



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Marcelo dos Santos

Vidas em arquivo:

cicatriz e memória em Rosângela Rennó e Silvano Santiago

Rio de Janeiro

2010

Marcelo dos Santos

**Vidas em arquivo:
cicatriz e memória nas obras em Rosângela Rennó e Silvano Santiago**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ana Cristina de Rezende Chiara

Rio de Janeiro

2010

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

S235 Santos, Marcelo.

Vidas em arquivo : cicatriz e memória em Rosângela Rennó e
Silviano Santiago / Marcelo Santos . – 2010.
171 f.: Il.

Orientadora: Ana Cristina de Rezende Chiara

Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.

1.Santiago, Silviano, 1936 - Crítica e interpretação. 2. Rennó,
Rosângela, 1962 - Teses. 3. Literatura e fotografia - Teses. 4. Memória
na Arte - Teses. 5. Arte comparada - Teses. 6. Literatura brasileira -
Teses. 7. Fotografia artística - Teses. I. Chiara, Ana Cristina de
Rezende. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de
Letras. III. Título.

CDU : 869.0(81) :77

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação

Assinatura

Data

Marcelo dos Santos

**Vidas em arquivo:
cicatriz e memória em Rosângela Rennó e Silviano Santiago**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em 9 de abril de 2010

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Ana Cristina de Rezende Chiara (Orientador)
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dr^a. Marília Rothier Cardoso
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dr^a. Ana Lúcia Machado de Oliveira
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dr^a. Eneida Maria de Souza
Faculdade de Letras da UFMG

Prof. Dr. João Camillo Penna
Faculdade de Letras da UFRJ

Rio de Janeiro

2010

DEDICATÓRIA

A Dona Flor, ainda

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Ana Cristina Chiara, pela palavra soprada que, ao mesmo tempo, orienta e inspira.

Aos professores do Programa, pelas contribuições e apoios durante a pesquisa.

Aos amigos e colegas que acompanharam a trajetória.

Às Prof^{as}. Dr^{as}. Jô Gondar e Anna Hartmann, pela permissão em acompanhar um de seus cursos no Programa de Memória Social da Uni-Rio.

A Rosângela Rennó e Silvano Santiago, pela compreensão.

A primeira cicatriz (à guisa de epígrafe)

As fotos de Marilyn Monroe que Bert Stern realizou em 1962, nos últimos anos de vida da estrela, trazem no corpo a cicatriz de uma cirurgia de apendicite por que a atriz havia passado. Semiculta por véus e poses, a cicatriz teima em aparecer não apenas como sinal de uma intervenção cirúrgica, mas como índice do processo de desaparecimento da atriz. Deixar-se fotografar “em cicatriz” assinala a possibilidade de um olhar em que cicatriz e fendas resvalam por toda a imagem, já que a fotografia, por sua planificação, proporciona este tipo de olhar. O que chama atenção não é simplesmente a cicatriz, mas como a cicatriz se alastra pelo corpo inteiro, fazendo com que tudo seja atraído por uma força gravitacional para aquela fenda costurada. O que impressiona também são suas bocas entreabertas, provocativas, sensuais, convidando a um abismo escuro. Entre cabelos loiros e pérolas, um buraco fundo onde seu corpo é corpo-buraco. O *memento mori* de Marilyn atrai para o mesmo campo luxúria e morte, desejo e assombro.

As rugas que criam depressões mínimas num rosto maquiado sinalizam a idade de um mito. Marilyn se singulariza no tempo e no espaço exatamente pelos vãos que seu corpo apresenta num espetáculo de humanidade da deusa intocável. A última sessão de Marilyn não é somente um epitáfio imagético do mito, mas a descida de um ser encantado ao crepúsculo. Assim, as fotografias *das cicatrizes* de Marilyn fazem-nos mais próximos desse drama da existência. Esse drama, todavia, não é um drama pessoal apenas, mas um drama corporal, pois o que vemos de Marilyn é um corpo-imagem, na sua materialidade de filme fotográfico ampliado. E é nesse limite que podemos pensá-lo.



RESUMO

SANTOS, Marcelo dos. *Vidas em arquivo: cicatriz e memória em Rosângela Rennó e Silvano Santiago*. Brasil 2010. 171 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

A partir da discussão recente em torno da memória (anos 1980/90) e, particularmente, dos arquivos de artistas, quando esses documentos exercem a função de material de acesso à produção artística, à vida artística, aos dados exteriores e/ou transversais às obras, tomei como objetos de pesquisa a produção de dois artistas que dialogam estreitamente com o assunto: Rosângela Rennó, artista visual, e Silvano Santiago, escritor, poeta, crítico e teórico de literatura. A pesquisa tem, portanto, por objetivo, discutir de que forma a questão da memória, do arquivo e do corpo como lugar do arquivo de sensações e experiências percorre a obra dos dois artistas, abordando questões que pontuam a diversidade de suas produções. Para entender a direção das respostas, tento conceituar a ideia de cicatriz, nascida de um trabalho de Rennó, "Cicatriz", que, em dípticos, dispunha as fotos de tatuagens de presos – extraídas do arquivo do Museu Penitenciário do Carandiru – juntamente a textos em torno do registro fotográfico. Na obra de Rennó, a fissura está presente na relação de complementaridade entre texto e imagem, quando ambos funcionam a favor de uma abertura de sentido, ao rasurar a coincidência entre eles. A ideia de cicatriz, ainda, está presente em acepções diferentes, como pretendo defender na tese, nas questões de identidade, interpretação, vida, corpo e memória na obra de Silvano Santiago, nas questões do personagem/livro dobradiça (do romance *Stella Manhattan*), do corpo escrito (de *Em liberdade* e *De cócoras*), da memória partida em fotogramas (Uma história de família) e na busca de um conceito-fissura, conceito-cicatriz na investigação da hermenêutica da identidade latino-americana (*Uma literatura nos trópicos, As raízes e o labirinto da América Latina, Viagem ao México*).

Palavras-chave: Cicatriz. Memória. Silvano Santiago. Rosângela Rennó. Arte brasileira contemporânea.

RÉSUMÉ

En partant de la discussion sur la mémoire (années 1980/90) et, particulièrement, sur des archives de artistes, quand ils ont la fonction d'accès à la production et à la vie artistique, aux données extérieures et/or transversées des oeuvres, on a essayé de analyser deux artistes qui posent ce problème: Rosângela Rennó, artiste visuelle, et Silviano Santiago, écrivain, poète, critique et théoricien de littérature. La recherche veut provoquer la discussion sur la question de la mémoire, de l'archive et de le corps comme lieu d'archive de sensations et d'expériences. Pour comprendre les directions de réponses, on propose le concept de cicatrice, dont la source c'est l'oeuvre « Cicatrice », qui présent les photos de tatouages de prisonniers – de l'archive du Museu Penitenciário do Carandiru – combinées avec textes sur le enregistrement photographique. Chez Rennó, la blessure est présente dans la rélation de suplementarité entre texte et image, où ils produisent une ouverture de sens à cause de rasurer leur coincidence. L'idée de cicatrice est présente en plusieurs sens, comment on peut démontrer, dans les quéstions d'identité, d'interprétation, de la vie, du corps et de la mémoire chez Silviano Santiago, dans les quéstions de personnage/livre pliés (chez le roman *Stella Manhattan*), de la mémoire fragmentée en photogrammes (*Uma história de família*) e dans la recherche d'un concept-blessure, concept-cicatrice dans la invéstigation de l'hermeneutique de l'identité latino-américaine (*Uma literatura nos trópicos, As raízes e o labirinto da América Latina, Viagem ao México*).

Mots-clés: Cicatrice. Mémoire. Silviano Santiago. Rosângela Rennó. Art brésilién contemporain.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Jane Fonda	26
Figura 2 –	<i>Escrava Vendedora de Frutas</i> , ca. 1865	31
Figura 3 –	<i>Iconographie photographique de la Salpêtrière</i> ..	45
Figuras 4 e 5 –	Cesare Ripa e Humorais, 1993	51
Figuras 6 e 7 –	O Davi de Michelangelo (à esquerda) e o trabalho extraído de <i>Uma nova viagem sentimental</i> , de Alair Gomes, ca. 1983, 2009 (à direita)	58
Figura 8 –	Henri Cartier-Bresson	60
Figura 9 –	August Sander	62
Figuras 10, 11 e 12 -	The Open Door, 1844, Fox Talbot, Church of St Gervais, 1900, Eugène Atget e Side Porch, 1946, Paul Strand	63
Figura 13 –	Sherrie Levine, <i>After Walker Evans</i> , 1981	66
Figura 14 –	Richard Prince, <i>Cowboys and Girlfriends</i> , 1992	66
Figura 15 –	A última foto	70
Figura 16 –	Frutos estranhos	73
Figura 17 –	Private collection	76
Figura 18 –	Blind	77
Figuras 19 e 20 –	Truck and sign e License Photo Studio	78
Figura 21 –	One and three chairs	81
Figura 22 –	Rose Sélavy	83
Figura 23 –	Mulheres violentas	85
Figura 24 –	Todos os homens são iguais	86
Figura 25 –	Puzzles	87
Figuras 26 e 27 –	Vulgo	88
Figura 28 –	The Earth summit	134
Figuras 29 e 30 –	Cicatriz	135
Figura 31 –	Espelho diário (vídeo)	139
Figuras 32 e 33 –	Espelho diário (livro)	140
Figura 34 –	contracapa de O olhar	141
Figura 35 –	capa de O falso mentiroso	143
Figura 36 –	capa de Stella Manhattan	144
Figura 37 –	Self Portrait, #385, 1980	144
Figura 38 –	capa de Keith Jarrett	145
Figura 39 –	Mulheres iluminadas	149
Figura 40 –	United States	153

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	UMA HISTÓRIA DE CICRATRIZES	24
1.1	Tal realidade, tal fotografia?	31
1.2	Fotomancia	45
1.3	A invenção da fotografia (como a conhecíamos)	57
2	ABERTURAS	64
2.1	Inventário de imagens	65
2.1.1	<u>Os cortes da letra</u>	76
2.2	A destinação e a violência	89
2.2.1	<u>A paixão e o pudor</u>	91
2.2.2	<u>“Mestre, meu mestre querido</u>	99
2.2.3	<u>Cartomancia</u>	106
2.2.4	<u>“De que amanhã...”</u>	113
3	SANGRAMENTOS	119
3.1	O duplo olhar	120
3.2	Retratos brancos	146
4	CONCLUSÃO	154
	REFERÊNCIAS	159

INTRODUÇÃO

Apresentar um assunto, um pensamento é tarefa inglória se não contar com a atenção e o acolhimento de um ouvinte/leitor. Portanto, o primeiro significado da palavra apresentação é o convite. Ao leitor dessas linhas, o autor pede que compartilhe, mesmo doe, atenção especial, inclinação para seguir sua lógica e seus momentos de suspensão. Isso tudo porque a presente tese, como tese que é, por vezes arrisca a contradição e a dispersão de ideias. Por esses motivos, o convite. E também porque este escrito é sempre dedicado: dedicado a entender, pelo esforço da escrita e do pensamento, propostas artísticas que chegam ao seu autor por uma escolha penetrada pela admiração. Portanto, chegamos ao novo significado da apresentação: o afeto.

O leitor deverá compreender que a escrita dessa tese só foi possível ao autor por conta da quantidade de afetos investidos no assunto. A escrita se equilibra, então, na linha tênue entre a paixão e o perigo da análise entranhada de empatia. Ora caindo na primeira, ora no segundo, as linhas escritas se transformam em fio que o equilibrista palmilha; cabe ao leitor decidir se ele foi mais vezes vítima de sua paixão ou fleumático da palavra. Ou, ainda, se atravessou bem o caminho que leva à reflexão.

A pesquisa, desenvolvida durante os quatro anos em que o autor frequentou o doutorado em literatura comparada da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, somados aos anos precedentes em que o interesse pelas questões aqui presentes se manifestaram, cumpriu certa história que vai reproduzida aqui, citando texto já exposto do autor:¹

A presente pesquisa tem como ponto de partida um encontro: os dois artistas estudados fizeram parte do seminário internacional – promovido pela Casa Rui Barbosa, pela UFMG e pela Universidade de Stanford – “Poéticas do inventário – coleções, listas, séries e arquivos na cultura contemporânea”. Por agora, gostaria de compartilhar e abrir algumas de minhas fichas do arquivo desta pesquisa. O interesse pela questão da memória e de seus alcances – como política de leitura e como tensão entre o ficcional e o factual – firmou-se após ouvir a leitura de Silvano sobre a comunicação de Derrida, o filósofo

¹ O texto a seguir foi apresentado à Banca de Qualificação para o Doutorado.

também falava em um evento em torno da questão da memória, o que hoje compõe o conhecido livro *Mal de arquivo*. Na ocasião do evento, eu anotava:

Silviano: 9h - quarta-feira

Tema: "Uma nota de rodapé. Arquivo - o problema político"

Nota de rodapé: espaço do político. Leitura de *Mal de arquivo*, pensar o que é a palavra sobre o arquivo numa palestra, evento, numa palavra "soprada", "dis-seminada"? A "ilusão de ouvido": o que deveria ser oferecido ao ouvinte da palestra e o que é dito... O arquivo de Freud não é homogêneo (só com suas propriedades), mas heterogêneo (com muitas APROPRIAÇÕES). O problema político do arquivo: memórias do cárcere, da experiência política do nazismo e da ditadura, arquivos públicos "sobre" o nazismo/ditadura e as memórias "individuais" sobre os mesmos? Que tensões são exploradas no cruzamento dessas escritas, desses "arquivos"?

A palestra daquele dia, agora conhecida como o texto "Uma nota de rodapé", sintomaticamente publicada pela Revista do Arquivo Público Mineiro, inspirava a ideia de percorrer os alcances das discussões sobre a memória que culminavam no momento em que se ouvia Silviano em um evento de particular interesse: a poética do inventário. Não somente pensar apenas a função registradora, documental do arquivo, mas a contaminação da arte pelo próprio registro da história, em que a simulação e a apropriação dos registros desmontava a coincidência entre verdade e registro histórico. Na poética, a traição da memória era uma potência da ficção, abertura da verdade relativa do arquivo. A palestra terminava com a menção ao objet trouvé – categoria de experiência estética derivada da proposta de André Breton, em *L'amor fou* –, quando a apropriação de um objeto encontrado no mercado de pulgas desencadeava a relação entre memória e afecção. De certa forma, esta palavra final abria a comunicação de Rosângela Rennó, dias depois, no mesmo seminário.

Com a comunicação de Rosângela Rennó, no último dia, compreendi melhor aquele meu escrito sobre Silviano, pois ali estava visível a apropriação do arquivo como procedimento artístico que borrava os limites entre fato e verdade, mentira e ficção e, principalmente, reforçava o lado da afecção de uma leitura/visão. A imaginação era chamada a comparecer, na ausência da

imagem, pelo texto retirado do jornal – vindo da coleção de notícias escritas que têm como referência a fotografia – e dado à visão em um outro lugar, muitas vezes esculpido em exposições da artista nas paredes do museu: a imaginação era chamada a comparecer na ausência da imagem. O seminário terminava, para mim, com uma cadeia de significantes:

Ciclo de vida da fotografia – livro

Incontável – imemorial

Ação política + ação estética: intervenção do artista

Um grau zero de visibilidade.

Pensar a cor como obstáculo.

O acidente técnico do registro: aparece a humanidade

Naquele ponto, sedimentei a ideia de tentar, pela via comparatista, estabelecer diálogo entre os dois artistas a fim de entender, sobretudo, que espécie de relação poderia unir um escritor e crítico a uma artista visual. A princípio, a questão parecia ser respondida de forma óbvia: além da presença, os dois estavam ali no seminário por um tema comum: discutir as ressonâncias do arquivo, da arte e da literatura que sai do arquivo, da memória, das questões contemporâneas e os arranjos destas em suas obras e reflexões.

Contudo, observando com mais cuidado, ficava claro que as convergências entre os dois artistas eram significativas para analisar a maneira dialógica do evento e da hipótese de tese, embora eles não tenham participado de uma mesma sessão. Com Silviano lendo a comunicação de Derrida, ao mesmo tempo que a trazia de uma memória na ausência do filósofo, desenhava-se o curto-circuito entre vivência e escrita, experiência da fala e leitura do escrita, no ponto em que uma contamina a outra, no mesmo ponto em que uma assassina a outra.

Tomando como lugar de partida a ideia sobre o que teria unido os dois artistas no seminário, passei a investigar como as convergências davam vez a um estudo que, pela via comparatista, pudesse analisar a participação dos dois não apenas como escolha, mas como vasos comunicantes entre práticas que os reúnem num mesmo prisma de categorias. Algumas coincidências de

primeira hora apareciam: os dois eram mineiros de nascimento, com produções importantes da década de 1980 (embora sem esquecer a participação decisiva de Silvano nos anos 1960 e 1970), as formulações de procedimentos bastante próximos, como a performance (que põe em xeque a subjetividade), o contato entre vida e arte, em suma, procedimentos que, embora em duas linguagens diferentes – visual e literária – podiam se corresponder por diversos motivos.

A possibilidade de realizar um trabalho comparativo tornava-se mais concreta à medida que eu avançava na investigação do projeto dos dois artistas: em um, a tensão entre vida e arte produzia mascaramentos das personae, distensões e discussões entre o que é verdadeiro e falso, ficção e fato, as dobras da memória, do literário e do vivido; no outro, a afecção da imagem, o embaralhamento entre visão, fato e ficção, a tensão entre arquivo público e arquivo privado e íntimo, entre memória física e esquecimento. Assim, a pesquisa podia se inscrever nos pressupostos da linha de pesquisa “Poéticas da modernidade em perspectiva comparada” da pós-graduação em Letras da UERJ.

Em determinado momento, o meu trajeto investigativo ganhou o respaldo de uma declaração de Silvano, que deixava rastros de que Rosângela Rennó fazia refletir sobre o conceito e as possibilidades infinitas da literatura, ao considerar a artista uma grande ficcionista contemporânea, já que ela retoma a qualidade e a função narrativa que as artes visuais assumiram contemporaneamente no Brasil com Helio Oiticica, por exemplo.²

Depois disso, de ter claro para mim que a convergência, acima de possível, era explicitada, faltava perseguir uma conceituação e uma metodologia que me permitissem reconhecer as duas produções em diálogo, ainda que cada uma guardasse suas particularidades; e, principalmente, cumprir os indicativos de uma tese, oferecendo a discussão de um caminho de interpretação, de uma hipótese e do caráter comparatista, além de um operador conceitual para valorar as convergências (e divergências) de dois termos analisados.

Pertencendo ao grupo de pesquisa do CNPq “Vida literária”, liderado pelos professores Ítalo Moriconi Jr. (UERJ) e Marília Rothier Cardoso (PUC-

² Cf. entrevista de Silvano Santiago, intitulada “O caminho da literatura”, dada ao *Portal literar* em 25 de julho de 2005. Disponível em: <http://portalliterar.terra.com.br/artigos/o-caminho-da-literatura>. Acesso em: 10 de maio de 2007. Silvano retorna à questão em fala no CCBB do Rio de Janeiro, no ano de 2006, no projeto “Laboratório do escritor”, em 3 de agosto de 2006.

RJ), desde a minha pesquisa anterior no Mestrado em Literatura Brasileira, mantive contato com pesquisas, referências e discussões sobre os arquivos de literatura e a literatura dos arquivos. Seus desdobramentos foram os cursos que acompanhei durante o doutorado, dialogando com estas referências. Somado a isto, ainda no ano de 2006, no período de 2 a 6 de outubro, pude acompanhar a homenagem prestada a Silvano Santiago, o seminário Crítica e valor – homenagem a Silvano Santiago, também promovido pela Fundação Casa de Rui Barbosa.

Esse pequeno arquivo me preparou melhor para compreender tanto a questão dos textos voltados para a cultura, presentes em Uma literatura nos trópicos, de 1977, quanto o mise en abyme de Em liberdade, próximo dos procedimentos gideanos³ – um certo retorno estratégico no tempo – e da discussão daquela época sobre o que representava a nova edição, agora em tempos de abertura política, dos Autos da devassa. Devemos ainda lembrar que, na ficção Em liberdade, Silvano ficcionaliza Graciliano revendo a situação de Cláudio Manoel da Costa. Entre as discussões do romance, trechos como: “De tudo isso constato: a história não está interessada em ver Cláudio [Manuel da Costa], na hora em que é interrogado, o homem inteligente e o político astucioso que sempre foi” (SANTIAGO, 1992, p. 222).

Mais tarde, inscrevendo-me como participante do grupo de pesquisa do CNPq “Corpo e experiência”, liderado pela professora Ana Cristina Chiara, pude, ao acompanhar os debates do grupo, encaminhar minha pesquisa em direção a um tema referente às questões entre corpo e experiência artística, vinculando a arte a uma experiência estética sentida com o corpo, na concepção de Silvano Santiago, uma literatura em diálogo com a vida.⁴

A imagem da cicatriz é evidente na obra de Rosângela Rennó, não somente pela presença na obra Cicatriz (1996), mas como procedimento que se espalha em vários de seus trabalhos, como as secções produzidas, rasuras, aberturas de sentido etc. A noção de cicatriz se vincula, ainda, ao procedimento da violência da abertura dos arquivos, discutida por mim na seção de capítulo destinada a Silvano Santiago.

