Santos Lancaster. São Paulo: Agir, 2009.

CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. SP: Edusp, 2016.

CARVALHO. *Nove Noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIAS, Ângela Maria. Fetiches do desejo e da morte. _____ . *Valêncio Xavier – o minotauro multimídia*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2016. p. 84-97.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller 12ed. Campinas: Ed. Papirus, 2005.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. *Facom*, n.16, 2/sem 2006. Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf>. Acesso em: 30/Set/2017.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2017.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

HERINGER, Victor. *O amor dos homens avulsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

I'M not there. Direção: Todd Haynes. Produção: Killer Filmes, John Wells Productions, John Goldwyn. Québec, Canada: Dwarf Music, Columbia Records, Sony BMG Music Entertainment, 2007, DVD.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. 2ed. Trad. Jovita Maria Gernheim Noronha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

LÍSIAS, Ricardo. *Divórcio*. Rio de Janeiro: Alfaguara/ Objetiva, 2013.

LÍSIAS, Ricardo. *Site revista brasileiros*, Set/2013. Disponível em: <<http://www.bloginforma.com.br/verdadeira-historia-ficticia-de-um-escritor-chamado-ricardo-lisias/>>. Acesso em: 23/dez/2017.

LÍSIAS, Ricardo. *Ricardo Lisias*, Perfil no *facebook*. In: <<https://www.facebook.com/ricardo.lisias>>. Acesso em: 26/Dez/2015.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas 2.0. *Revista Z-Cultural*. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literaturas-postautonomas-2-0-de-josefina-ludmer/>>. Acesso em: 18/Set/2017.

MARQUES, Ana Martins. *Paisagem com figuras: fotografia na literatura contemporânea* (W.G. Sebald, Bernardo Carvalho, Alan Pauls, Orhan Pamuk). Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos literários – FALE – UFMG. Belo

Horizonte, 2013.

PERLOFF, Marjorie. Literature in the expanded field. In: BERNHEIMER, Charles (Ed.). *Comparative literature in the age of Multiculturalism*. Baltimore; Londres: Rapkins University Press, 1995. p. 175-185.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Trad. Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RODENBACH, Georges. *Bruges-la-morte*. Paris: Éditions du boucher, 2005. Disponível: <<http://www.leboucher.com/pdf/rodenbach/bruges-la-morte.pdf>>. Acesso em: 30/Jan/2017.

SCAMPARINI, Júlia. Presença do autor: autoficções de Ricardo Lísias e de Lúcia Murat. *Itinerários*, Araraquara, n. 36, p. 277-286, Jan/Jun. 2013. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/5694/4723>>. Acesso em: 24/Abr/2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: Temas em psicologia, vol.17, n. 2, Ribeirão Preto, 2009, p. 311-328. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/tp/v17n2/v17n2a04.pdf>>. Acesso em: 16/Fev/2018.

VARELLA, Dráuzio. *Estação Carandiru*. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VIDAL, Paloma; PESSOA, Elisa. *Dupla exposição*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016

VILA-MATTAS, Enrique. *Ar de Dylan*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, Valêncio. *Rremembranças da menina de rua morta nua*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.