³ Vale a pena lembrar que Silvano Santiago realizou tese de doutorado sobre André Gide e o texto “genético” de *Os moedeiros falsos*, o *Diário d’Os moedeiros falsos*.

⁴ Cf. a entrevista de Silvano “A literatura no ritmo do jazz”: “Nesse sentido, e isso é o que me interessa, a literatura se aproximaria da vida, porque esse público [leitor] estaria tocando em questões vitais” (1998, p. 232).

Com isso, a imagem de cicatriz não seria apenas um termo aparente, mas um termo de alcance conceitual na medida em que ele seria ressignificado como operador de leitura, mesmo desafiando a ideia de conceito, já que a cicatriz só pode ser indicativa de uma condição: a lembrança de uma abertura. Próximo disso é o encaminhamento que Silvano Santiago realiza em recente análise⁵ de *O labirinto da solidão*, de Octavio Paz, rastreando criticamente a dicotomia aberto/fechado e retomando a “ferida” – o termo é de Octavio Paz – na identidade latino-americana, particularmente a mexicana.

A partir da leitura “anagramática”,⁶ a que chamamos de leitura com bisturi que abre o corpo da letra, Silvano percorre as suturas da pele dos textos das duas grandes interpretações sobre a América Latina – *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, e *O labirinto da solidão* – pelo método contrastivo.

Por meio da recolocação das noções de aberto e fechado, de Octavio Paz, que Silvano leva até a interpretação das políticas do corpo na América Latina, pode-se entrever por que caminhos Silvano Santiago faz movimentar seu próprio conceito de entrelugar, quando o faz colar nos conceitos de aberto/fechado: “Lá [em *Raízes do Brasil* e *O labirinto da solidão*] está latente o entre, que se avança no papel como escrita pós-colonial. O entre como lugar da desconstrução da identidade do conceito e do conceito da identidade” (SANTIAGO, 2006, pp. 37-6, grifos do autor).

Além disso, a cicatriz permite pensar não só as formas (o aspecto formal das obras), mas a apresentação de novas possibilidades do corpo e da experiência artística. Sobretudo, a cicatriz pode ser assumida como raiz do problema da perspectiva comparatista, já que muito do que se constrói nessa espécie de discurso cria pontos, ligações, suturas entre objetos de estudo. A cicatriz dessa pesquisa é seu próprio texto, unindo dois universos artísticos, suturando suas distâncias, ocultando, estrategicamente, numa espécie de “ficção teórica”⁷ ou “imaginação crítica”,⁸ a ferida e o oco da solidão do não diálogo.

⁵ *As raízes e o labirinto da América Latina*, editora Rocco, 2006.

⁶ Cf. *Gramatologia*, de Jacques Derrida.

⁷ O termo é de Jacqueline Lichtenstein em *A cor eloquente* (1994, p. 229, nota 84).

⁸ A expressão é extraída do romance *Heranças*, de Silvano Santiago, na p. 197: “Intrigava-me e me encantava o mecanismo - a *imaginação crítica*, ela [a namorada do protagonista, Denise, arquiteta] me explicou - que articulava dois objetos tão diferentes - o filme e as observações de espectadora. O mecanismo articulava os dois objetos e, num passe de mágica, transportava-os juntos para o meio da sala de visitas, onde tomávamos um drinque antes de subir para o quarto de dormir” (2008, grifos nossos).

O autor resolve apresentar ao leitor este momento anterior, os pensamentos em construção postos em jogo em uma pesquisa, para que estes possam ser acompanhados do que o autor chama de perspectiva nova, agora no texto escrito e apresentado como tese. Alguns direcionamentos precisam ser feitos, antes de realizar a apresentação do leitor às partes da tese: o autor considera cicatriz um conceito, conforme compreendido por Deleuze e Guattari: o conceito como uma heterogênese, “uma ordenação de seus componentes por zonas de vizinhança” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 32). A cicatriz é um operador de leitura que se adapta conforme os problemas se acumulam, pode ser pensada mesmo como uma metáfora crítica, assim como a sugere Michel Maffesoli (2001), pois “talvez não seja inútil utilizar os procedimentos alegóricos ou metafóricos” (p. 149).

“Vidas em arquivo” é o título que mais se aproxima do modo como a pesquisa investe sobre as obras escolhidas: discute como a obra de Rosângela Rennó e Silviano Santiago abordam a relação entre arte e vida, transformando suas obras em biografias⁹ ou experiências biográficas narradas. No caso de Rennó, essa biografia de artista se desenha na passagem de um arquivo privado para um arquivo público, conforme o leitor pode acompanhar na apresentação do segundo capítulo, e na apropriação do arquivo público como dispositivo de uma subjetividade que se dá no apelo à memória e aos afetos da experiência artística. Com Silviano Santiago, percorre-se o curso de uma vida literária que se dissemina no entrecruzamento de ficção, palavra crítica e palavra pública – nos depoimentos e entrevistas. Num momento em que o conceito de literatura se delineia por meio do descentramento do conceito de obra, a multiplicidade da prática de escrita de Silviano deve ser observada nesse ângulo, em que é possível se trabalhar com as imagens refletidas do escritor, que deixa vestígios de crítico, em sua ficção, do crítico que deixa vestígios de ficcionista, e do artista, que, por meio da presença numa palavra

⁹ Na tese, estaremos sempre usando o termo biografia no sentido que Silviano resgata de Clarice Lispector e que realiza o trânsito entre vida e grafia de vida: “Leia-se ainda esta frase do romance [Água viva]: ‘Muita coisa posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’. A escrita (de Clarice) retira o dado autobiográfico do contexto de vida e o transporta para o plano do biográfico” (SANTIAGO, 2006, p. 17).

imediate (entrevistas, depoimentos, profissão de fé, palestras, conversas),¹⁰ biografiza-se diante do leitor.

Essas vidas contadas têm uma relação estreita com os arquivos que elas produzem: um arquivo sempre vivo e em constante mutação, já que a cada movimento dos seus jogos ficcionais (cada novo ensaio ou romance, cada nova instalação ou intervenção, cada nova fala), uma nova entrada nas fichas de leitura é acrescentada. As vidas *em* arquivo tornam-se facilmente um arquivo vivo, sem se transformarem em arquivo de uma vida.

Antes da cicatriz, a memória. A questão da memória é bastante evidente no trabalho dos dois artistas, especificamente no curtocircuito que produzem na noção da memória como acúmulo, ao fazer a ficção atuar como mediadora da economia mnemônica (lembança-esquecimento). Partindo dos arquivos (fotográficos, historiográficos), os artistas em questão transbordam os limites do princípio da arquivística – a fidelidade, a veracidade, o fato –, potencializando o que todo arquivo guarda em segredo: o esquecimento, a corrosão, a fantasia, a ficção, a falsa mentira. Desse modo, a visada arquivística dos dois artistas se faz na neutralização da verdade fechada e limitada do arquivo (e da escrita e da imagem fotográfica) em nome de uma liberdade imaginativa e interpretativa.

A cicatriz, conforme anunciado desde o começo da pesquisa, tem uma relação direta com a obra de Rosângela Rennó, *Cicatriz*. Como operador de leitura, a cicatriz foi se tornando necessária e eficiente na leitura da produção artística contemporânea – aqui representada pelos dois artistas estudados –, já que esta dificilmente se reduz a conceitos que não se autometamorfossem: a cicatriz é esse conceito sem fundo, abertura fechada ou fechamento aberto, visível (enquanto corporal), invisível (enquanto inconsciente), metafórica (enquanto afetiva), metonímica (enquanto ligada à memória). A cicatriz, no já mencionado trabalho de Rennó, relaciona-se com a escrita do corpo e no corpo, como mostram as tatuagens dos presidiários, apresentadas nas fotografias expostas. A tatuagem é sempre um código, uma senha que acessa ao mesmo tempo uma memória (quando arquiva, lembra) e uma prática de si (quando distingue, territorializa), é ao mesmo tempo histórica e política. Partiu-se da imagem da cicatriz, dessa inscrição/escrita de si, para fazê-la funcionar

¹⁰ Silvano Santiago, em depoimentos e entrevistas, aposta na fala do artista como material de estudo, lugar em que a palavra do artista, nem sempre lido, pode alcançar o leitor/ouvinte sem intermediações. Cf. entrevista concedida a Helena Bomeny et al., citada nas Referências bibliográficas.

na leitura das demais realizações de Rennó, pois há, em boa parte de suas obras, um corte no sentido banalizado, na interpretação prévia, no uso dos arquivos dentro de uma economia esperada. Neste lugar do intervalo, da ranhura, é possível ver as cicatrizes de todo o projeto interpretativo do poder, as fraturas que intencionalmente são cobertas, ao se naturalizarem as memórias.

Nos escritos de Silviano Santiago, essa cicatriz foi considerada na própria construção da autoria: autor de nome único para múltiplos textos, sua escrita se alastra como a pele exposta por Thierry Kuntzell,¹¹ que pode ser vasculhada em suas fissuras, reentrâncias, nos momentos que estão abertas-fechadas as questões da leitura e da escrita, do eu e do outro, do texto do outro e do texto próprio, da vida e da literatura, da autoreferência e do disfarce, nos sujeitos que caminham por entrelugares. Sobretudo, essa escrita se apresenta no fluxo que garante o descontínuo, que permite pontos de fuga no que se considera “uma obra” ou um “órgão”. Considerando a bela imagem de corpo escrito, que Wander Melo Miranda usa na tese dedicada à obra de Silviano Santiago (e de Graciliano Ramos) – *Corpos escritos* –, procurou-se na tese privilegiar esse aspecto do texto de Silviano: um tecido em que se podiam perceber matizes, marcas e, principalmente, suturas.

É preciso esclarecer ao leitor o uso que se faz do termo cicatriz, que, embora flutuante ao longo desse escrito, tem propósitos melhor percebidos se discutidos logo no início. Utilizou-se a cicatriz numa dimensão micrológica – no alcance do conceito e de conceitos afins – e numa dimensão macrológica – em que se esboçaria uma metodologia para apresentação de ideias e discussões.

No que diz respeito ao uso micrológico, o autor busca definir a cicatriz, aproximando-a de alguns conceitos afins, além de configurá-la na própria discussão da obra dos dois artistas. Quando a cicatriz representa uma descentramento das noções de sujeito, corpo, memória e arquivo, aproxima-se dos conceitos filosóficos de fissura de Gilles Deleuze, em *Lógica do sentido*, e do conceito de *brisure*, de Derrida, exposto em *Gramatologia*. Ainda é importante o sentido de cicatriz apresentado por Freud em *Moisés e o monoteísmo* e no conceito de “ferida narcísica”, noção continuada por Lacan na discussão do *Spaltung* (fenda). No campo da fotografia, deu-se importância ao

¹¹ Referência a *La peau*, último trabalho do artista francês falecido em 2007, que produziu um vídeo com a colagem visual de peles humanas, cruzando pele e película, projetado ao longo de 45 minutos.

momento do corte fotográfico, do sangramento, como apresentado por Philippe Dubois, para se pensar sobre o funcionamento do tempo e do instante, tão caros à expectativa da imagem fotográfica. Desse modo, a cicatriz ganha a significância¹² de uma ferida, de uma fissura, daquilo que está *aberto*, embora fechado, que representa a descontinuidade dessa pele-texto, dessa pele-imagem exposta ao olhar.

Com outra significância, usou-se o termo cicatriz como aparente fechamento, marca de um esquecimento da abertura, precisamente o que conceituaram Adorno e Horkheimer, na *Dialética do esclarecimento*, ao comentar que a cicatriz é um sinal de repetição sem aprendizado, uma “burrice”.¹³ É também nesse sentido que a cicatriz da memória leva o neurótico a repetir sem sair dos sulcos do ferimento mnêmico. Assim, a cicatriz é um *fechamento* do sentido, marca de uma experiência inescapável, de uma mesma escrita, de um mesmo indício distinguível do corpo, que a experiência artística tenta desarticular abrindo-a em novas feridas ou mesmo produzindo uma *diferença* do mesmo.

Portanto, a cicatriz tem a grande vantagem de ser um operador de leitura que não se fecha em si mesmo, permitindo a flutuação e construção de sentido, desde a escrita corporal que arquiva memória, de um fechamento em que se permite a observação das fraturas, dos cortes e descontínuos, até uma abertura em que se operou um esquecimento, uma sutura, um aplainamento provisório, para que seja possível a homogeneidade e integridade da pele.

Os usos aqui brevemente expostos têm um funcionamento específico na estrutura macrológica da tese: a cicatriz que se desenha em suas partes, em sua estruturação textual, em suas titulações. A primeira parte da tese, intitulada “Uma história de cicatrizes: a fotografia”, oferece uma discussão em torno da inserção da fotografia no panorama artístico, mas realizando um recorte crucial para a tese: o modo como a fotografia se relaciona com a interpretação e com a literatura e as artes, desde a sua tomada como metáfora – quando a fotografia pôde ser considerada o melhor espelho do real – até o momento em que a fotografia se converte em modo privilegiado de leitura da imagem ou

¹² O termo significância é devedor das concepções de Jacques Lacan que visam liberar as palavras da relação estrita com o significado, na exposição saussureana de signo.

¹³ O termo é utilizado na tradução brasileira para se diferenciar de ignorância, que não produz cicatrizes por nunca significar o ferimento do aprendizado. Ao mencionarem que “A burrice é uma cicatriz”, Adorno e Horkheimer desarticulam o elogio ocidental à “industriosidade” de Ulisses. Lembre-se que Ulisses é aquele que foi reconhecido por uma cicatriz.

quando um olhar fotográfico se constrói como única hermenêutica possível para a imagem fotográfica. A pluralização da história tem o objetivo de mapear algumas funções da fotografia na arte, afastando a leitura de uma essencialização da própria fotografia, mas investindo na construção de narratividade que a fotografia opera, o que será fundamental para o uso artístico contemporâneo da imagem fotográfica. Isso porque tal uso tenta se desvencilhar das interpretações restritas ao campo das artes visuais, trabalhando com um dado de desaparecimento, de cegueira da imagem e da imagem formada pelo texto, como é o caso de Rosângela Rennó, além de discutir as práticas sociais da fotografia.

O segundo capítulo, “Aberturas”, dividido em duas seções, visa apresentar as práticas de Rosângela Rennó e de Silvano Santiago que podem ser consideradas investimento nas cicatrizes da imagem e do texto, violações nas leituras monumentais e decodificadas. Na seção “Os cortes da letra”, pretendeu-se observar como os trabalhos de Rennó reapresentam a discussão do uso do código verbal na arte, desde os títulos até o uso de textos, a fim de que imagem e letra entrem em tensão, recolocando a interpretação como uma tarefa do leitor/espectador. Paralelamente a esse uso, ancorado num conhecimento lúcido dos caminhos da arte moderna, pode ser percebida na obra de Rennó a abertura do arquivo privado, a apropriação do arquivo público e o deslocamento dos sentidos. Imersos no jogo linguístico e textual, o espectador da obra de Rennó tem de pôr em perigo e em movimento a leitura. Destinadas ao seu espectador/leitor, as letras, os textos do arquivo de Rosângela Rennó configuram uma correspondência, um envio de cartões-postais, de mensagens secretas que apelam à imaginação do seu destinatário anônimo.

O objetivo da seção “A destinação e a violência” é perceber que a abertura que Silvano Santiago promove nos textos que constrói e/ou aborda pode ser vista na leitura de cartas. Se Rennó trabalha com o jogo linguístico de sentidos duplos, díspares, abertos na relação imagem-texto, Silvano prepara um jogo de *personae*, reconhecendo a configuração de uma imagem de autor na produção da estilização.¹⁴ Isso se dará na escrita das cartas, em que o

¹⁴ A estilização é uma maneira de definir a apropriação de estilos, mas também, para Silvano, de refletir os trânsitos entre vida e escrita, a escrita de si pode ser um desvio, uma estilização: “De tal modo *estilizada* nasceu a minha primeira pessoa, de tal modo *galante* cresceu, que passa desinibida por terceira pessoa?” (SANTIAGO, 2004, p. 248).

autor, ao escrever ao outro, produz uma imagem de si mesmo. O estudo da correspondência foi um modo de recortar a leitura desconstrutivista que Silviano Santiago empreende nos textos e a maneira como um arquivo se transforma em motivo de ficção, o que faz avançar as discussões críticas sobre os trânsitos entre vida literária, concepção estética e subjetividade.

Com essas aberturas, pensa-se aproximar alguns procedimentos de Rosângela Rennó e Silviano Santiago, em dois momentos-chave: na apresentação de subjetividades performáticas e migrantes e no investimento da ficção como pensamento capaz de desvelar as fraturas de toda interpretação e concepção homogêneas. Em “Sangramentos”, a cicatriz representa uma abertura na forma (“morphé”) que deixa revelar as fissuras, as ranhuras, os vãos, para que o olhar do leitor possa exercitar a leitura como violência.¹⁵ A análise dessas rasuras no sentido e na forma será assunto da seção “O duplo olhar”, pois o autor quis destacar por meio da leitura de determinadas obras de Rosângela Rennó e de Silviano Santiago os modos como os dois disseminam ou rearticulam certos procedimentos. Assim, será dada atenção a uma literatura do olhar que Silviano Santiago aborda desde seu romance *O olhar* até o uso das imagens fotográficas de si mesmo (em *O olhar* e *O falso mentiroso*) e as imagens de significados de repercussão cultural, como as fotos de Robert Mapplethorpe que estampam a capa de *Stella Manhattan* e *Keith Jarrett no Blue Note*.¹⁶ Compreendeu-se que o uso de imagens funciona de forma simétrica ao modo como Rennó trabalha com os títulos: as capas cooperam na ampliação e desvios de sentido da experiência de leitura, trabalhando com uma literatura expandida,¹⁷ como se pretende demonstrar.

Além disso, o estudo de *O olhar*, romance pouco habitado pela crítica, fornecerá algumas bases para a abordagem de conceitos já bastante consagrados sobre o autor, no intuito de rearticulá-los ao vê-los de outra perspectiva. Em *O olhar*, será possível perceber como as cicatrizes funcionam na obra de Silviano: no corte do complexo de Édipo, no olhar descontínuo, no rompimento de uma forma narrativa ao transpô-la a um contexto diferente da

¹⁵ A ideia de uma violência que força a forma é definitiva para se entender e escrita dentro de uma forma-prisão que Silviano experimentará *Em liberdade*: “A inventividade é marca certa de paixão e violência...”, cf. “Vanguarda: um conceito e possivelmente um método”, p. 113, citado nas Referências.

¹⁶ Foram utilizadas as seguintes edições: *Stella Manhattan* (1985), *Keith Jarrett no Blue Note* (1994), *O olhar* (1983).

¹⁷ Rosângela Rennó trabalha com o conceito de fotografia expandida de Andreas Müller-Pohle, que considera os usos, circulações, os potenciais significados que a imagem fotográfica pode assumir, no cruzamento das dimensões estética, política e tecnológica. Cf. “The photographic dimension”. In: *European Photography*, Göttingen, no. 53, 1993.

origem, rasurando a origem e o gênero ao instaurar escritas de duplas pistas; todos procedimentos rearranjados em outros romances, como *Em liberdade* ou *Viagem ao México*.

Os problemas formais do romance de Silviano Santiago são levados à obra de Rosângela Rennó pelo modo como eles se articulam à ampla leitura de fotografias e pela maneira como a performance se dá na obra de Rennó: em lugar da exposição de si, uma apropriação do nome, da história do outro, capaz de construir uma biografia intradérmica, assim como Silviano se traveste de Graciliano: é o caso de *Espelho diário*, em que as Rosângelas constroem narrativas que convergem no uso de um mesmo corpo, mas que se constituem a cada vez que o nome próprio é mencionado.

Essas apropriações de vidas ficcionais estilizadas acabam escrevendo subjetividades sangrantes, que escorrem, se transformam, se movimentam, que são mesmo “infotografáveis”. Nesse sentido, são pensadas tanto as subjetividades em tom menor, particular – dos retratos esquecidos e fraturados de Rennó (*Imemorial*, *In oblivionem*), dos parentes mortos (*Uma história de família*), das memórias brancas (*Keith Jarret no Blue Note*) – quanto as que se apresentam inabordáveis,¹⁸ que são discutidas pelos dois artistas nos limites da interpretação de uma identidade latino-americana, como em *Vera Cruz e Estados Unidos* (Rennó) e em *As raízes e o labirinto da América Latina*.

Ao final da tese, em suas “Suturas”, avaliam-se os caminhos assumidos aqui, fazendo com que eles avancem no sentido de tornar as ideias funcionais não só para a fortuna crítica dos dois artistas, mas para formação de um pensamento desafiado por conceitos menos categóricos e de maior alcance estético.

Chega-se, assim, à última concepção da palavra apresentação: a hospitalidade: “uma série de metonímias expressam a hospitalidade, a atenção à palavra “em direção ao outro (...) *sim* ao outro” (DERRIDA, 2004, p. 40). O autor apresenta o leitor à escrita dizendo *sim* a ele, esperando que ela lhe faça dizer *sim* à intervenção, à leitura crítica, ao juízo.

¹⁸ Conforme o uso do adjetivo por Emerson, com quem se pode pensar a aversão, o distanciamento como “leituras” da América. Cf. CAVELL, Stanley. *Esta América nova, ainda inabordável. Palestras a partir de Emerson e Wittgenstein*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

1

UMA HISTÓRIA DE CICATRIZES: A FOTOGRAFIA

História da literatura à fotografia ou, talvez, da fotografia à literatura? Como estabelecer *agora* a relação entre a imagem fotográfica e a literatura, neste momento tão especial em que a fotografia alcança seu declínio, na sua versão analógica, e sua inescapável proliferação, na sua versão digital, em que há uma obliteração da literatura pela cultura do visual. Seria exatamente este momento propício a uma espécie de reflexão, como nenhum outro, de como se estabelece essa relação, estritamente numa operação de leitura da fotografia pela literatura e da literatura pela fotografia? Propondo esse encontro, essa comparação, o presente capítulo pretende apresentar essa história por meio da produção de contralegendas de fotografias, percebendo alguns caminhos que ajudem a vislumbrar a relação entre discurso literário e fotográfico.

Esse método é inspirado naquele realizado por Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, no curta-metragem *Uma carta para Jane* (1972), no qual a imagem conduz ao discurso nem sempre coincidente com a imagem – na produção de uma legenda (texto-complemento) –, mas desviado como se o discurso funcionasse análogo ao escorpião que se suicida diante do perigo eminente: depois de a fotografia levar ao discurso, o discurso retorna à fotografia envenenando-a de sentidos não mais condizentes, mas contradizentes. É a partir da *contra-dicção* que Godard e Gorin estabelecem uma espécie de lição de leitura da fotografia (SONTAG, 2004, p.124), mais do que isso, uma lição de como ler a fotografia no meio de circulação em que ela tem uma vida própria. A foto de Jane Fonda realizada por Joseph Kraft é acompanhada de sua divulgação, de seus textos (legendas), no caso, relacionados às intenções da revista *L'Express*. A fotografia faz parte de uma série que flagra a artista nas suas atividades antiguerras; naquele momento, por conta disso, Jane ganharia o apelido de “Hanói Jane”.



Figura 1– Jane Fonda

Godard e Gorin leem essa fotografia à revelia de sua legenda, compreendendo que é a relação texto-imagem que funciona como um sistema, que produz o sentido, no caso massificado, da imagem. Por isso, o ataque à fotografia é feito por um discurso que, dirigido à imagem de Jane Fonda, acaba por deslindar ou revelar os componentes da imagem: o ângulo, a expressão, a posição etc. Segundo Susan Sontag (2004), “o que a foto significou (...) quando publicada na revista *L’Express* invertia, em certos aspectos, o sentido que tinha para os norte-vietnamitas que a divulgaram” (p. 124).

Como vemos, Fonda aparece maior e central na imagem, quase fazendo desaparecer o motivo da tomada: a escuta da vietnamita que relata para Fonda as agruras da guerra. Mal conseguimos divisar a mulher que fala a Fonda nem os vietnamitas por detrás da cena, o que os torna invisíveis diante do brilho central da estrela. Essa conjunção acaba por apagar a intervenção da artista no conflito, que seria a postura de escuta e de aprendizado. Nesse sentido, a foto que é divulgada, que é a mesma, mas já diferente tanto das possíveis intenções de Fonda quanto da leitura de Godard e Gorin, mente.

Logo, a força do deslocamento de Godard e Gorin se faz na compreensão de que “As legendas tendem a exagerar os dados da visão” (IDEM), porém, é por uma nova legenda ou necessariamente uma contralegenda que o sentido pode ser reaberto, pois “nenhuma legenda consegue restringir, ou fixar, de forma permanente, o significado de uma imagem” (IDEM, p. 125). Para Godard

e Gorin, a legenda faz a foto falar, mas, na divulgação, essa fala contamina a imagem a ponto de se tornar a voz da imagem. O objetivo do documentário é não assumir a fotografia como mensagem desvinculada de sua circulação, mas reconhecer que é exatamente esse complexo que forma um sentido. Além disso, percebemos que sentido aqui tem a ver com interpretação, todo momento de circulação (foto e legenda) é uma interpretação: se o enquadramento, a luz, o foco são interpretações do fotógrafo, não o são menos o veículo, o público-alvo, o texto que acompanha essa fotografia, seu contexto. Ancorados no descortinar do processo, pelo método brechtiano que lhe foi peculiar, o grupo Dziga Vertóv – que realizou, com Jane Fonda, *Tout va bien* (1972) –, desmonta a fotografia nesse *Uma carta para Jane*, filme que foi a última realização do grupo.

Com o discurso dirigido à fotografia, Godard e Gorin garantem a liberdade para a fotografia servir às interpretações e às reflexões, às contra-dicções. Em 1972, essa contra-dicção reflete sobre o papel do artista, do intelectual, da *star* de Hollywood nos conflitos e guerras, sobre o posicionamento político do artista.

Por meio das contralegendas, ainda, cremos que a fotografia não tem uma história, mas histórias. Walter Benjamin, em sua “Pequena história da fotografia” (1931), é aquele que primeiro e melhor compreende que a fotografia instaura um novo modo de conhecer e se fazer história: “Ninguém melhor que Walter Benjamin fornecerá provas que toda a história da fotografia implique uma teoria geral da história, e esse é um ponto que teremos sempre de nos lembrarmos” (Apud DURAND, 1995, p. 15). O teórico Régis Durand discute essa relação da fotografia com a história, percebendo que, dependendo do ângulo que abordamos a fotografia – tecnologia, reprodução, circulação etc. –, uma nova gênese da fotografia é aberta, o que relativiza o conceito de história como linear e unidirecional. A fotografia tem uma história fissurada, e é essa história que pode servir à literatura: abrir a história da literatura, realizar “pequenas histórias” seria uma contribuição importante num encontro entre fotografia e literatura.

A história da fotografia é expandida e não linear como (pensamos que seja) a da pintura, da literatura; é proliferante e chega à sua decadência no momento de seu apogeu técnico: arriscamos que sua história é bastante análoga ao modo como a passagem de tempo nas cidades americanas foi

observada por Lévi-Strauss em *Tristes trópicos* (1996): passam do auge à decadência sem cumprirem o tempo da maturação. Retirando a face melancólica de Lévi-Strauss, o modelo das cidades americanas, oposto ao europeu, é muito mais próximo desse novo sentido de história que a fotografia ajuda a conjurar.

Nesse momento da transformação do artefato fotográfico em virtualidade, é que podemos vislumbrar sua origem: a fotografia é uma cicatriz deixada pelos acidentes do tempo, ela não o representa, pois o tempo de alguma forma escapou, nem mesmo o sugere – conforme faz o cinema na junção de imagens –; a fotografia não congela o tempo, pois, se assim fosse, teríamos de reduzir o tempo ao real, e o real ao estático.

As relações que a fotografia teceu com o tempo transformaram inapelavelmente o sentido da história e do tempo por meio da produção do instantâneo. Isso se acelerou contemporaneamente com o desaparecimento físico da imagem fotográfica, e sua consequente multiplicação, com a tecnologia virtual. Essa tese, a que nos alinhamos, é proposta por Mauricio Lisovsky no livro *A máquina de esperar* (2008). Segundo o autor,

O tempo, então, tornou-se invisível para a fotografia. E desde onde ele afinal foi refugiar-se, num fora-da-imagem, é que começa a fazer realmente diferença. É quando sua ausência, sua irrepresentabilidade, faz-se a “origem” da fotografia (LISSOVSKY, 2008, p. 58).

A partir da(s) história(s) que a(s) fotografia(s) nos sugere(m), poderíamos apontar, a título de exemplo, uma delas: a conversão do tempo em instante, proeza que a fotografia realizou na modernidade. É necessário ainda que se diga que essa história só é possível no momento em que percebemos que, mais do que nunca, nos nossos dias, é menos a visão imaginativa e mais a desatenção que impera, pois a visão imaginativa demanda tempo: temos muitas imagens, uma metástase de imagens, mas nunca o tempo suficiente de vê-las. De certa forma, a escolha pelos dois artistas se fez nessa percepção: os dois trabalham com um direcionamento da (des)atenção, reabrindo as fissuras da imagem e do texto. Além disso, operam na apropriação que a imagem pode fazer do texto e da que o texto pode fazer da imagem, conforme teremos a oportunidade de analisar ao longo da presente tese. Texto, imagem pública, biografia, imagem de si, narrativas de si e do outro, todos são campos comuns de trabalho para Silvano Santiago e Rosângela Rennó. Não perguntaríamos se

é possível, a partir da fotografia, pensar a literatura sem a imagem, essa seria uma pergunta retórica dentro de um estudo que se propõe exatamente a aproximar fotografia e literatura, contudo, a contribuição que pretendemos dar é a de como entender, nesses dois artistas, que a imagem é decisiva na construção de uma narrativa contemporânea; e a fotografia e a literatura têm muito a ver com isso. Mirando a fotografia e o texto, talvez acertemos no que não nos destinamos a ver: a necessidade premente de se narrar a todo instante.

Seria um caminho de acesso à obra de Rosângela Rennó estabelecer como as imagens produzidas pela artista dialogam com as representações e apresentações do campo fotográfico e do campo das artes visuais, já que é perceptível na elaboração das imagens fotográficas de Rennó o confronto com questões da arte – representação, apresentação, conceito –, pensadas a partir do uso dos materiais e da apropriação de antigas técnicas de produção e exposição da fotografia (o uso da lanterna mágica, da técnica popular de fotografia, os famosos lambe-lambes etc.).

Todavia, adotando uma via metodológica comparatista, que propõe um estudo entrecruzando o campo das Letras e o campo das Artes, partiremos das relações mais próximas entre o campo da fotografia e da literatura, ali onde uma parece estar na borda do outra: onde a fotografia pôde se transformar em metáfora produzida no discurso literário quando do seu surgimento. Precisamos divisar com acuidade estas passagens entre texto literário e fotografia para chegarmos ao problema que nos parece crucial: o da leitura de fotos e o da imaginação do texto, que tanto, a nosso ver, marca a produção de Rosângela Rennó e Silviano Santiago. A nossa ocupação é deslindar os caminhos que a obra dos dois percorreriam para alcançar essa liberdade perceptiva em suas obras – longe de considerarmos narrativo apenas algo lido, ou imagem apenas algo visto –, rompendo-se, assim, o centramento perceptivo de uma estrutura (visual, textual). O primeiro desses caminhos é o das aberturas que os dois promovem, revelando as cicatrizes no plano liso do texto e da imagem; a cicatriz é o lugar onde “a estrutura se descontrola”. Assim, percebemos na leitura que esses artistas adotam uma espécie de sangramento

da estrutura ou abertura dessa cicatriz: “a leitura seria, em suma, a *hemorragia*, permanente por que a estrutura (...) desmoronaria, abrir-se-ia, perder-se-ia conforme neste ponto a todo sistema lógico que *definitivamente* nada pode fechar” (BARTHES, 2004, p. 42).

Ainda sobre a escolha metodológica, é preciso dizer que propomos que a obra de Rennó, em sua grande parte, problematiza exatamente o discurso enquanto imagem, ou como ele lança mão da imagem. Com isso, queremos dizer que o diálogo imagem/discurso, na obra de Rennó, é evidente e, por isso mesmo, se presta a uma análise provinda de diversos campos. Um dos privilegiados seria exatamente o campo das Letras. Estamos com isso mais próximos do que Roland Barthes entende como interdisciplinaridade. Segundo ele, interdisciplinaridade não seria simplesmente o encontro de duas ou mais disciplinas para analisar um determinado objeto artístico, mas a própria erupção ou construção de um outro objeto, transversal, de passagem entre coisas: Barthes chamará a isso de Texto. Esse nosso texto pretende ser essa passagem, travessia.

Para iniciarmos o trajeto, precisamos escolher um ponto, que é ao mesmo tempo fratura, de início. É no nascimento mesmo da fotografia que encontraremos o seu uso como uma espécie de *desejo* de mostrar vinculado ao circuito em que a arte estava inserida: o Realismo e o Naturalismo. Esse desejo produziu algumas metáforas críticas que vigoraram durante e após o Realismo/Naturalismo, sem condizer exatamente com o que se convencionou chamar de Realismo/Naturalismo, pelo menos não nos pontos em que sempre se considerou uma coincidência. Enquanto que para alguns críticos do Realismo/Naturalismo interessará uma metáfora na esteira da analogia (representação *tal qual* fotografia), nos será mais importante uma homologia combinatória (o que é narrativo na fotografia e o que é fotográfico na narrativa).

Apresentam-se, a seguir, também, algumas chamadas ao discurso do fotográfico, bem como sua reação, destacadamente a do poeta Charles Baudelaire, para que se possa perceber como a fotografia, já na sua origem, deslizou para o discurso como uma metáfora determinante para a cognição do mundo e como construtora da nossa relação com o visual, da que nós somos herdeiros: e, mais importante do que isso, é nesse deslizamento que se apresenta nossa proposta: analisar como a fotografia ajudou a definir o que seria a arte (e, por extensão, a literatura), logo, foi se tornando urgente, na

virada do século XIX, um conceito de artístico que dará amparo à estética moderna.

1.1 Tal realidade, tal fotografia?



Figura 2 – *Escrava Vendedora de Frutas*, ca. 1865.

José Christiano Junior, açoriano de nascimento, executou grande parte de sua produção fotográfica no Brasil, antes de se mudar definitivamente para Buenos Aires. Sua atividade fotográfica teve bastante êxito; seus estúdios, tanto o do Rio de Janeiro, na década de 1860, quanto os dois que manteve na Argentina, a partir de 1870, foram os mais procurados, atestando o sucesso do tipo de fotografia que praticava. As fotografias de Christiano Jr. partilham de uma técnica bastante apurada da fotografia que garantia uma maior nitidez da imagem, pela superfície utilizada, e a sua reprodução mais fiel. Grande parte de seu sucesso no Rio de Janeiro se deu pela fotografia produzida para determinado uso: as *cartes-de-visite*. As fotografias das *cartes-de-visite*¹⁹ cumpriram, no Brasil, a função de retrato da sociedade e eram apresentadas em álbuns – prática oitocentista por excelência²⁰ –, expostos nas casas de família, indicando uma lógica bastante oitocentista: a casa traz para dentro de si a multiplicidade da sociedade brasileira, mas ela só pode atravessar os umbrais da casa e habitar a sala na forma de tipificação e superficialmente. A sociedade é tratada como assunção de tipos, como a fotografia que vemos acima.

O projeto das *cartes-de-visite* de Christiano Jr. se compõe da tentativa de dar conta da diversidade dos negros no Brasil, que povoavam a cidade nas mais diversas ocupações: acompanhantes das sinhás, vendedores que anunciam seus pregões, quituteiras etc. que tanto ocuparam a sociedade e, ao mesmo tempo, as páginas dos romances da época, cujo representante mais evidente é o *Memórias de um sargento de milícias* – presente nos jornais uma década antes da atuação de Christiano Jr. Podemos depreender que a fotografia de Christiano Jr. se ancora no *desejo* de representação da sociedade: o “estrato social”. Antonio Candido comenta sobre o romance de Manuel Antonio de Almeida, que a representação do “estrato” dá o tom, mas, no caso do romance, não único, de pitoresco, de “cor local”. Segundo Candido, “Há no livro um *primeiro* estrato universalizador, onde fermentam arquétipos válidos para a imaginação” (CANDIDO, 1978, p. 329, grifo nosso).

¹⁹ Segundo a enciclopédia Itaú cultural das artes visuais: “Formato de apresentação de fotografias inventado pelo francês André Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889) em 1854 e assim denominado em virtude de seu tamanho reduzido (apresentava uma fotografia de cerca de 9,5 x 6 cm montada sobre um cartão rígido de cerca de 10 x 6,5 cm). A grande voga da *carte-de-visite* ocorreu na década de 1860, quando se tornou um modismo em escala mundial, sendo produzido aos milhões em todo o mundo, inclusive aqui no Brasil”. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbe=84&cd_idioma=28555. Consultado em: 22/07/2008.

²⁰ Cf. *Fotografia: usos e costumes no século XIX*, de Annateresa Fabris.

A planificação própria dos arquétipos, a “redução que universaliza” dos tipos populares que estampam o romance e a fotografia se adéquam à representatividade tão cara à missão de retratar o Brasil que a literatura oitocentista tão prontamente desempenhou e que a fotografia acompanhou em certo momento, mas, obviamente, sem os mesmos resultados. Lembramos que a tipologia do romance de Manuel Antonio de Almeida é parte de sua constituição, a outra parte, Candido faz questão de frisar, dialetiza o funcionamento da sociedade brasileira. Os tipos funcionarão de outro modo, por exemplo, em *O cortiço*,²¹ promovendo um modo de sintetizar o Brasil. No projeto de Christiano Jr., esse deslizamento de planos, talvez pela visualidade chapada da imagem, é difícil de acontecer, apesar de estar figurada num segundo plano da apresentação de tipos das *cartes-de-visite* uma cicatriz: a marca tribal da escrava.

A produção dessas imagens era realizada segundo um projeto fotográfico: os negros eram trazidos ao estúdio e fotografados segundo dois grandes paradigmas: o dos perfis, em que se podiam divisar as cicatrizes provenientes das tribos africanas, o dos costumes, em que era encenada uma ocupação (vendedoras, lavadeiras, em geral, ofícios de escravas). Podemos salientar, portanto, que a concepção da fotografia como espelho do real precisa ser matizada no que se refere à sua relação com a literatura oitocentista. Se na Europa, esse postulado talvez possa funcionar, lá onde a fotografia serve como técnica de melhor enfoque do real – o que desaguou em certa querela entre arte e fotografia –, o mesmo não se pode dizer taxativamente do Brasil: a materialidade das fotos de Christiano Jr. embora *retrate* a realidade, faz isso por meio do filtro da encenação em estúdio, uma estilização ou ficcionalização do real que provoca um apagamento das reais condições do escravo, a sua *outra face*.

As fotografias de Christiano Jr. respondem a certa concepção de real que se adequará a um arco temporal baseado no *ex-ótico* (fora do alcance do olho): é preciso revelar algo que se passa nas ruas, nas culturas, pois de alguma forma estamos cegos para isso. Portanto, essa realidade etnográfica precisa ser encenada, ou seja, re-presentada, para ser fotografada. O público que a consome é afeito aos produtos etnográficos de massa, que têm como fundo justificador um desejo de ver o não-visível ou de ter esse real finalmente

²¹ Remetemos ao texto “De cortiço a cortiço”, de Antonio Candido.

revelado e presente nos álbuns fotográficos pousados nas salas burguesas: a realidade só entra para as salas por meio do consumo. Esse arco consumista incomodará mesmo o Lévi-Strauss dos anos 1950, quando este reflete sobre o uso massificado da etnografia:

A Amazônia, o Tibete e a África invadem as lojas nas formas de livros de viagem, narrações de expedição e álbuns de fotografias em que a preocupação com o impacto é demasiado dominante para que o leitor possa apreciar o valor do testemunho que trazem (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 15).

Já aqui, Lévi-Strauss percebe que a fotografia massificada cedo sucumbe ao fascínio do impactante, ao fetiche pelo *ex-ótico*. Ao observarmos a foto de Christiano Jr., percebemos que a cena montada encontra os dois projetos do fotógrafo: a estilização dos costumes e a apresentação da cicatriz tribal da mulher, além da presença dos descendentes africanos na figura do menino.

Contudo, vemos, ainda, que, na foto, o olhar da mulher é desencontrado da lente da câmera. Há uma descontinuidade de olhares: os espectadores não têm seus olhares refletidos no olhar da mulher, que olha para um ponto cego. Por sua vez, o menino olha fixamente para a mulher, talvez sem entender a artificialidade da sua pose. Esse desencontro de olhares parece apontar para o desencontro de planos que Christiano Jr. e seus espectadores achavam resolvido, segundo as expectativas de olhares do século XIX. Porém, a cicatriz que contamina esse olhar irreduzível da mulher não está mascarada pela função plenamente etnográfica, como asseguram os outros perfis de Christiano Jr. Há algo fissurado no objeto que o olhar etno-fotográfico massificado precisa deixar como ferida cicatrizada de acordo com a concepção tipológica da época. Essas fissuras e irreduções do objeto só serão reavaliadas como importantes (como *punctum*) por uma concepção de fotografia bem diferente desta do século XIX: a concepção de vanguarda de alguns artistas do século XX.

Portanto, esse desencontro do olhar pôde ser visto pela leitura oitocentista, que não alucina seu objeto, como um dos traços da “agenda do invisível” que cercou a fotografia no século XIX. Essa agenda pode ser assim explicitada:

[Essa agenda do invisível] confunde-se, em larga medida, com a própria história da fotografia no século XIX: os retratos espirituais, a decomposição do movimento em Muybridge e Marey, as iconografias da insânia e das doenças da alma (como as do fotógrafo inglês Hugh Diamond e dos

assistentes do Dr. Charcot), os inventários dos tipos criminais (de Francis Galton a Bertillon), a fotografia etnográfica, as ruínas, os fósseis, as paisagens estrangeiras (LISSOVSKY, 2008, pp. 23-4).

Dessa sentença, podemos chegar a algumas primeiras conclusões: a agenda do invisível atesta o fato de que existe uma maneira de ler/olhar que se confunde com a maneira de fotografar, o que nos retira de uma essencialização e atemporalidade da fotografia, mas, ao mesmo tempo, nos faz entender que o retorno da fotografia de época pode ajudar a modificar a leitura e a mostrar que a leitura é uma *diferença* em relação a algo que a princípio se apresenta como estático, como recalcado. A fotografia que volta, no trabalho de Rosângela Rennó, por exemplo, volta também para provocar essa diferença chamada leitura, principalmente quando um dado de cegueira é a ela incorporado (marcas do tempo, da fragilidade das superfícies, rasuras, deslocamentos), tudo aquilo que Philippe Dubois (1993) chamará de “fora do campo por obliteração”,²² (p. 195). Por outro lado, percebemos que a agenda do invisível se vincula a uma função desempenhada pela fotografia propriamente dita. A preocupação com o invisível apenas tangenciou a sua origem daguerreotípica, ou mesmo a *photographie* de Hercules Florence – estritamente ligada às anotações do pesquisador naturalista. Essa agenda só pode ser cumprida por uma excelência técnica, pois ela necessita da disseminação que a reprodução garante. No caso, assinalamos que a excelência técnica visa diminuir o tempo de exposição daquele que posa; portanto, para flagrar um momento mais curto, mais instantâneo, mais profícuo para a agenda do invisível, era preciso que a técnica já estivesse avançada: “Com o *desenvolvimento* dessa descoberta, a produção do registro fotográfico exige, a partir de 1837, uma mediação do invisível: associam-se, na fotografia, a revelação da ‘imagem latente’ e o projeto moderno de desvelamento do mundo” (IDEM, p. 23).

Mas como foi possível que o invisível em tensão com o latente não produzisse de imediato uma abertura à ficção, à imaginação? Por que o olhar da mulher negra fotografada por Christiano Jr. pode entrar para o consumo do século XIX sem maiores problemas interpretativos? Arriscamos que essa agenda do invisível, como não se desvincula da função do latente no século XIX, corrobora o que Carlo Ginzburg chamou de episteme ou “paradigma

²² O fora do campo, segundo Dubois o concebe, pode acontecer de diversas maneiras, mas, em geral, todo fora do campo aponta para um fora da imagem que pode ser desde uma porta aberta a um olhar oblíquo, ainda que frontal, como no caso da fotografia de Christiano Jr. que analisamos.

indiciário”. Naquele momento, a leitura do que se apresenta aos olhos aponta para o exterior, assim como acontece nos romances naturalistas: “o leitor de um texto ‘naturalista’ é conduzido *para fora* da linguagem” (SUSSEKIND, 1984, p. 37). Porém, antes de compreendermos como esse paradigma organiza a leitura da imagem no século XIX, precisamos resolver outro problema: o da metáfora fotográfica na literatura oitocentista, porque é a partir de um dos interesses dessa literatura que poderemos divisar melhor o paradigma indiciário.

Embora a metáfora fotográfica seja empregada para definir as bases do Realismo/Naturalismo – evidentemente assumido aqui por ser o momento em que a fotografia ganha ampla circulação e leitura –, ela é, sobretudo, metaliterária. Percebamos tal fato nas exposições trazidas por Flora Sussekind (1984):

São assim operações ideológicas as marcas registradas do naturalismo dominante na ficção brasileira. Fotografa o país, mas como uma *câmera obscura*, inverte o que vê (p. 44) (...) Todas essas correlações lançam a literatura no campo da ótica, da fotografia, da visão. É essa analogia que permite ao naturalismo a obtenção de um efeito ótico e ideológico de *identidade*” (p. 99) (...) A ele [leitor] cabe *ver* um misto de romance e retrato escrito, por sua vez, por um misto de escritor e placa fotográfica (p. 101, grifos da autora).

Se, ainda como afirma Flora Sussekind, o Brasil importou Zola no lugar de Flaubert – Flaubert, no caso, é o símbolo de elaboração romanesca –, essa importação é relativa já que o solo filosófico de Zola²³ e dos escritores naturalistas brasileiros não são o mesmo. Enquanto optam por Zola, os escritores naturalistas brasileiros misturam o modelo à filosofia comtiana, provocando uma diferença de Naturalismo, o que condiz com os estudos de Wellek (s/d) sobre as diferenças da escola realista e naturalista no continente europeu. O Naturalismo brasileiro se adequará aos pressupostos científicos oitocentistas, pois todos terão como base inicial a filosofia positivista. O sistema filosófico proposto por Auguste Comte no *Curso de filosofia positiva* (1848) disseminar-se-á em diversos campos do saber (etnografia, economia, psicologia, direito), dando a base a todos eles, mesmo que não sendo absorvido de modo uniforme por todos.

Para entender como a filosofia comtiana serviu a uma sociedade (a brasileira) e às novas ciências, todas em busca da uniformização, da

²³ A relação entre os romances de Zola e a filosofia marxista são desenvolvidos no estudo da professora Salete de Almeida Cara, *Marx, Zola e a prosa realista*, Ateliê Editorial, 2009.

planificação das fraturas de seus sistemas, da eliminação da dúvida, precisaremos entender o problema maior que fez com que a filosofia positivista criasse seu objeto: a natureza. Mais do que ideias precisas e conceitos bem fundamentados, que não serão muito esclarecidos na filosofia positivista, o positivismo comtiano teve como maior tarefa dar uma resposta a um problema que inaugura a modernidade: a relação sujeito-objeto.

A solução do empirismo de Hume ao problema da relação sujeito-objeto foi considerada a mais apropriada até o século XVIII, quando acontece a chamada revolução copernicana de Kant. Compreendendo ciência não como uma ciência *da* natureza, mas newtonianamente, com leis *necessárias* e *universais*, Kant estabelecerá para a filosofia humanista um espaço que garanta a ciência preservando a base universal: o transcendental onde habitam os *a priori*s.

Já com esses dois *a priori*s, percebemos que o problema da relação sujeito-objeto está todo concentrado, em Kant, no interior da mente humana, conforme compreende Deleuze (1967):

Em Kant, o problema da relação entre sujeito e objeto se interioriza: torna-se o problema de uma relação entre as faculdades subjetivas que se diferenciam conforme sua natureza (sensibilidade receptiva e entendimento ativo)²⁴ (pp. 19-20).

Portanto, percebemos como Kant recusa reduzir um problema metafísico (o que garante a experiência) a uma filosofia ou ciência da natureza. A revolução kantiana ganhará réplicas ao longo dos séculos XVIII e XIX, tendendo a transformar o transcendental em princípio absoluto (Fichte), em ideal (Hegel). Auguste Comte confiará mais nas ciências naturais surgidas no século XIX e se filiará ao empirismo de Hume. Sua filosofia positivista será uma filosofia da natureza em sua manifestação eufórica²⁵ (ROSSET, 1989), porque confia no desvelamento do mistério (*physis*) do mundo pelas leis naturais, da *natura*²⁶ (evolucionismo, entropia, instintos etc.). Para todo efeito, há uma

²⁴ "Chez Kant, le problème du rapport du sujet et l'objet tend donc à s'interioriser: Il devient le problème d'un rapport entre facultés subjectives que diffèrent en nature (sensibilité réceptive et entendement actif)". Todas as versões do francês são de nossa autoria.

²⁵ A leitura de Clément Rosset sobre a ideia de natureza aponta o século XIX como um momento de euforia de uma longa relação intrínseca entre pensamento e natureza, apenas implodida por Nietzsche com a ideia de acaso. Cf. *A anti-natureza*, 1998.

²⁶ Podemos, a efeito de comentário, lembrar do modo como Heidegger pensará o esquecimento da metafísica com a tradução imperfeita entre os termos grego *physis* e o latino *natura*, esquecimento que seria o solo de uma metafísica da presença, como desenvolverá posteriormente Derrida. Cf. *Introdução à metafísica*, Heidegger, 1999.

causa natural, logo, a natureza é o grande real da filosofia positivista; nessa lógica, os saberes ancorados no positivismo pretendem revelar o mundo, ou seja, a parcela do invisível se relaciona com o saber na medida em que este já tem de antemão a causa dos fenômenos: a lei natural. O positivismo, portanto, garante a explicação em qualquer dado do desconhecido que se apresente; o problema é que essa explicação sempre será um exercício de autoridade: o cientista da filosofia da natureza é autoridade diante do desconhecido, do oculto, do invisível.

Esse saber aplicado à literatura fará com que nenhuma fratura apareça aos olhos do leitor/observador: as fissuras terão sempre uma explicação – invariavelmente ligada à natureza dos corpos, ao determinismo ambiental ou, no caso, étnico –, que visa aplinar os desvios. E essa explicação, obviamente, não pode ser dada por um ponto de vista, mas por um saber-poder neutro: assim se comporta o narrador objetivo da literatura. Sobretudo, a maior consequência desse saber-poder neutro é recalcar a fabricação literária em nome de uma linguagem que serve de janela para o real; o narrador naturalista converte, como num truque de ilusionista, a retórica em verdade visível.²⁷ Há algo que não poderá ser lido por conta de uma leitura que se pauta no primado da visão, esse algo é a autonomia da linguagem.

A filosofia positivista como solo da narrativa naturalista não podia garantir a autonomia da linguagem, cuja consequência seria a autonomia da arte, pois a passagem entre sujeito e objeto (exterior) se faz *naturalmente*, quando o sujeito é observador privilegiado do objeto: sua visão é lupa²⁸.

Centrada na tese de testemunho do real, a literatura oitocentista terá como objeto o real positivista que atendeu pelo nome de natureza e suas leis. Coube ao escritor naturalista afinar seu senso para captar esse real: suas leis,

²⁷ Evidentemente, estamos aqui desconsiderando uma análise mais profunda de como essa retórica chega a ser verdade, e, mais adiante, de como a leitura crítica pode se desviar, tomando como objeto os momentos em que a retórica fratura, em que se pode mostrar o truque, leitura que tem como marco o texto de Roland Barthes, “O efeito de real”, cf. *O rumor da língua*, 2004, pp. 181-90.

²⁸ Para efeito de contraste, observemos como Hegel dará uma resposta diferente à relação entre sujeito-objeto, resposta que se vinculará à liberdade do homem (pelo conceito de destino) e à garantia da arte como saber independente e de superação das contingências da natureza (pelo conceito de belo). Para Hegel, o problema da relação sujeito-objeto estará não interiorizado como transcendência, mas como ideal. A ideia de superação (*Aufheben*) do estado natural se dará com as abstrações do homem, sendo uma delas o belo artístico. Segundo Hegel, o belo artístico é idealização da natureza, mas não sai de nenhuma experiência imediata com ela, é independente, aliás, a natureza só pode oferecer experiências imediatas, o que aliena o homem. Além disso, ao erigir a distância entre natureza e ideal, que repercute em cisão morte (caminho da natureza) e vida (caminho do ideal), o homem toma consciência de uma ferida que se chama vida: “A vida ferida surge diante de mim como destino” (Apud GONÇALVES, 2001, p. 31). Diante da ferida, cabe ao homem compreender que está afastado para sempre da natureza, e, com isso, além das vicissitudes, dono de sua própria liberdade, é sempre preciso dar-se um destino. Esse destino é a cicatriz humana por excelência.

lógicas, consequências, tragédias, nenhuma verdade escapa, também nada se fratura diante desse olhar perscrutador.

É bastante claro o primado do olhar nessa literatura pelo uso que a mesma faz do descritivo, conforme formulação de Flora Sussekind (1984), dentro de uma “estética do visível”, mas esse primado não é fotográfico por essência, pois a fotografia é considerada por demais técnica, não propriamente científica, para ajudar a concepção de verdade, de senso de real, de saber crítico do narrador naturalista. Se o narrador funcionasse como um fotógrafo, se sua linguagem tivesse os mesmos atributos de uma câmera, como a verdade da natureza poderia aparecer sem uma certa captação deste senso, só garantida pela filosofia positivista que lhe dá base: a da relação estrita entre sujeito e objeto? Nesse momento, a técnica por si só não é o bastante, ela deve estar aliada ou mesmo sucumbir ao saber subjetivo – subjetivismo que na filosofia positivista não tem a mesma conotação de olhar imaginativo; pelo contrário, se se pode falar de subjetivismo realista,²⁹ é no sentido de que o olhar humano deve participar de um experimento que depois será filtrado por um saber dito científico para descobrir a natureza que rege seu objeto. A objetividade do narrador tem função de verdade humana, mas nunca de frieza fotográfica.

A metáfora fotográfica, embora adotada pela crítica, é negada, por exemplo, pelo “pai” do Naturalismo, Émile Zola, que nem mesmo segue exatamente uma filosofia da natureza como a positivista. Em sua abordagem da arte, Zola recusa o fotográfico na pintura, exatamente quando este desarticula o senso de real. O que Zola positiviza na pintura é a capacidade humana – subjetiva – de mostrar a natureza, numa espécie de testemunho do real. Essa concepção de testemunho e de percepção de um “olhar humano olhando a natureza” não está tão distante do texto “O senso de real” sobre a literatura. Leiamos em sequência os textos de *A batalha do impressionismo*, dedicado às artes plásticas, e “O senso de real”, vinculado à escrita:

Se o temperamento não existisse, todos os quadros seriam forçosamente meras fotografias (...) Portanto, uma obra de arte será sempre apenas a combinação entre um homem, elemento variável, e a natureza, elemento fixo (ZOLA, 1989, p. 33).

²⁹ A relação entre a filosofia da natureza, herdada de Hume e continuada por Comte, e esse conceito de subjetividade que mencionamos é analisada por Gilles Deleuze em *Empirismo e subjetividade*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

Todavia, ver não é tudo, é preciso reproduzir. É por isso que, depois do senso de real, há a personalidade do escritor. Um grande romancista deve ter o senso do real e a expressão pessoal (IDEM, 1995, p. 30).

A questão para Zola, portanto, e certamente para os principais pintores “realistas” que obtiveram sua consideração (Monet, Manet, Pissarro, Cézanne), não era simplesmente um desejo de fotografia, pelo menos a fotografia como reprodução do real, mas em como livrar a natureza da imaginação delirante romântica. A valoração que Zola dava a esses artistas partia de sua concepção da relação entre arte e natureza: o quadro era uma janela para o real, o quadro “furava” o salão, a natureza se fazia “viva” (não na sua pura contingência, mas nos seus efeitos). A partir desse ponto, da vivacidade, da força, uma instância da morte é vista na fotografia. E como a concepção de arte para Zola se vinculava à vivacidade, a fotografia perdia na disputa.

Um argumento parecido, mas sem os mesmos propósitos, será o de Charles Baudelaire.³⁰ Tensionando o ideal e o efêmero na arte, a técnica fotográfica, para Baudelaire, nada tem a ver com a arte, portanto aquela deve se conformar com o papel de ajuda técnica da ciência:

Quando se permite que a fotografia substitua algumas das funções da arte, corre-se o risco de que ela logo a *supere* ou *corrompa* por inteiro graças à aliança natural que encontrará na idiotice da multidão. É portanto necessário que ela volte a seu *verdadeiro dever*, que é o de *servir* ciências e artes, mas de maneira bem humilde, como a tipografia e a estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura (Apud DUBOIS, 1993, p. 29).

Nesse comentário de Baudelaire, diferente no propósito, mas próximo da regra geral de visão sobre a fotografia, estão encerradas algumas posições que gostaríamos de demarcar: em primeiro lugar, o evitamento que a fotografia interpenetre a arte. Como vimos em Zola e em Baudelaire, o surgimento da fotografia acaba ajudando a delimitar o que seria o artístico, seja na sua versão naturalista, seja na sua versão moderna: expressão de um temperamento, no século XIX, fuga do figurativo, no século XX. A fotografia artística moderna só se fundará após essas definições incorporando para si certas especificidades (o poético, o estranho, o autônomo) ao mesmo tempo que as transforma

³⁰ A posição de Baudelaire, apesar de sua amizade e reconhecimento por Nadar, não se altera muito durante sua atividade de crítico e artista. Nadar realiza fotografias de Baudelaire e da mãe do poeta. Mesmo assim, sua crítica continua a determinar a fotografia como técnica sem possibilidade de alcançar a investigação do ideal, preocupação que Baudelaire delegava à arte. A relação entre Baudelaire e Nadar, e sua posição diante da fotografia, pode ser conferida em ENTLER, Ronaldo. “Retrato de uma face velada”. In: http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_17/entler.pdf. Acessado em 23 de janeiro de 2010.

(conversão do poético em instante, do estranho em visão distorcida e enigma do visível, do autônomo em intervenção no processo de revelação, no enquadramento etc). Esse momento é no século XIX dado pelo pictorialismo, que absorve procedimentos pictóricos para a fotografia: a perspectiva e o *fou* (desfocamento) dão uma dimensão impressionista à fotografia. De outro modo, a fotografia só é bem-vinda se acompanhada ou devidamente filtrada por um saber científico. Como resultado, percebe-se que a fotografia, à revelia desses discursos, se se quisesse como arte teria de inaugurar uma episteme.

Embora possamos associar vagamente as metáforas fotográficas às propostas do Realismo/Naturalismo, principalmente para o sistema literário brasileiro que, no século XIX, com sua literatura empenhada fotografava a sociedade como um modo de dar um retrato ao Brasil, devemos separar a *função* fotográfica da literatura dos *procedimentos* fotográficos propriamente ditos. Especificamente no Brasil, a separação entre arte e fotografia é menos marcada em relação à europeia, por conta do projeto de documentar a realidade brasileira, o seu “lastro do real” que organiza a literatura oitocentista como um todo:

A insistência dos naturalistas no determinismo inspirado pelas ciências naturais não nos deve fazer esquecer o dos românticos, de inspiração histórica. (...) Daí um *realismo* dos românticos, que seria desnordeante se não lhe correspondesse um patente *romantismo* dos naturalistas, para fazer da ficção literária no século XIX, e da brasileira em particular, um conjunto mais coeso do que se poderia supor à primeira vista (CANDIDO, 2007, p. 431, grifos do autor).

Desse ponto de vista, a metáfora fotográfica ajuda a pensar a literatura e a fotografia cumprindo uma mesma *função*: a função de retratar, classificar, tipificar a realidade brasileira. Por outro lado, se considerarmos os procedimentos, a metáfora fotográfica, ao ler a produção literária, encobre certa diferença: de um lado, a técnica fotográfica é o que faz com a imagem seja vista como real; de outro, o efeito de real da literatura é dado dentro de uma rede de procedimentos próprios à literatura, como as metáforas, as sinestésias, o descritivismo etc., sem absorção dos procedimentos fotográficos.

Essa distinção é importante, pois a ruptura moderna será justamente uma incorporação dos *procedimentos*, e não apenas da função – como faz a literatura naturalista brasileira – da fotografia (e de outras artes visuais, como o

cinema) na literatura, procedimentos como o corte, a simultaneidade etc. para se distanciar das convenções da prosa oitocentista.³¹

Com isso, queremos apontar, ainda, que fotografar a realidade/natureza nunca foi o mesmo que escrevê-la ou pintá-la, principalmente porque, como percebemos no estudo que René Wellek (19–) faz do Realismo/Naturalismo (que abrange o Naturalismo de Zola), embora a autoconsciência do estilo de época fosse clara, ela não é capaz de sistematizar práticas e concepções do próprio estilo. Sobretudo, a objetividade do real – que convencionalmente relacionamos à fotografia –, segundo o crítico, não pode ser considerada um critério amplo e decisivo sobre o Realismo/Naturalismo. Assim, podemos perceber que há matizes muito sutis sobre a concepção de real pela ficção realista e naturalista que mais afastam do que aproximam objetividade fotográfica e “senso do real”. Portanto, a pluralidade de práticas e concepções fazem, segundo Wellek (IDEM), cair por terra o fato de noções como objetividade, impassibilidade, impessoalidade serem generalizadas. Elas acontecem no Realismo e no Naturalismo combinadas de modo não uniforme em seus artistas. Se a grande parte do Realismo e do Naturalismo *desejou* a fotografia, como querem alguns de seus estudiosos, porque ela cumpria os estatutos gerais de objetividade e da impessoalidade – correlatos, nesse sentido, ao narrador realista e naturalista –, o mesmo não pode mais ser dito se ajustarmos o foco para as múltiplas concepções de objetividade, real, natureza, impassibilidade de cada escritor, muito menos se consideramos a incorporação de procedimentos fotográficas na prosa oitocentista, o que de fato não aconteceu.

Além disso, se podemos afirmar que o primado da razão naturalista encontra seu apogeu nas artes oitocentistas, seria discutível pensar que a fotografia fosse imediatamente considerada uma dessas artes, pois a fidelidade ao real que a fotografia consagrava não estava desvinculada de um saber que a submetia; de modo bastante exclusivo se veria o fotográfico sem o saber-ver científico, por isso, ver fotograficamente foi um aprendizado alcançado apenas no momento em que a autonomia foi alcançada pela fotografia, quando índice do real não será mais confundido com representação do real – conforme veremos na fotografia modernista. As fotografias nos oitocentos são vistas

³¹ Cf. a leitura que Haroldo de Campos faz da obra de Oswald à luz das inovações técnicas em “Miramar na mira”.

como cópia do real, e, como tal, aptas a serem interpretadas desse modo. Por isso teremos a prática fotográfica vinculada a um esquadramento do corpo e da natureza: os arquivos das posições das histéricas com Charcot, o grande arquivo criminal identitário de Bertillon, as fotografias naturais de Fox Talbot – que ajudarão os biólogos a ver realisticamente a natureza. Em suma, a visão da fotografia é uma visão tautológica, porque afirma, não descentra, o saber, se o saber é uma legenda para essa fotografia, ele nunca funciona como contralegenda, e ela nunca funciona como contraimagem.

Paradoxalmente, por não poder ser mais do que é – uma imagem do real –, a fotografia tem pouco a oferecer ao narrador realista/naturalista, já que a técnica desumanizada da fotografia entra em choque com a perspectiva humana que a descrição dos romances oitocentistas faz da natureza: como admitir um aparelho que destruísse essa base central do solo em que nasce a visão naturalista, a saber, a relação sujeito-objeto posta em coordenadas bastante precisas? Se a técnica não pode substituir o saber, ou, dito por outras palavras, se a fotografia não tem um saber autônomo das ciências humanas, a despeito de ser objetiva, ela só aparecerá se amparada por esse mesmo saber científico, por exemplo o que propomos a seguir sobre a relação saber-médico e olhar. Temos de ter em mente que o que limita a função da fotografia é o saber que a determina, que organiza nela o ângulo, a luz, o corte etc. A fotografia não foge dos saberes que a controlam.

Outro fator que podemos levantar para matizar a relação discurso naturalista e fotografia diz respeito à concepção histórica que permeia o romance oitocentista. A posição de Baudelaire, como vimos, é a de crítico à ascensão da fotografia ao status de arte, não sendo, por isso mesmo, deslocada dos discursos encontrados na época, como o de Zola. As duas posições (de Zola e de Baudelaire) estão no limiar de um discurso do século XIX, discurso que, segundo sugestão de Vilém Flusser (2002), considerava a arte e a literatura dentro de uma perspectiva linear, narrativa, histórica:

História é explicação progressiva de imagens, desmágicação, conceituação. Lá, onde os textos não mais significam imagens, nada resta a explicar, e a história pára. Em tal mundo, explicações passam a ser supérfluas: mundo absurdo, mundo da atualidade.

Pois é precisamente em tal mundo que vão sendo inventadas as imagens técnicas. E em primeiro lugar, as fotografias, a fim de ultrapassar a crise dos textos (FLUSSER, 2002, p. 11).

Essa ultrapassagem, nem sempre confortável, já era vista, muito mais por Baudelaire do que por Zola, evidentemente, de um ângulo apocalíptico, traçando algo que fortemente a fotografia nos legou: a transformação de tudo em imagem.

Tudo que se perde na fotografia é a história, como sugere Flusser (2002), a imagem técnica é pós-histórica. Nesse sentido, a fotografia se apropriou do desejo do Realismo/Naturalismo: mostrar o real. Promessa de mostrar o não-visível, a fotografia foi, por causa de sua função originária, se aproximando do real por desvelamento deste. A fotografia, portanto, no final do século XIX e boa parte do começo do século XX, *funcionou* como a tomada privilegiada do real. “A fotografia é condenada por sua utilidade, haja vista os manuais técnicos que ‘dão as receitas’ de como se deve fotografar” (MELLO, 1998, p. 28).

Se os procedimentos da fotografia não foram explicitamente adotados na formação do romance oitocentista – o brasileiro, por exemplo –, será que, em vez dessa abordagem, poderíamos supor que essa presença fotográfica estaria implícita, ou melhor, obliquamente presente no romance naturalista? E, avançando a questão, não seria essa presença implícita do fotográfico que o olhar moderno viria contestar?

Voltando ao conceito de “agenda do invisível”, podemos compreender agora uma diferença: a da *representação* do real/natural – que dá visualização à natureza, ao senti-la e informar suas leis com o máximo de rigor possível com ancoramento nos saberes da época, papel que a literatura cumpriu artisticamente – e a da *revelação* do real – que faz sair das sombras a verdade, lê, mesmo no visível, o oculto – papel que a fotografia está pronta a cumprir como técnica, mas não ainda como saber, no século XIX.

Se a natureza era mostrada e interpretada pelo narrador, sem lentes ou artifícios – a não ser o saber que sem problematizações o narrador assume –, o mesmo não acontece com a representação das doenças mentais, em destaque os perfis de histéricas nos romances naturalistas. Para esses, o narrador convocará aquele que pode carregar uma lente, porque seus olhos estão mais aptos a interpretar as imagens flagradas: o saber médico.

1.2 Fotomancia

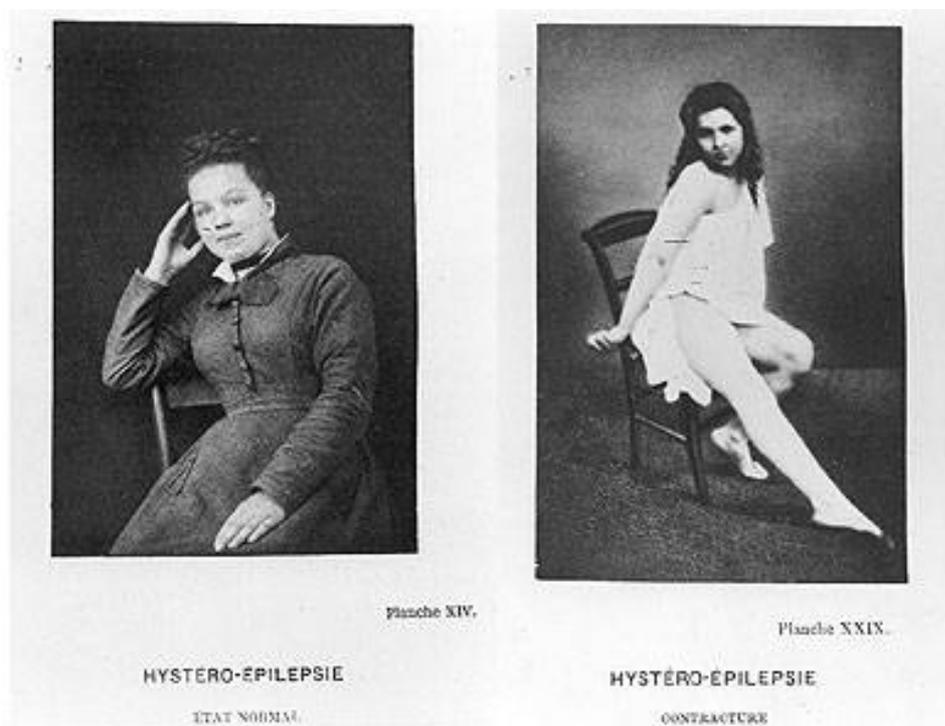


Figura 3 – *Iconographie photographique de la Salpêtrière, Service de M. Charcot.*
Paris: Bureau du Progrès Médical, V. Adrien Delahay et Cie, 1877—80.

Tomando como exemplo o romance *O homem*, de Aluísio Azevedo, que traz na sua epígrafe as palavras de um famoso médico das doenças mentais

na época, o dr. P. Briquet,³² o perfil da histérica parece ter substituído os famosos perfis de mulheres alencarianos, na tentativa de flagrar esse infotografável por natureza: a mulher.

Com a preocupação de adentrar os últimos recantos sombrios do século – a mente e o corpo humanos –, os perfis das histéricas ocupam um lugar privilegiado nos romances de Azevedo, Adolfo Caminha, Júlio Ribeiro e de Horácio de Carvalho – que dá a um romance um título *sintomático: O cromo: estudo de temperamentos*. Neles, é convocado o saber médico para funcionar como mediador entre leitor, narrador e doente. Mais verdadeira que o narrador objetivo, neste caso, está a verdade médica. Esse saber está tanto na figura dos médicos quanto incorporado pelo narrador que se divide entre o “efeito de real” e o diagnóstico, e pode também sair da boca do personagem especialista, como é o caso de Lenita, protagonista do romance *A carne*.

De qualquer forma, percebemos nos perfis de histéricas um desejo de ver que chega ao limite diante de uma imagem que nunca se faz completa, porque flutuante. Para ler será preciso convocar o saber especialista do médico. Em passagens de *O homem*, vemos essa alternância da imagem do feminino se manifestar no uso dos advérbios, indicando a passagem do tempo em consonância com as metamorfoses do corpo:

Alguns meses depois, e o que nela havia de menina desapareceu de todo par só ficar a mulher. Fazia-se então muito grave, muito senhora, sem todavia parecer triste, nem contrariada (...) vieram-lhe *depois* as intermitências do tédio; tinha *dias* de muito bom humor e *outros* em que ficava impertinente ao ponto de irritar-se com a menor contrariedade (...) Às vezes passava muito bem semanas inteiras; outras vezes ficava aborrecida, triste, sem apetite; apareciam-lhe nevralgias, acompanhadas de grande sobreexcitação nervosa (AZEVEDO, 1970, pp. 51-2, grifos nossos).

A esse perfil fugidio, o narrador logo invocará o saber médico para dar sequência lógica às flutuações, explicação que tem início com o questionário e término com diagnóstico *preciso*:

– “O médico desta vez olhou para a rapariga com mais atenção e fez-lhe um cúmulo de perguntas à queima-roupa: – Se era muito impressionável; se era sujeita a enxaquecas e dores de cabeça; o que costumava comer ao almoço e ao jantar; se tinha bom apetite; se usava o espartilho muito apertado; desde que idade freqüentava os bailes; se suas funções eram bem reguladas; e, como estas, outras e outras perguntas, a que Magdá respondia por prazer, afinal já importunada.” (IDEM, p. 49)
Tudo isto é a moléstia (IDEM, p. 74)

³² A epígrafe diz o seguinte: “Les passions et les affections morales tristes sont les seules que prédisposent à l’hystérie” (Dr. P. Briquet – *Traité clinique et thérapeutique de l’hystérie* – Art. XVI), o que já garante, desde o começo da leitura, uma autoridade ao que se vai ler.

(...) – Ora, aí tem! É a febre histérica! Classificou logo o Dr. Lobão! (IDEM, p. 76).

Pelo questionário, o saber médico produz uma verdade, seguindo um encadeamento. Segundo Foucault, a

seqüência interrogatório/confissão, que é tão importante na prática judiciária moderna, oscila de fato entre um antigo ritual de verdade/prova prescrito ao acontecimento que se produz, e uma epistemologia da verdade/constatação prescrita ao estabelecimento dos sinais e dos testes (FOUCAULT, 2006, pp. 115-6, grifos nossos).

Prótese narrativa, funcionando de modo homólogo à fotografia científica, o *olhar fotográfico* do médico da ficção tem um funcionamento que repercute o “saber-poder” dos médicos exteriores à ficção, que se instala nos interstícios do narrador objetivo; a verdade médica é capaz de produzir uma verdade, enfim, revelar algo que não se deixa ver pelo olho humano despreparado. Somente o olhar médico, nesse sentido, é análogo à função fotográfica no século XIX, pois ela ao mesmo tempo estão pronto a revelar e ser interpretado segundo um saber que lhe dá base. Diferentemente da descrição naturalista – que é documental mas ao mesmo tempo extrato de uma experiência de observação empírica – o perfil da histérica condensa saber e olhar técnico; o olho do médico é uma lente fotográfica fisiológica, exatamente no ponto em que os dois adjetivos não podem se separar e não guardam mais relação com a instância empírica da olhar naturalista.³³

Retomando Foucault, o encontro entre tratamento e revelação é alicerçado por esse saber-poder do médico psiquiatra: “a verdade, como o relâmpago, não nos espera onde temos a paciência de emboscá-la e a habilidade de surpreendê-la, mas que tem instantes propícios, lugares privilegiados, não só para *sair da sombra* como para realmente se *produzir*” (IDEM, p. 113) – luz, revelação, interpretação, eis os passos indissociáveis do processo fotográfico oitocentista.

Foucault pôde ainda observar como a prática psiquiátrica foi baseada no pressuposto indiciário que marcou a um só tempo a medicina dos asilos e o código criminal. Tirando das sombras a verdade, organizando os momentos indiciais, duvidosos, em seqüências lineares que vão da normalidade à estase,

³³ Para efeito de esclarecimento, lembremos como no romance *A carne*, de Júlio Ribeiro, que constrói um perfil de histérico, a tensão entre o científico-fisiológico e a sensação da carne por vezes flutua entre uma explicação fisiológica da carnalidade e uma condenação da carnalidade quando esta oblitera a sublimação da inclinação aos estudos científicos.

a imagem fotográfica serve como imagem *representativa* de uma verdade. Nesses processos, a fotografia nunca é autônoma, um corte profundo no real, pelo contrário, apenas flagra a realidade oculta que vem à tona, mas que depois de revelada não permanece enigmática, porque está subordinada à sequência de uma história natural e de um saber que a ultrapassa. Álbuns de família, fotografias de identidade, corpos registrados, todos estariam subordinados à sequência, à concepção linear, ao complexo causa-efeito. Seria preciso um olhar retrospectivo para recuperar a construção de uma narrativa.

Do mesmo modo que as *cartes-de-visite*, que não tinham como destino o isolamento, mas a circulação e a composição de álbuns, demandando um olhar sequenciado, progressivo, horizontal, o arquivo do Dr. Charcot era uma iconografia da sequência da evolução de suas pacientes. Como um romance, uma ficção (já que é desse modo que seu projeto de clínica pode ser visto atualmente), Charcot produzia os passos de uma doença que seu tratamento, com auxílio da hipnose, permitia aplacar.

Notemos que há uma insistente retórica que marca as imagens de Christiano Jr. e dos assistentes de Charcot: seus modelos posam para fundos vazios, num plano que pretende não fragmentar o olhar nem o modelo – não fazendo com que tenhamos a dimensão do corpo, não facilitando o detalhe, o *punctum* barthesiano, como a cicatriz da negra ou o olhar da histérica. Adotando poses que remetem a musas renascentistas, vedetes ou *pin ups*, as histéricas se apresentam em cenários *clean*, que contrastam com o turbilhão emocional que as cerca. Onde está o turbilhão? Para Charcot, ele está exposto na sequência que vai do “état normal (estado normal)”, passando pela “contracture (contratura)” até o período terminal da melancolia. Tudo que se apaga na sequência é a atomização do olhar dos espectadores, a parada da leitura; subtrai-se de uma fotografia a outra o corte, a cicatriz nos arquivos da neurologia, cuja sutura foi feita pelas tramas do saber científico que funciona como legenda das fotografias.

Os ajudantes de Charcot ajudaram a criar um catálogo fotográfico com as imagens das histéricas, produzindo um grande arquivo de poses, reações, enfim, sintomas corporais da loucura. Sob o primado da visualidade, como paradigma indiciário, os sintomas são visíveis e cada marca ou posição que

pode ser lida, explicada, curada pelo médico. Pois ele também é o produtor, o que dá visibilidade a elas.

Analisando as fotografias de Charcot e os arquivos de La Salpêtrière, Didi-Huberman (2004) comenta que Charcot, ao se dedicar a visão das históricas, acabará por inventar a histeria: a doença em pose. Ainda aponta Foucault, Charcot é o taumaturgo da histeria; as sessões fotográficas encontram exatamente o que procuram: “O poder do médico lhe permite produzir doravante a realidade de uma doença mental cuja propriedade é a de reproduzir fenômenos inteiramente *acessíveis ao conhecimento*. A histórica é a doente perfeita” (FOUCAULT, 2006, p. 123, grifos nossos).

Desse modo, o paradigma indiciário de que nos fala Carlo Ginzburg (1989) demonstra seu funcionamento: o século XIX positivista não consegue separar o índice do real, pois o olhar vê o índice como ícone do real, ou seja, o que a fotografia apresenta nunca é visto como um real perdido, e também, necessariamente, nunca o real é assim fotografado, haja vista sua realidade posada.

Assim compreendemos que, ao registrar as poses da histórica, Charcot está documentando mimeticamente um real que se repetirá como sintoma, pois o sintoma é visual, a causa da doença deve partir da decifração desse visível que fará o saber-médico acessar um não-visível por meio da hipnose.

Outro campo em que a ficção indiciária atuou foi o da criminologia. Na França do final do século XIX, o grande problema era o da reincidência criminal, o que justificou o projeto de um arquivo fotográfico que pudesse identificar – outra vez o problema da imagem como igualdade ao referencial – e exercer o controle sobre a sociedade. Esse controle se fez no destino que se deu ao arquivo: o método antropométrico de Bertillon:

A idéia de um enorme arquivo fotográfico criminal foi num primeiro momento descartada, porque colocava problemas de classificação insolúveis: como *recortar* elementos discretos no contínuo da imagem? A via da quantificação pareceu mais simples e rigorosa. De 1879 em diante, um funcionário da prefeitura de Paris, Alphonse Bertillon, elaborou um método antropométrico (que depois ilustrou em vários ensaios e memórias) baseado em minuciosas medições do corpo, que *convergiam* para uma ficha pessoal. É claro que um pequeno engano de poucos milímetros criava premissas de um erro judicial (...) (GINZBURG, 1989, p. 173, grifos nossos).

Com isso, percebemos que a dispersão das fotos, antes de ser *recortada* por elementos singulares, será organizada por um princípio que permite a convergência da catalogação: cada marca (cicatriz, tatuagem,

marcas de nascença, tamanho das orelhas, nariz etc.) terá sua história dentro de uma sequência de marcas e de histórias sem recortes. Todavia, o método de Bertillon ainda guardava um lado falho, pois lhe faltava uma marca que compusesse mais fielmente um corpo e um sujeito. Isso foi mais tarde resolvido por um dos criadores da eugenia – o inglês Francis Galton – com a organização definitiva das marcas: a impressão digital, que figuraria ao lado da fotografia do identificado.

Se a psiquiatria inventou o corpo histérico, a criminologia criou uma ficção mais duradoura: os índices se transformaram em identidades compostas pelos sinais. Ainda hoje, essa lógica funciona desde as digitais (digitalizadas) aos reconhecimentos de retina, traços que singularizam cada ser humano. No entanto, essa fé indiciária produziu seu lado perverso: os sinais visavam não somente reconhecer reincidentes ou fugitivos, mas também propensões ao crime, como no caso dos redemoinhos capilares fotografados dos prisioneiros, das mandíbulas proeminentes e outros traços distintivos incluídos no livro *Antropologia criminal* (1895), de Cesare Lombroso. Com isso, vê-se que o índice, o traço, a marca nunca eram vistos apenas como singularidade, mas estavam a serviço de um saber que reconhece. Assim, todo traço considerado *a priori* índice de degeneração poderia ser acusatório, lógica que permeou o projeto eugênico do nazismo.

A artista plástica Rosângela Rennó responderá a esse paradigma indiciário, principalmente, em três obras: *Humorais*, *Vulgo*, além de *Cicatriz*, que abordaremos mais adiante. Em *Humorais*, ocorre a justaposição do método antropométrico à teoria dos humores do grego Hipócrates – teoria que visava vincular os humores ou doenças a princípios fluídicos, nessa ordem: melancólico relativo à bÍlis negra, o sanguíneo, ao sangue, o fleumático, à fleuma, o colérico, à bÍlis amarela. Tal teoria vigorou do século V a.C. ao século XVII e foi sistematizada por Galeno no século II.



Figura 4 – Os quatro temperamentos humanos, segundo a teoria de humores, representados por Cesare Ripa (1603): fleumático (predominância da água), sanguíneo (ar), colérico (fogo), melancólico (terra).



Figura 5 – Humorais, 1993

Essa junção dá espaço a uma sequência sugerida pela artista que seria o 5º. tipo: o homem contemporâneo ou o homem pós-humor, “aquele que convive com o excesso de fotografias, com sua terrível circunstância” (HERKENHOFF, p. 155). Ainda como sugere Annateresa Fabris (2004), o 5º. tipo é uma espécie de *quintessência* caracterizada por “inclinações

paradoxais’, cujos ‘arroubos de bondade’ são contrastados por ‘atos de crueldade extrema” (p. 113). Se consideramos o cruzamento de saberes – o médico e o identitário –, o 5º. tipo poderia bem responder às novas formas de catalogação dos comportamentos, esboçadas por Elisabeth Roudinesco (2001) em *A análise e o arquivo*. Segundo a autora, o homem, a partir dos anos 1990, sofre de síndromes que agora caracterizam um novo tipo de catalogação: a catalogação cognitiva-comportamental: “Essa evolução da classificação, portanto, esteve na origem das epidemias de novas síndromes que tinham como denominador comum a formidável expansão de uma cultura do narcisismo” (ROUDINESCO, p. 65).

No lugar de fotografias antropométricas, que regulam o corpo, encontramos nos *Humorais* fotografias distrofiadas, ampliadas, que instauram por distorção a singularidade que borra qualquer *medida* do humano e da identidade classificatória. Cada tipo é exposto numa caixa de ferro em que a luz que representa os humores e a tela bojuda – como a tela de uma TV – ajudam a deformar os possíveis tipos humorais; essa visão deformada é oriunda de um aproveitamento da técnica das lanternas mágicas, que, assim como a fotografia descartada dos retratos, retorna, pondo a obra em cruzamento não só com a função das imagens, mas com os procedimentos de visualidade do final do século XIX e começo do século XX. Esse processo foi também utilizado em *Primários*, de Rennó, unindo o jargão criminal às cores primárias: amarelo primário, o azul ciano e o vermelho magenta, que potencialmente são *gênese* de todas as cores e humores, portanto qualquer reincidência está prevista pela tendência primária, lógica estabelecida pelo paradigma determinista-indiciário.

Para colocar em tensão o ficcional dos humores, de toda uma tradição indiciária que deságua na criminalística, Rennó expõe juntamente com as instalações fotográficas textos extraídos do Código Penal Brasileiro, dispostos em caixas de luz que seguem matizes cromáticos semelhantes aos das luzes que iluminam as fotografias, textos que deslizam o sentido para as imagens, pois já não podem ser mais autoexplicativos, por isso sobrepostos à teoria dos humores, às teorias classificatórias de Galeno, de Bertillon, de Lombroso, que dão base à criminologia. As fotografias parecem ligar esses saberes reguladores dando consciência a seu espectador/leitor de que o micropoder das palavras e das classificações é uma constante ameaça fantasmagórica –

dada pela luz indefinida – ao quinto tipo indefinido, que pode ser ele, contemporâneo, mais próximo a nós porque ainda não pré-definido, mas em vias de ser antropometrizado. Em *Humorais*, parece ecoar a pergunta de Jacques Lacan: “Por outro lado não seria a busca da verdade que constitui o objeto da criminologia na ordem das coisas judiciárias, e também o que unifica suas duas faces: a verdade do crime em sua face policial, a verdade do criminoso em sua face antropológica?” (LACAN, 1998, p. 127).

Em *Vulgo*, Rennó expõe fotos de arquivos que mostram a classificação por meio do foco nos redemoinhos capilares, outra marca que singulariza – não há um só redemoinho igual a outro –, mas que também foi usada para distinguir criminalmente. Ampliadas, essas fotografias explodem a dimensão identitária, além de se terem produzido nas suas imagens a ação do tempo que corrói todo projeto de arquivo classificatório, algo que no plano das ideias é representado pela defasagem, pelo retrógrado. A ação do tempo é duplamente posta em discussão: como se podem perpetuar as práticas de controle quando o arquivo é consumido? Em *Cicatriz*, também uma marca singular é vista: a das tatuagens de presidiários. Em *Vulgo* e em *Cicatriz*, não temos, porém, apenas a instância visual, mas suas contralegendas, na exposição de textos que se referem à fotografia em ausência: textos que compõem o projeto de *work in progress* chamado *Arquivo universal*.

As respostas de Rennó fazem parte de uma desconfiança crítica diante da produção de verdades da imagem, ou melhor, de um certo uso da imagem como prova da verdade, que, a um só tempo, como vimos, margeia a medicina e a criminologia; por isso, as exposições, as voltas desses projetos de arquivo, se fazem para ressaltar seu aspecto fantasioso, ficcional, borrando o saber-poder do primado da visão.

Quanto ao corpo da loucura, logo se fará o que Foucault chama de “antipsiquiatria”, que visa não reconhecer mais o saber médico como um poder. A reação à psiquiatria³⁴ charcotiana é marcada pelo momento em que o doente não é mais somente visto, mas ouvido. A virada linguística da psiquiatria, que se iniciará com Freud (nos princípios da denegação, dos chistes, dos atos falhos), se radicaliza com Jacques Lacan com a base do estruturalismo linguístico, o que fará com que o sintoma não seja mais encontrado via

³⁴ Foucault ainda considera essa reação uma forma de manter um poder, ainda que longe da instituição asilar. O filósofo dará a essa reação o nome de despsiquiatização. In: *op. cit.*

oposição visível/invisível, mas nas fraturas dos discursos. Com Lacan, o sintoma será uma cadeia de significantes que o analista deverá percorrer para entender que o ser linguístico fabrica um saber:

O sintoma não está, como o acting-out, pedindo a interpretação (...) o que descobrimos no sintoma, em sua essência, não é um apelo ao Outro, não é o que *mostra* o Outro; o sintoma em sua natureza é o gozo (...) o sintoma não precisa de vocês como o acting-out, ele se basta (Apud DIAS, s/d, p. 404, grifo da autora).

A virada linguística será responsável pelo reconhecimento do saber da loucura como manifestação no discurso.³⁵ Na especificidade do monólogo interior, que não delega mais os sentimentos a uma voz fora do discurso da consciência – como acontecia no romance oitocentista –, a voz narrativa assume a loucura como um lugar do discurso, o que é paradigmático no romance *O som e a fúria*, de William Faulkner, no qual o leitor entra em contato direto com essa consciência flutuante, sem arranjos lógicos pré-estabelecidos. Esse reposicionamento da loucura tem como possível correlato as imagens de Diane Arbus. Os loucos e desajustados de Arbus não têm sua loucura encenada como as “vedetes” de Charcot, mas, conscientes de serem fotografados enquanto sujeitos, alcançam uma naturalidade. As figuras de Arbus já não são tomadas pela mesma perspectiva clássica que encenam situações, mas os fotografados estão inseridos em seus universos, mesmo que eles sejam estranhos a nós. Assim, a fotografia não cumpre mais o papel de buscar os traços da loucura, eles estão para sempre perdidos no diálogo que o fotografado estabelece com esse mundo.

A tensão entre imagem fotográfica e o infotografável da loucura tem no romance *Uma história de família*, de Silviano Santiago, uma importância fundamental. A imagem pensada como fotografia imaginada dá acesso ao personagem de Tio Mário apenas como artefato da memória, mas nunca como flagrante da loucura: a imagem detona a memória afetiva dos acessos do Tio Mário não pela semelhança, mas por uma dessemelhança provocada agora por um olhar que fere e põe em dúvida qualquer identidade de memórias ou sentimentos:

³⁵ Temos de demarcar a aproximação da psicanálise à literatura, tanto nos estudos de Freud como nas aulas que Lacan dedica à literatura, mais pontualmente o seminário 23 dedicado a James Joyce.

Olha fixo, sem piscar, dessa maneira absorvida como você sempre olha, *parecendo que quer enxergar alguma coisa que, mesmo visível, se furta aos olhos.*

Leio o seu rosto coagulado pela imagem que retenho na parede do quarto (SANTIAGO, p. 19, grifos nossos).

Em *Uma história de família*, a narrativa é gerada por um narrador que torna a linguagem o lugar de cicatriz da fenda entre a biografia de Tio Mário, a “vergonha da família”, e a sua própria biografia enquanto lembrança do contato com Tio Mário. A partir dessa fenda intransponível, trama-se a narrativa compreendida como um escrito que se dirige à figura fugidia de Tio Mário. É paradoxalmente por uma ausência de imagem fotográfica, de algo que remeta a um corpo, que o narrador pode imaginar fotograficamente:

A vergonha da família e de todos os amigos, baixando á sepultura, perde olhos de ver, boca de falar, ouvidos de escutar, nariz de cheirar, mãos de agir e pés de dançar. A vergonha passa a ser *lembrança, pura e incorpórea*, quase inumana, pois nem um retrato de você, tio Mário, chegaram a tirar, nem um só retrato seu ficou na lembrança para que eu pudesse contemplá-lo agora enquanto converso com você (SANTIAGO, 1994, p. 9).

Ainda para suturar a distância entre imagem e incorporalidade, a memória em fotograma é ativada: “O filme da recordação se projeta fotograma após fotograma na parede branca do quarto” (IDEM, p. 12).

Com a ausência da fotografia, a imaginação fotográfica é restaurada pela memória e sua associação livre de imagens. Mas essa memória não se faz por uma ajuda do arquivo, mas por uma impossibilidade de arquivar, de reter, de deter: “Por mais que me esforce, não consigo reter a foto 3x4 na parede. O filme continua” (IDEM, p. 20).

A “história de família” que é contada, portanto, seja pela recordação de Tio Mário, seja pelo apelo à memória da infância, faz-se numa fratura entre olhar e reconhecimento. O olhar do narrador – distanciado da tempo da infância, da vida familiar mineira, de Tio Mário – mesmo quando está diante das fotografias de época não *reconhece* nelas nenhum traço da experiência de vida; essa só pode vir à linguagem por um desvio, por algo que não está na imagem fotográfica, mas numa contraimagem, numa *falta*:

Você sabia, tio Mário, que tenho uma fotografia não da sua Pains, mas da minha Formiga dos anos 30 na parede (...)

O fotógrafo viu Formiga lá embaixo em pontos brancos e lá em cima e á esquerda ladeada por um grupo de seis palmeiras. Gosto de europeu nos trópicos (...)

Com uma lupa (a cópia está esmaecida) percorro as *manchas brancas* da foto à procura desta e daquela casa (...)

E mais refaço o caminho pela fotografia, mais o refaço *pela lembrança* e mais perto vou chegando dos olhos do fotógrafo, dos olhos do menino, misturando os dois diante da lente da máquina e nos oito cartões-postais à minha frente. Esta é e não é a paisagem de Formiga que vi quando criança nas minhas crises de coqueluche e que agora revejo sustentada pelas minhas duas mãos, em cima da minha barriga.

Faltam muitas coisas na cidade lá embaixo, mas aqui em cima falta o vento frio que zune cantando no capinzal e assovia nos meus ouvidos, falta o resfolegar de cavalo novo e já doente que metralha em compasso com o cansaço (...) (IDEM, pp. 15-6, grifos nossos).

O narrador de *Uma história de família* parece ter a consciência de que os olhos de ver são diferentes dos olhos de imaginar: “Todas as pessoas tinham perdido os olhos de te ver” (IDEM, p. 51). Esses olhos de imaginar, ativados por um contato com ausência da imagem ou das falhas, das *manchas brancas*, são convocados pelo trabalho de Rosângela Rennó na *presença* dos textos que a artista expõe. Os textos do *Arquivo universal*, quando expostos com ou sem a presença de imagens que lhes fazem contraponto, forçam o espectador a ler, a interpretar e a imaginar uma imagem ausente, pois os textos se referem a arquivos de imagem ausentes:

Quando exponho o texto, obrigo o *espectador* a ler. Ele compreende o conteúdo e constrói sua própria imagem. De uma certa maneira ele destrói o texto que acabou de ter no momento em que constrói uma imagem mental. Portanto, quando associo um texto a uma imagem, é como se relacionasse duas imagens. Não faço distinção entre um campo e outro. Penso sempre no sentido de criar uma certa edição, forçar uma *intertextualidade visual* (...) O que proponho é que o espectador formule suas próprias conexões, teça suas próprias intertextualidades. *Nesse sentido, ele associa determinada fotografia ao repertório de imagens latentes que já possui, vendo nela aquilo que ele deseja ver* (RENNÓ, 2003, p. 11, grifos nossos).

O comentário acima, se lido em paralelo com o do narrador do romance de Silviano Santiago, faz-nos refletir sobre o deslocamento da postura do espectador para o leitor e vice-versa, quando é descentrada a expectativa diante dessas imagens latentes. A leitura, quando se desvia de um posicionamento pré-determinado, parece apontar para uma instância do desejo: o desejo de ver exatamente *aquilo que se deseja ver*, conforme propõe Rennó, por meio de conexões livres que o espectador pode fazer.

A associação de imagens é o motor do romance *Uma história de família*. Essas imagens, que não são mais dadas por uma relação em que a fotografia é prova do real e seu espectador mero decodificador, fazem avançar, nas práticas contemporâneas que abordamos, um olhar fotográfico que foi aos

poucos sendo inventado pela modernidade, não mais subordinado a um saber técnico-científico.

1.3 A invenção da fotografia (como a conhecíamos)

Segundo a história da fotografia que nos conta Philippe Dubois, no momento em que não se faz mais a leitura do real que a fotografia suportaria como identidade, o que necessariamente condicionou um tipo de fotografia, os artistas puderam continuar e avançar suas pesquisas estéticas naquilo que a fotografia potencialmente poderia efetuar: a transformação do real.

O índice – ligação com o referencial – apenas reforça que esse referencial se perdeu no espaço e no tempo, de que a fotografia é apenas testemunha. Nesse momento, o instantâneo é lucidamente compreendido e é ele que ajuda a arte moderna a construir um novo tipo de percepção autônoma.

A noção de instante será decisiva para a fotografia moderna – no momento em que a técnica atinge seu ponto ótimo, e a fotografia está ao alcance de todos com a criação das *kodaks*. O instante moderno³⁶ não é entendido apenas como corte do real: a duração não é interrompida, mas é pelo seu corte que ela pode se dar, pois ela passa a se alojar na mente do espectador.

Essa compreensão pode ser atestada pelo modo como a fotografia substituiu a perspectiva renascentista – ainda preservada, como vimos, nas fotografias de Charcot e de Christiano Jr., por exemplo – pelo oblíquo, pelo reforço de um fora de campo. A fotografia moderna é uma fotografia de portas abertas, como *The open door*, de Fox Talbot, em que se inscreve um desejo de ver para além da fotografia que repercute um além do fotográfico, das suas leis, do enquadramento. Só com esse corte pôde se instaurar o estético.

Nesse espaço de uma expectativa que é exigida pelo fragmentário, pelo que produz imagens outras, narrativas outras, inspiradas pelo complexo do desejo, o artístico fotográfico se constrói na libertação da perspectiva pictórica

³⁶ Para efeito de distinção dos termos, estaremos usando moderno em referência ao alto modernismo nas artes, a arte do começo do século XX. O termo vanguarda se aplica tanto às vanguardas históricas quanto ao vanguardismo dos anos 1960. Por Modernismo, grafado com maiúscula, nos referimos ao movimento modernista brasileiro.

e plástica. Notamos isso inclusive na fotografia mais contemporânea, como nas fotografias de Alair Gomes, que recortam, pela lei do desejo (homoerótica), os ideais renascentistas de beleza:



Figura 6 e 7 – O Davi de Michelangelo (à esquerda) e o trabalho extraído de *Uma nova viagem sentimental*, de Alair Gomes, ca. 1983, 2009 (à direita).

O aproveitamento da fotografia como espaço de novas realidades – contestando a perspectiva pictórica renascentista, experimentando novas realidades na manipulação dos processos – tem muitos encaminhamentos e reflexos. A separação fotografia-literatura não terá mais sentido na impetuosidade moderna, que busca novas formas de expressão.

A literatura incorporou a fotografia na sua composição não somente no processo – o recorte, o sintético, a visão fragmentada etc. –, mas na materialidade; dois exemplos podem ser citados: *Nadja*, de André Breton; e *O perfeito cozinheiro das almas desse mundo*, de Oswald de Andrade. Para o último autor, a fotografia era de interesse especial na construção poética do “kodakar” a realidade, talvez inspirada na experiência fotográfico-literária de *Documentaires*, de Blaise Cendrars, cujo título original era *Kodak*. Outro modernista, Mário de Andrade, utilizará a fotografia moderna, não mais a naturalista, para registrar as viagens folclóricas pelo Brasil.³⁷

No Modernismo e na vanguarda, a arte funciona se opondo às formas antigas – no caso da literatura, se opondo à retórica oitocentista; no da fotografia, se opondo à perspectiva clássica –, provocando um corte que opera

³⁷ Cf. ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade: fotógrafo e turista aprendiz*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1993.

a diferença e faz avançar o novo: “Não existe portanto um fenômeno de redundância, mas o distúrbio instaura o corte da descontinuidade como o revelador (no sentido fotográfico) dos dois textos” (SANTIAGO, 1975, p. 116). O uso da metáfora fotográfica, no caso, não é meramente retórico, pois a fotografia moderna, como imagem do corte, teve como função a definição de um novo tipo de arte.

“Depois do índice, o corte”. Assim Dubois (2004) abre uma possibilidade de leitura da fotografia moderna abandonando a tríade peircena (ícone, símbolo, índice) por um conceito que pode nos ajudar a pensar aquilo que fará da fotografia moderna um espaço de abertura e de experimentação no uso da imagem como imaginação artística. Dubois compreende corte não como algo que interrompe ou cristaliza o fluxo, mas, pelo contrário, que põe a imagem virtual em curso: “O corte temporal que ao ato fotográfico implica não é somente redução de uma temporalidade (...) é também passagem” (DUBOIS, p. 174).

O corte no tempo não faz o tempo parar, pelo contrário, avança-o na expectativa. Quanto ao espaço, Dubois determinará quatro tipos que trabalham com a ideia de fora do campo,³⁸ delegando à imaginação o papel de constituinte do espaço.

Assim, a fotografia moderna trabalha com a potencialidade da imagem como transformadora do real: seu corte faz com que os fluxos se prolonguem no olhar. A maior contribuição da ideia de corte fotográfico é promover o desligamento da relação imediata com o referente, no sentido de *imediato* que abordamos com respeito à natureza na visada naturalista, e transferir essa relação para um campo imaginário.

Contudo, essa transformação do real da fotografia moderna terá caminhos que definirão certas posturas: o que se convencionou chamar de modernismo convencional ou canônico (Stieglitz, Cartier-Bresson)³⁹ – cuja tomada da imagem implica uma concepção de flagrante do momento único, mas que assume a pureza da imagem – e o vanguardismo – quando o gesto fotográfico, em todas as suas etapas, sofre intervenções antes da

³⁸ Os 4 tipos são: fora de campo por efeito de (re)centramento – quando o objeto da imagem sofre enquadramentos no interior da fotografia –, por fuga – quando algo escapa à lente –, por obliteração – quando a fotografia apresenta ranhuras, falhas; e por incrustação – quando o tema da fotografia é a própria reduplicação da imagens, por exemplo, as fotografias em que o fotografado está diante de espelhos.

³⁹ Essa divisão está apresentada de forma mais desenvolvida no texto de Antonio Fatorelli, “Entre o analógico e o digital”, pp. 22-3, apud FATORELLI e BRUNO (orgs.), *Limiares da imagem*, 2006.

apresentação da imagem, trabalhando com a contaminação de materiais, inclusive (Man Ray, Schwitters).

A fotografia do modernismo convencional se pauta por uma tomada flagrante do referente, convertendo a semelhança imagem-referente em instante singular, irrepetível, portanto já em diferença de uma realidade ou da natureza. A fotografia, assim, revela um corte inapelável com qualquer circunstância ou contingência, pois seu olhar modernista, que condiciona a tomada da imagem, faz com que esta se prolongue na mente do espectador, o que, para alguns teóricos, configura um modo surrealista de ver fotografias: essa é a tese de Susan Sontag e de Rosalind Krauss, embora a primeira tenha tornado declarada a sua antipatia a esse modo.

Esse novo modo de olhar/fotografar é exemplar na obra de Cartier-Bresson, um dos cultores do “momento único”:



Figura 8 – Henri Cartier-Bresson

A imagem acima é típica desse uso da fotografia como apreensão do instante singular, sem que o fotógrafo interfira nele, evocando uma ideia de mistério do mundo tomado pelo acaso. Percebemos como o olhar do fotógrafo

se posiciona para abranger o balé das linhas dispersas no enquadramento, fazendo contraponto com os grupos dispersos de beatas concentradas em suas próprias conversas e movimentos. O postulado da ex-ótica, de encenar o invisível para a fotografia, como no caso da fotografia naturalista, aqui dá lugar a uma alucin-ótica, pois a imagem é mais contracampo que campo, as linhas e pontos dispersos parecem se prolongar e borrar os limites de uma cena qualquer numa província qualquer, tudo é apelo plástico à memória, ao mesmo tempo em que tudo está ali, tudo escorre e tudo pode ser alucinado.

Outro corte no real será o das fotografias deliberadamente posadas que se ligam ao real, num sentido completamente diferente da fotografia oitocentista, preocupada com a encenação do real. A pose funciona como organização de um universo natural ao fotografado, não necessariamente natural ao espectador, de modo que se fratura a coincidência direta entre mundo visto e mundo vivido. Seu exemplo mais óbvio seria novamente Diane Arbus, mas, mesmo a um fotógrafo que se pauta ainda pela tentativa de flagrar tipos, aos moldes da fotografia oitocentista – caso de Auguste Sander –, é perceptível a mudança desse projeto para uma época em que os usos da fotografia já não são mais os da composição de tipos nos modelos da etnografia nem da interpretação mimética. É instigante o modo como a estabilidade dos fotografados, adequados aos seus universos, tipificados pelas profissões, entram em curto-circuito com a generalidade do tipo na fotografia de Sander.

O modo de tipificação de Sander, que exemplifica um olhar fotográfico diferente do olhar naturalista, é sociológico. Seu projeto é ampliar a visibilidade para melhor compreender o princípio que atravessa a sociedade:

A peculiar sociologia que dá fundamento ao projeto documental de Sander (...) está igualmente marcada por esta percepção estratificada: “do camponês, ligado à terra, ao mais alto píncaro da civilização, e de modo descendente até as mais sutis categorias de idiota.” Na base desses estratos, portanto, o camponês, o arquétipo primordial, sedimento de todos os sedimentos (Apud LISSOVSKY, 2008, p. 85).

Segundo Susan Sontag, o projeto de Sander limita uma dimensão reveladora da imagem, pois o olhar pousado sobre os seus objetos tem objetivos muito claros:

As pessoas encaram a máquina fotográfica de Sander do mesmo modo que o fazem nas fotografias de Model e de Arbus, mas o olhar delas não é intimista nem revelador. Sander não estava à procura de segredos; estava observando o típico (IDEM, Ibidem).

Porém, como sugere Geoff Dyer (2005), esse desejo de Sander não seria muitas vezes fissurado pelo próprio alcance do projeto, em que o enigmático surge como descontrole do mesmo, pois o tipo não está mais sob o controle do encenado, como acontecia, por exemplo, na fotografia de Christiano Jr.? Essa “peculiar sociologia” do projeto de Sander permite certas fraturas na própria base arquetípica, ao trazer à visibilidade – já que não há uma encenação do real, mas uma visita do olhar a essas camadas sociais – figuras enigmáticas que mais riscam o projeto do que o sublinham, pois algo parecer escapar à visibilidade do tipo:

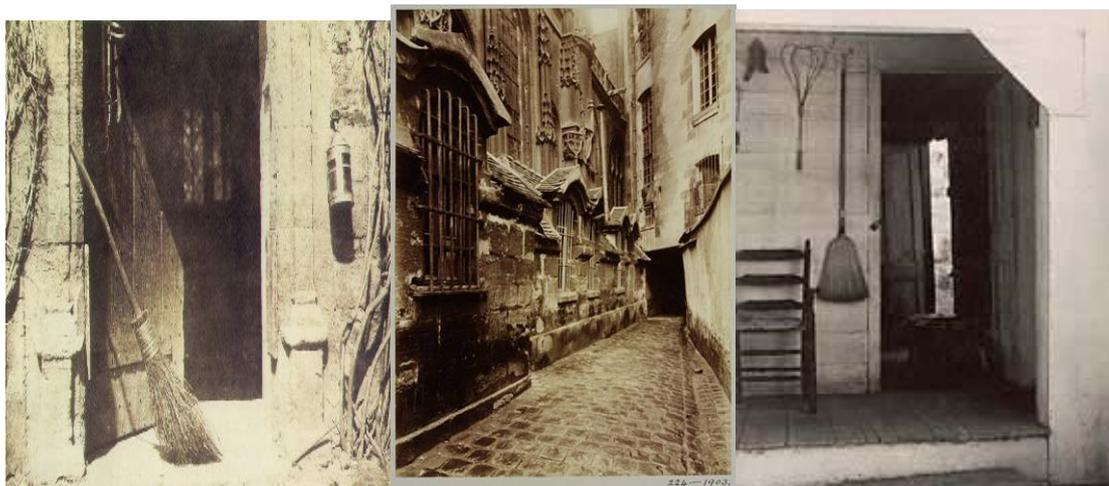


Figura 9 – August Sander

A tensão singular/geral das fotografias de Sander faz com que dificilmente se possa vê-las do mesmo modo que as fichas de identificação, as

cartes-de-visite, embora elas tenham a princípio servido ao mesmo propósito da catalogação: seu projeto mais conhecido é o “Pessoas do século XX”, que visava produzir uma grande documentação do povo alemão.

É neste tipo de corte que a lógica dos índices se inverte. Enquanto numa ex-ótica, a “agenda do invisível” faz com que o que não é visível seja apresentado ao olhar; na alucin-ótica é o não-visível o que está sempre perdido, é o não visto que destaca o que pode ser visto, conforme se pergunta Geoff Dyer (2005, p. 53) sobre as fotografias de Arbus: o que não pode ser visto seria a força da fotografia? Talvez por isso a fotografia modernista tenha aberto tantas cicatrizes na imagem através de suas linhas que não se complementam, que descontinuum movimentos (no caso de Cartier-Bresson) ou nas portas abertas que fazem continuar as fissuras, passagens que não deixam de se abrir ao olhar. De Talbot a Atget, de Atget a Paul Strand:



Figuras 10, 11 e 12 –

The Open Door, 1844, Fox Talbot

Church of St Gervais, 1900, Eugène Atget,

Side Porch, 1946, Paul Strand

2

ABERTURAS

2.1 Inventário de imagens

Neste momento, é preciso provocar uma abertura na história dos caminhos da fotografia e sua relação com a literatura a fim de compreender como se insere uma prática de arte contemporânea – como é a de Rennó –, relacionada ao andamento que a modernidade nas artes empreendia. Nossa perspectiva de leitura é a da relação que a arte contemporânea estabelece com o moderno, no momento em que esse se esgota como efeito, mas sem esgotar-se como abertura. Portanto, queremos definir o contemporâneo como similar ao que chamamos de pós-modernismo – momento de reflexão sobre as cicatrizes deixadas pela arte de vanguarda, percebendo como são essas que não se deixam ainda assimilar nem pelo mercado nem pelo academicismo da história de arte.

Necessariamente, o contemporâneo nos interessa – e, evidentemente, o que da arte de Rosângela Rennó estamos chamando de contemporâneo – nas problematizações que fazem avançar os impasses vanguardistas, tomando para si a tarefa (difícil) de ainda provocar uma experiência estética na expectativa, minando o “tudo-já-foi-visto” do mundo pós-moderno, e levar adiante os abalos que o moderno provocou na apreciação estética, deixando à obra de arte o compromisso de se fundar a cada momento, afastando o tédio do “tudo já foi feito”.

Na década de 1980, o tudo já foi feito é expresso nas artes visuais na saturação de imagens. Característico desse momento é uma postura como a de Sherrie Levine, que refotografa as fotografias de Walker Evans e outros mestres, provocando uma discussão em torno da circulação das imagens, da autoria, da relação entre original e cópia:



Figura 13 – Sherrie Levine, *After Walker Evans*, 1981

Outro exemplo desse esgotamento é o trabalho de Richard Prince, que refotografou, reenquadrou e ampliou anúncios que circularam em revistas, como o dos cigarros Marlboro:

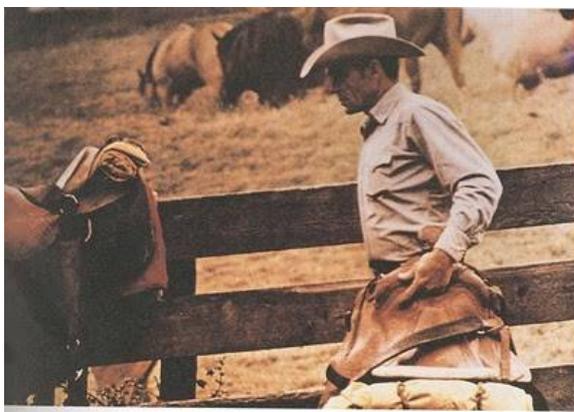


Figura 14 – Richard Prince, *Cowboys and Girlfriends*, 1992

Essas posturas acabam revelando o que se torna crucial para a fotografia artística contemporânea: num mundo de saturação comercial da imagem, o deslocamento, retomando o gesto vanguardista de Duchamp, é o canal da consciência crítica do artista. O caso de Rosângela Rennó é exemplar dessas tendências: Rennó vai resgatar fotografias de arquivos públicos e privados, escolhendo imagens que cumpriram seu uso social – identidade, lembrança, arquivamento etc. – para refletir sobre a multidão de fotografias que são dispensadas após o uso. Agora, a história da arte tem a ver com suas

funções, seus usos. Recalcando o ato autoral de fotografar, Rennó investe em gestos de deslocamento, de refotografias, ampliações, velamentos e, principalmente, na revisão de imagens que perdem valores na economia social.

O crítico de arte Ronaldo Brito analisa essas questões nos textos teóricos que se ligam à visão do tempo contemporâneo. No seu texto de 1980, “O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo”, o crítico repõe os problemas da vanguarda artística no ponto em que o moderno chega aos impasses, percebendo que a resposta contemporânea antes de ser um tédio é um cinismo, o “cinismo inteligente de si mesma”, que corrige certa inocência moderna:

De algum modo, os trabalhos modernos ainda pressionam e irradiam uma inteligência avessa à ideologia das belas-artes (...) A partir da [arte] pop, no entanto, a arte vive no cinismo inteligente de si mesma. Vive com a consciência aguda das castrações que o princípio da realidade impôs à libido das vanguardas (BRITO, 2005, p. 79).

É interessante que o crítico proponha o problema contemporâneo na ordem da libido, sempre lacunar e, por isso mesmo, desejante, como se fosse aquilo que é interminável no desejo que passasse do novo moderno ao outro novo contemporâneo. Nesse sentido, o esgotamento sentido nas artes dos anos 1980, a saturação das imagens, talvez seja um incômodo de perceber como o princípio de realidade afetava as questões do olhar: o olho do “sempre-o-mesmo” precisava ser aberto na própria experiência do tédio, transformando a aporia em outro tipo de *novo*, que provocasse um incômodo nos olhos já educados às estranhezas e à banalização da novidade.

Desse modo, muitos artistas dos anos 1980 vão implodir a saturação, jogando com tudo aquilo que a modernidade afirmou à revelia: a postura neorromântica do artista como gênio, a proliferação das imagens que apelam ao imaginário, enfim, o lado assimilável da experiência de vanguarda. O objetivo é reconhecer se isso é realmente um lado assimilável ou se a assimilação é uma espécie de invenção do mercado de arte, cujo efeito mais evidente é o de transformar o estranho, o instigante, o provocador em *nonsense* e depois vendê-lo. A arte contemporânea vai se voltar, também, para essa questão: até que ponto a assimilação se faz por uma decodificação completa do moderno? Será que essa assimilação não se faz por redução, portanto a liberação do moderno só pode acontecer plenamente num momento “pós” em que se devolva a consciência do não-fechamento do moderno – sua

cicatriz – e se acrescenta à arte exatamente um ato de cinismo diante do gosto e das reduções que se possa fazer?

As possíveis respostas vêm em certos procedimentos artísticos variados: a mirada conceitual, a pop arte e, mais tarde, a questão da autoria. Com essas tendências, podemos pensar como elas descobrem as cicatrizes da arte moderna, exatamente no ponto em que o corte garante o fluxo; o que a arte contemporânea persegue é o desejo, não de continuação ou de ruptura, que são dois pólos plenamente assimiláveis tanto pela história da arte quanto pelo mercado, mas de tensão desses dois pólos por uma busca: talvez nisso esteja todo o sentido do que se convencionou chamar de “fim da história da arte” (DANTO, 2006; BELTING, 2006), que é, em resumo, uma consciência aguda da história da arte como problema, o que funda a própria ideia de uma contemporaneidade:

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 (...) não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Os artistas pós-vanguardistas, a partir dos anos 1960, sabem reconhecer a história como sintoma, quando a libido encontra no princípio da realidade seu caminho de recalque. O que fazer com esses impasses?

A partir de algumas obras de Rosângela Rennó, pretendemos propor que, como prática artística *contemporânea*, seu trabalho responde a algumas dessas questões, com encaminhamentos diversos. A cicatriz, em seu trabalho, aparece com a obra homônima de 1995 e torna-se produtiva para abordar certas questões de sua obra, além de dar um alcance ao diálogo que ela estabelece com a ficção e com seu espectador. Por ora, apresentamos uma leitura das cicatrizes como respostas às questões da arte moderna que tanto irradiaram na prática contemporânea da artista.

A obra de Rennó traça um percurso em que a inserção da arte no circuito abre questões para se pensar a própria definição do contemporâneo e o uso de seus materiais, num mundo acostumado a descartar objetos e pessoas para cumprir a lógica do consumismo. Os trabalhos chamados *Frutos*

estranhos e *A última foto*, apresentados concomitantemente⁴⁰ travam diálogo por discutirem, cada uma a seu modo, a convergência entre tempo, técnica e crítica no horizonte da arte contemporânea. Com *A última foto*, Rennó pôs máquinas fotográficas de sua coleção à disposição de alguns fotógrafos (Thiago Barros, Milton Guran, Luiz Garrido entre outros), para que eles fizessem imagens do Cristo Redentor. Em participação no seminário *Brasil, Brasis*, na ABL (setembro de 2007), Rosângela Rennó reforçou o caráter de homenagem que o ritual de escolher a máquina com que os fotógrafos realizariam as fotografias, fazendo-o coincidente com a homenagem feita no nível da técnica: homenagem à fotografia analógica diante da disseminação do procedimento digital. Depois de produzida a fotografia, a máquina tem como destino anunciado a destruição. Portanto, esta foto é o seu último suspiro. Numa espécie de narrativa ou história de um ato definitivo, as “últimas fotos” foram exibidas na galeria e, ao lado de cada uma delas, as máquinas que as realizaram. Anunciando a morte da máquina ao lado da imagem por ela gerada, Rennó trabalhou aqui num tipo de limite da técnica: a foto remete, numa linha dupla, não somente ao que lhe é referencial e coincidente — a imagem do ponto turístico —, mas faz com que o espectador dirija seu olhar para o mesmo mecanismo que uma última vez foi capaz de estar entre o olho e o objeto: a máquina. Reforça ainda essa finitude o lacre de tinta nas lentes das câmeras, seu selamento.

⁴⁰ *Frutos* ficou estabelecida na Galeria Artur Fidalgo, em Copacabana, no período de 17 de outubro a 4 de novembro de 2006, e *A última foto* foi exposta na Galeria Vermelho, em São Paulo, de 4 de outubro a 4 de novembro; mas recentemente, no mês de setembro de 2007, ocupou uma das salas de exposição da Caixa Cultural do centro do Rio de Janeiro



Figura 15 – A última foto

Com *Frutos estranhos*, Rosângela Rennó trabalhou também com o limite da técnica, mas em outros termos: digitalizando fotografias de movimentos, a artista expõe, utilizando mini-DVDs, fotografias ampliadas pelo som e pela animação. Destinada ao espectador que se deixa ficar na observação do movimento fixo, a oscilação realizada nessas imagens, pela técnica do *looping*, surpreende-o e assusta-o em algum momento perdido da observação estática. Já vai se tornando evidente que, em tais fotografias, Rennó procura trabalhar o limite em mais de um nível. Estamos num momento de convivência entre as “últimas fotos” e esses “frutos estranhos”, produtos híbridos que tendem a ser recobertos, quando não encobertos, de tecnologia. Também as imagens agora podem passar por outro tipo de ampliação que não se dá apenas como ampliação dos limites formais da imagem, mas dos processos cognitivos: com o som e a animação, a imagem de agora é híbrida. Produz-se uma trans-imagem, assim como nossos estranhos frutos de hoje são transgênicos. No projeto de Rennó, essa concomitância se dá inclusive no âmbito do circuito cultural: a apresentação dos dois limites da produção de imagem se realiza num mesmo tempo, na contemporaneidade absoluta. Justamente, porque o trabalho de Rosângela Rennó vai atravessar e vazar o próprio sentido da contemporaneidade. O sentido do arquivo, que é a pulsão que move a diversidade da coleção de fotografias de Rennó, está vinculado àquilo que (Ihe)

escapa. É exatamente o escape que perfurará toda a noção de atualidade ou antiguidade do tempo.

O problema da condição temporal dos arquivos – e a relação entre presente e passado – marca de forma determinante o trabalho de Rennó. Ao expor no MAM do Rio de Janeiro a obra *Menos-valia*, é ele que move a artista colecionadora. Presente na coletiva “Jogos da memória”, realizada em 2005, *Menos-valia* retoma os dispositivos que cercam a fotografia, como rolos de negativo, álbuns de família etc., apresentados num conjunto limitado (sua margem) pelo enorme retângulo no chão do museu, o que parece oferecer ao seu espectador as formas de um grande quadro horizontal, à moda das *action paintings* de Jackson Pollock, das instalações Fluxus ou dos compostos de Rauschenberg, mas provocando uma abertura para onde se debruça o olhar da memória. Também evoca as naturezas-mortas em que repousam objetos dissecados, estudos do tempo nos objetos, resgatando a antiga relação entre a fotografia e a pintura das naturezas-mortas, assim como a entende Georges Didi-Huberman (2001): “A natureza-morta nos olha de seu silêncio de vida, de sua espécie de sobrevivência (...) esta estranheza do tempo não seria nunca possível sem a encenação de uma estranheza do lugar” (p. 87). Para ver *Menos-valia*, é preciso descer a uma espécie de cova ainda aberta. A imagem que se vê é evocativa, pois pede à imaginação que adivinhe o que esses suportes abrigaram um dia. Além de seus limites presentes, mesmo em imagens latentes.

Mas ainda há outra origem para a planificação de *Menos-valia*: os objetos expostos foram comprados pela artista no mercado de pulgas da Praça XV, no centro do Rio de Janeiro, onde milhares de objetos são expostos no asfalto para possíveis compradores. Ali, o lixo da indústria espera para uma nova (e talvez última) chance de circulação. Na aquisição dos objetos para *Menos-valia*, à medida que Rennó os negocia, cada um deles foi seccionado, inutilizado definitivamente, rompendo-se a relação entre uso e valor. A secção – sua cicatriz – é marca do valor de desconto presente na negociação: por exemplo, com os 30% conseguidos, uma terça parte é seccionada na peça. Logo, a peça se transforma num arquivo das perdas e ganhos.

Desse modo, *Menos-valia* é exemplar, mas não exemplo único, do sentido da performance na obra de Rosângela Rennó: há uma narrativa construída em torno de suas obras, que se apresenta como fantasmagoria,

indicando a crise entre imagem e suporte, presença e ausência nessa história da colecionadora de arquivos em desuso.

Evidentemente, o diálogo perene com a arte da performance não nos afastaria da condição crítica desta na história da arte. Por meio de seus arquivos de imagem, fotografias e vídeos, a performance se abriga no tempo e na história cultural. É mesmo com essa visada crítica que Rennó pode ativar uma narrativa de artista com a ajuda de materiais, como o faz com os álbuns, os rolos de filmes. E com imagens da perda. Os objetos desvalorizados que Rennó convida a entrar no museu e nas galerias de arte sofrem uma estetização, o que pode incorporar, por vezes, uma fetichização, pois estes estão em tensão com a fetichização vinda tanto do mercado, mesmo o mercado de arte, quanto do afeto do antigo proprietário.

Quando a artista declara ter escolhido para *A última foto* o Cristo Redentor, ela o fez por ele ser uma imagem pública, mas também, sobretudo, pelo questionamento dos herdeiros do escultor Paul Landowski, artista que realizou a maquete final do Cristo Redentor, que têm procurado cobrar direitos autorais pela reprodução de caráter comercial da obra. Vislumbrando a anulação do ato autoral do fotógrafo, Rennó tem, com a faceta da apropriação, retomado a própria questão da autoridade *da* imagem e *sobre* a imagem. Não nos esqueçamos que a exposição *A última foto* é coletiva, o que significa dizer multiautoral, representando, metonimicamente, a disseminação da autoria dos turistas e visitantes que diariamente fazem a *sua* imagem do Cristo. Pelos meandros da construção da contemporaneidade, a reprodutibilidade técnica é posta no centro das discussões, pois a especialização dos mecanismos de cobrança sobre direitos deve alcançar até as mais longínquas distâncias a que uma reprodução possa ir. Mas a ficção que Rennó encena, como no nosso exemplo da artista que se desloca até o mercado de pulgas e arma a narrativa da perda de valores dos objetos, é também a narrativa da ruptura da valoração puramente mercadológica.

Na animação quase imperceptível das imagens de *Frutos estranhos*, Rennó expõe movimentos que, de tão próximos à estática da fotografia, fazem o espectador duvidar do que se passou e se algo se passou.



Figura 16 – Frutos estranhos

Instaurando a quebra do estático não pelo registro de uma velocidade contemporânea, mas por uma velocidade estranha, as imagens sem dono querem tomar o lugar, pelo susto, que a contemporaneidade lhes roubou. O que se vai apresentando é que a contemporaneidade não significa exatamente convivência de tudo, mas se constrói por uma escolha do que vai conviver; e esse “lixo” que Rosângela Rennó devolve ao tempo da contemporaneidade, no contraste com o tempo esquecido, parece dizer que essa nossa conhecida contemporaneidade, para existir, descarta, escolhe, julga, expulsa, destrói, porque ela é também uma produção em série, como afirma Zygmunt Bauman, “O refugio é o segredo sombrio e vergonhoso de toda produção” (BAUMAN, 2005, p. 38). Não seria redundante lembrar o aspecto fantasmagórico desses objetos cheios de afetos que retornam para o museu e galerias pelas mãos de Rennó.

A proposta de Rennó pode ser pensada a partir da discussão de Didi-Huberman em torno da admissão da imagem-arquivo como imagem sem imaginação. Criticando as formulações que estreitam o olhar sobre a imagem-arquivo – no contexto da apresentação das fotografias de um campo de concentração nazista –, Didi-Huberman (2004) discute a tarefa de encarar a imagem-arquivo como não sendo nem o nada da imagem nem o seu tudo. Com seu auxílio, podemos pensar que justamente ela pode flutuar no espaço

entre o limite da imagem e o sem limite da imaginação, adquirindo um trânsito interpretativo que dá maior amplitude à experiência visual.

A alteração (seja ranhura, oclusão ou eclipse) que Rosângela Rennó produz nesses arquivos leva-os a um mais-além da representação, reposicionando a imagem não no objeto (num ponto mais exterior), mas no observador. O que esse deslocamento realiza deve sempre fazer conjugar a estética e a ética, naquilo que Didi-Huberman (2004) entende por “questão de escolha”: “É então uma questão de escolha: nós temos, diante de cada imagem, de escolher como queremos fazê-la participar, ou não, dos nossos jogos de conhecimento e de ação” (p. 223).

Mas devemos ainda lembrar que esta escolha não deve mais se basear apenas na maneira pela qual objeto e imagem coincidem. Nos trabalhos de Rennó, haveria sempre um intervalo, uma margem que produz uma falta a partir de uma fetichização da imagem-objeto, se lembrarmos as formulações de Jacques Lacan sobre o tema.

Na ausência da plena satisfação, presente na obra de Rennó (com seus espelhos cegos, seus textos referentes a imagens ausentes, seus objetos-margens da imagem), o desejo despertado pelos objetos é sempre desviado por conta da decepção sofrida por aquele que procura apenas consumir a memória-arquivo do outro em completa exterioridade. Diante dessas imagens anônimas ou contra-imagens, aparece a vertigem de uma memória que se encontra entre a memória afetiva (familiaridade) e a imaginação da memória (história) do outro:

Para mim, a fotografia sempre cria um mundo paralelo (...) nesse processo conto com a ajuda do espectador para reelaborar a imagem. Por exemplo, naquela foto do menino que faz parte do *Imemorial*, a única coisa que você sabe é que ele foi empregado da Novacap e, portanto, trabalhou na construção de Brasília. Ele é tão pequeno, o que será que ele fazia? (...) Essas imagens têm que ser mais familiares do que as próprias imagens familiares dos espectadores (RENNÓ, 2003, pp. 21-2).

Didi-Huberman, ao comentar Lacan, para fomentar a ideia de que a escolha de um fotograma pode favorecer a fetichização da imagem, promovendo o apagamento da dimensão histórica, impele-nos a pensar se não haveria também uma fetichização da própria dimensão histórica. Assim, estaríamos mais perto de Walter Benjamin e de sua interpretação na margem do marxismo, quando o filósofo se depara com a escolha objetiva feita por Proust e pela vanguarda que ele considera ser o “último instantâneo da

inteligência”, o surrealismo. Segundo Benjamin (1985), o olhar sobre os objetos antigos, sobre as fotografias em desuso, forneceu aos surrealistas a virada do olhar histórico para o olhar político. Benjamin faz tal observação, não por acaso, num momento em que a vanguarda francesa está mais próxima do comunismo, o final dos anos 1920. Quanto a Proust, lembremos como o fetiche pelo objeto-livro, em algum momento, faz o narrador quebrar a prisão das letras e do significado, ao imaginar e fabricar uma narrativa que o volume conteria, estabelecendo uma liberdade de leitura cujo ponto de partida é exatamente a imago do objeto-fetiche livro:

Minha mãe sentou-se junto da minha cama; pegara *François le champi*, cuja capa avermelhada e título incompreensível lhe davam, para mim, uma personalidade distinta e uma atração misteriosa (...) Isto já me predispunha a imaginar, em *François le champi*, algo de indefinível e delicioso (PROUST, 1992, p. 53).

Portanto, o que procuramos pensar é que a escolha por um objeto, um objeto livre da circulação e da utilidade imediata, de sua condição de mercadoria-fetiche, pode, por intermédio do mecanismo da fetichização estética, desfazer ou reconfigurar a dimensão histórica, ao despertar algo de desorganizador na intangibilidade que esse objeto tem, agora re-apresentado. É a perversão (no sentido da *perversio* latina, do deslocamento), pelo refuncionamento estético do antiquado, do “em desuso”, que faz romper o acordo tácito (e limitador) do tempo, por meio de um deslocamento espacial: o livro dentro do livro (Proust), o objeto mundano pervertido dentro do museu (Duchamp), o objeto anônimo – a fotografia – e esquecido, ativando a memória dos afetos (Rennó).

Com a arte mais instigante de hoje, cujo exemplo pretendemos ver nas obras de Rosângela Rennó, o nosso próprio tempo é surpreendido como espaço em que nem tudo pode habitar, onde ninguém é livre de sua condição de contemporâneo. Com a transformação do objeto e da fotografia em arquivos universais, Rennó põe margens no tempo da representação, abre as portas para seus fantasmas, transforma seus espaços em espaços de lacuna do tempo.

Os objetos e imagens oferecidos por Rennó se oferecem ao olho voyeur, mas, em contrapartida, ofertam ao olhar a possibilidade de uma leitura que se expande entre letra e imagem. É essa possibilidade que discutiremos a seguir,

ao tratar da relação entre letra, palavra e imagem na obra de Rennó, que sugere uma crítica da interpretação.

2.1.1 Os cortes da letra

Com *Private collection* (1992-1995), Rosângela Rennó dá destino a uma coleção de fotografias de arquivo pessoal. O objeto é a reunião dessas fotografias em um bloco lacrado e parafusado, com as inscrições “Private” e “collection” esculpidas no composto fotográfico:



Figura 17 – Private collection

A oferta ao olho é uma promessa esburacada pelas letras vazadas que inscrevem o desejo daquele que vê. No lugar das fotografias da intimidade, no lugar do privado, logo absorvidos pela afetuosidade e pela visão do espectador – pois *Private collection* está jogando aqui com a leitura do artista como sujeito que faz sua confissão –, há um nó entre ver/ler que provoca, a um só tempo, uma blindagem do olhar e uma devolução à leitura. Não mais a leitura de imagens, que são negadas, mas a ironia da palavra-furo.

Evidentemente, *Private* expõe uma questão cultural da obra de arte contemporânea que é, além de logo ser decodificada sob o caráter de prova autobiográfica, a redução a que o mercado a expõe, transformando arte em

“coleção”, o que conecta o desafio de *Private* à questão abordada acima do contemporâneo como consciência dos alcances da prática artística, que são incorporados pela própria obra. Nesse sentido, a coleção está, além de lacrada, esburacada: mesmo que fosse consumida, há um contraconsumo, uma negatividade que lhe é latente, uma instância irrecuperável: a leitura das imagens.

Desse modo, *Private* pode reabrir, no vazamento de suas letras, uma questão que é central da arte moderna: o problema linguístico implicado no ato de ler imagens. Ao desarticular imagem e letra, a arte moderna, representada na sua extensão contemporânea por *Private collection*, problematiza a manutenção de uma visualidade educada no gosto moderno, estendendo-se desde uma assunção do estranho, do grotesco, de uma dinamitação da perspectiva até uma atitude negativa que instaura um ponto de cegueira diante da arte.

Uma das histórias interessantes da fotografia é a da famosa foto do fotógrafo americano Paul Strand, *Blind*, que despertou o interesse em fotografar do também americano Walker Evans.

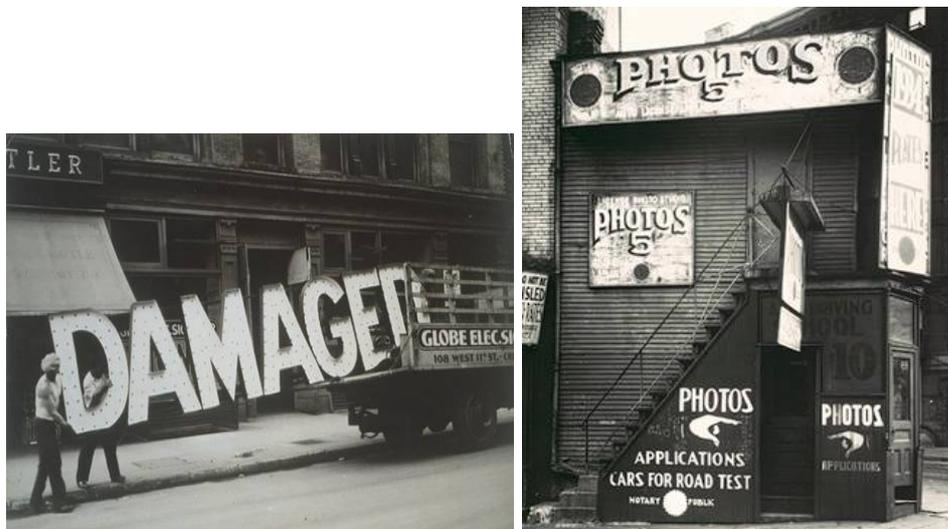


Figura 18 – Blind

Essa história nos é contada por Geoff Dyer (2006) em seu livro *O instante perpétuo*. Em tal livro, o autor estabelece linhas de comunicação entre fotógrafos e fotografias, a partir de temas comuns, repetidos ou modificados, continuados ou avançados, como acontece no caso das portas que expusemos no capítulo anterior.

Em *Blind*, vemos o encontro entre imagem e escrita no interior da fotografia. O trabalho no interior da imagem é próprio da visada do modernismo

convencional que opera com o jogo entre visão e imaginação. No caso de *Blind*, a palavra-rótulo satura o fenômeno da cegueira, além de trabalhar o escrito numa metaironia. A partir dessa foto, Evans se dedica a fotografar letras, como em *Truck and Sign*, 1930 ou na metafotografia *License Photo Studio, New York*, 1934:



Figuras 19 e 20 – Truck na sign e License Photo Studio

Percebemos que, mesmo no uso modernista da imagem como flagrante de um momento único, ocorre paralelamente uma certa metaironia imagética – que se encontra também nas fotografias de cegos, muito recorrentes na fotografia modernista –, tentativa de incorporar na imagem uma espécie de jogo de palavras, fundando a metalinguagem no interior da cena vista. Esse caso é exemplar em *Truck and Sign*, 1930 e *License Photo Studio, New York*, 1934, em que é invocada uma dupla leitura – a da letra na imagem e a das imagens formadas a partir da relação que a letra estabelece com as associações possíveis, embora ausentes, apelando para um inconsciente que é dado, na imagem, pelo fora de campo. Em *License*, essa metaironia se estabelece como uma imagem metonímica, um arquivo fotográfico que guarda, como *mise en abyme*, os possíveis arquivos fotográficos do estúdio de revelação.

Historicamente, a relação entre visualidade e palavra pode ser acompanhada na pintura barroca, principalmente na pintura holandesa do século XVII, em que programaticamente a inscrição, as assinaturas, textos e documentos são encontrados: “A arte holandesa (...) vem de uma longa

tradição que de há muito permitia que as palavras e as imagens se juntassem e se acotovolassem” (ALPERS, 1999, pp. 323-4). Porém, o uso moderno das palavras na imagem se distingue do uso holandês⁴¹. Na pintura holandesa, a palavra tem uma função ou funções determinadas: inscrição, representação de letras e legendas implícitas.

Na concepção vanguardista, com a possibilidade investigativa da linguagem que a literatura propõe, a arte visual se inclina a desmanchar os limites entre literatura, escultura e arte. O século XIX havia conhecido uma síntese das artes no conceito de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) wagneriano, mas esse sentido de união desaparece aos poucos na arte moderna, pois o encontro das artes só promove a antiarte, marcada pela continuação da crise/crítica da linguagem e da crise/crítica da representação. O artista exemplar desse momento é Marcel Duchamp.

Conforme Octavio Paz (1977), não é possível pensar a demolição do gosto que Duchamp provocou na arte sem acompanhar a questão aberta pela linguagem que ele prolongou nas artes visuais:

O antecedente direto de Duchamp não está na pintura mas na poesia: Mallarmé. A obra gêmea do *Grande Vidro* é *Un coup de dès (...)* O papel que o acaso desempenha no universo de Mallarmé assume-o o humor, a metáfora, no de Duchamp. O tema do quadro e do poema é a crítica, a Idéia que se cessa se destrói a si mesma e sem cessar se renova (PAZ, 1977, pp. 48-9).

Ao conceber a arte como crítica, como antiobra que destrói o próprio sentido de obra que conhecíamos até então, Duchamp foi capaz de investir na questão da gênese da arte. Cada obra de arte passa a fundar-se no momento de criação, que é de destruição do que se convencionou chamar de objeto de arte, como se o sentido de crítica assumisse sempre o sentido de crise: a arte moderna inaugura-se sempre a partir de uma questão de arte: questiona o gosto, a ideia de obra, e questiona-se enquanto criação, autoria etc. Rompimento e ruptura são tanto reações ao sistema de artes – porque questionam a progressão das formas, a história evolutiva do gosto – quanto reações à própria ideia de forma, evitando-se o artesanato, a expressão, ao

⁴¹ Quanto ao uso moderno, poderíamos estabelecer o confronto entre a inscrição da palavra na pintura clássica e na pintura de Magritte, por exemplo, que traz para a tela a tensão entre inscrição, assinatura, e imagem. Porém, desviaríamos da proposta de concentrar-mo-nos no fotográfico. Para tanto, remetemos o leitor ao estudo já clássico de Michel Foucault, *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1998.

assumir o acaso, o objeto industrializado, de massa, o projeto, o conceito, a ideia, o simples título como arte.

Com isso, o uso do título por Duchamp já não se mostra como batizado da obra, mas como manifestação da ideia artística no interior da linguagem e dos seus sentidos e contrassentidos, como é o caso de *A noiva despida por seus celibatários*: “No título já estão presentes quase todos os elementos da obra: o mítico ou religioso, o popular de barraca ou tenda de feira, o erótico e o pseudotécnico ou irônico” (PAZ, 1977, pp. 29-30).

Com Duchamp, portanto, a arte encontra a literatura no ponto de ruptura com seus próprios fundamentos: enquanto Mallarmé inicia um processo de espacialização que força os limites do texto e do sentido, Duchamp prolonga a ruptura ao transformar arte em ideia de arte materializada, opondo-se à beleza qualificada (de grotesca, de convulsiva, de simbólica), ao assumir uma “beleza desinteressada”.⁴² Está nessa transformação o distanciamento de Duchamp tanto da negatividade dadaísta quanto da fabricação da fantasia surrealista, pois “o gesto antiarte de Duchamp carregava-se de positividade. O *ready-made* já não era o cúmulo da negatividade dada, mas o estabelecimento de um novo repertório expressivo” (RESTANY, 1979, p. 83). Mas temos de ressaltar que expressivo aqui não tem mais qualquer relação com o caráter de expressividade do sentimento em arte, mas com a exterioridade da própria crise da linguagem. Desinteresse e acaso surgem como elementos críticos de questionamento de um dos fundamentos mais básicos da arte: o objeto. A ruptura com o objeto de arte, começada com Duchamp, visa desarticular a perspectiva que vigorou (e ainda vigora) na relação sujeito-objeto. Essa fratura será definitiva para a arte contemporânea, que se ocupará da tarefa de realizar obra no momento em que realiza crítica, levando mais adiante a arte como ideia – o caso da arte conceitual –, o que na contemporaneidade menos ingênua logo deslizará para uma ética do olhar. O grande questionamento do contemporâneo para com o moderno é a possibilidade de esvaziamento ético da experiência artística em nome da autonomia da arte. Por conta disso, o contemporâneo se ocupa da circulação, dos discursos em torno da arte –

⁴² A expressão é do próprio Duchamp (Apud PAZ, 1977) que se refere não a uma beleza que deixe de ser provocadora, detonadora de novas experiências estéticas, mas desinteressada no sentido de ter sido realizada como finalidade sem fim, de autonomia que não se deixa reduzir a qualquer adjetivação pré-determinada.

inclusive o historiográfico –, a política dos museus, dos arquivos de artistas, enfim, tudo o que paradoxalmente desautonomiza a arte.

A intercessão da fotografia e da palavra colabora na arte moderna para tornar a fotografia não mais o único suporte da imagem – função que a fotografia exerceu tanto na sua vertente modernista convencional, com a imagem do instante único, quanto na surrealista com a fabricação, mediante muitos processos óticos, de imagens fantásticas –, mas instrumento de transcendência da própria ideia de imagem, o que contribui para a dessacralização da fotografia como objeto de expressão artística. O uso que Joseph Kosuth faz dela em *One and three chairs* (1965) é exemplo dessa postura. Em *One and three chairs*, imagem, letra, referente assinalam para uma construção da ideia que se faz nos interstícios entre uma linguagem e outra.



Figura 21 – One and three chairs

Obviamente, a instalação de Kosuth tem inúmeras leituras que vão desde as leituras centradas nas teorias cognitivas até as que lançam mão do arsenal filosófico para definir os caminhos da arte conceitual. Contudo, interessa-nos mais estritamente o uso que Kosuth fez da fotografia, que nos parece ativar a inserção própria da fotografia além da visada moderna. Em *One*

and three chairs, temos de fato duas fotografias: a da cadeira, que é posta ao lado do objeto, numa espécie de desafio da semelhança pelo modo como Kosuth constrói uma relação *en abyme*; e a do texto fotografado de um dicionário, que, na instalação, serve como uma legenda a princípio tautológica, mas que entra em diálogo com o visível, descentrando o objeto do lugar de pura visualidade e o texto da função de legenda da obra, já que no texto o objeto está presente em forma de ideia. Esta relação é ainda multiplicada para um espectador não presente à instalação, pois se teria uma imagem fotográfica com imagens fotográficas dentro dela, numa reduplicação da tripartição do objeto.

Gostaríamos de assinalar, ainda, e a seguinte mudança: ao pôr em circuito imagem, objeto e texto, Kosuth investe no descentramento do objeto, que fora instituído como veículo de expressão artística, o que relegava a segundo plano o pensamento artístico. Ao objeto, Kosuth dá o valor de função para ativar o pensamento artístico:

Com o *readymade não-assistido*, a arte mudou o seu foco da forma da linguagem para o que estava sendo dito. Isso significa que a natureza da arte mudou de uma questão de morfologia para uma questão de função. (...) Toda a arte (depois de Duchamp) é conceitual (por natureza) porque a arte só existe conceitualmente (KOSUTH, 2006, p. 217).

Na experiência mais atual, essa existência puramente conceitual da arte, proclamada por Kosuth, transbordará para um pensamento ético da estética, como apontamos acima. Se o objeto artístico passa por um desgaste, as imagens sofrem uma saturação, a arte faz voltar essas imagens para repensar os usos e trajetórias das imagens e objetos no mundo contemporâneo: seria o caso de grupos como Fluxus, os novos realistas e a pop arte, com sua estética do consumo.

Um uso da fotografia que perpassa a arte contemporânea pode ser acompanhado no aproveitamento da imagem fotográfica, como compósito pictórico – como é o caso das *combine pictures* de Rauschenberg –, como origem pictórica na série *Disasters*, de Andy Warhol, ou mesmo em trabalhos de Warhol que se apropriam das imagens sem estética dos jornais.

Ainda é a trajetória de Duchamp que pode marcar os caminhos da fotografia na arte moderna e sua relação com a escrita. O artista se serviu da fotografia para compor a persona de Rose Sélavy. Nesse duplo de gênero e

de linguagem (haja vista a abertura de sentido do nome Rose Sélavy pelas homofonias⁴³), é explorado o poder de ficção que a imagem fotográfica comporta: mais real que o retrato pictórico, porém mais pleno de ficcionalidade. Com Rose Sélavy, identidade e identificação não podem mais ser coincidentes, a fotografia desse alterego compõe uma subjetividade que não se deixa facilmente captar pelo controle das identificações. Andrógina, a figura travestida de Rose Sélavy é ao mesmo tempo autora e obra, na medida em que ela ganha uma assinatura (como vemos no retrato fotográfico de Man Ray) e se traveste em obra com *Étant donnés* (PAZ, 1977).



Figura 22 – Rose Sélavy

O problema da assinatura do artista – que garante autoria, sujeito do ato artístico – será tão importante quanto o gesto duchampiano apresentado em *Fontaine*. Neste lugar de passagem do gênero (do masculino ao andrógino), Duchamp desarticula a gênese da obra, ao fazer com que um ser alterbiográfico assine obras, tenha uma biografia, ou mais contemporaneamente, uma performance, que a fotografia ajuda a construir como espaço de questionamento dos estatutos da arte. Com a assinatura falsa/ficcional de Rose Selávy, o travestimento representa o desabamento da

⁴³ “Eros, c’est la vie” e “Arroser la vie”.

coincidência direta entre existência e obra, entre autobiografia e arte, instalando no seu lugar a possibilidade da criação biográfica ficcional e da escrita como desvio do poder imperativo da imagem.

A assinatura no trabalho de Rosângela Rennó – se tomamos aqui assinatura como texto de reconhecimento da obra de um artista – é, além de inscrição da letra, apropriação. Não assinando produções, mas tornando-as suas por um gesto de intervenção, o que evoca uma assinatura falsa, uma autoria que se faz não pelos mesmos parâmetros da arte artesanal, Rennó vai assinar sua obra por procedimentos que vão desde a ocorrência da letra própria à edição de textos dispostos como mensagens destinadas a seus leitores. Esses textos evocam cicatrizes que a artista abre na linguagem, desde as fissuras que ela provoca na sintaxe de expressões familiares – em seus títulos – até as falhas nos textos do *Arquivo universal*, que são oferecidos à leitura, mas que trazem na sua malha textual instâncias vazadas, cicatrizes que o olho por si só não acessa, mas que a imaginação faz avançar. Essas cicatrizes no texto remetem ao modo como a narrativa da memória é possível, conforme apresenta Erich Auerbach em “A cicatriz de Ulisses”.

No artigo sobre Homero, Auerbach (1987) elege a cena do reconhecimento presente na *Odisseia* – na qual a velha ama reconhece o patrão disfarçado por meio da cicatriz em sua perna – para definir as marcas textuais do texto homérico além de entendê-las como pertencentes a uma forma que baliza a produção literária do Ocidente. Para o vazio sígnico da ferida (o momento preciso da suspensão, do pensamento, da surpresa, do estarecimento ante a visão da cicatriz), Homero produz a sutura com a estória da aquisição da cicatriz. Como lembra Auerbach, Homero não deixa nada inacabado, seu texto cobre a menor penumbra com mais texto numa onipresença da linguagem. Pode-se dizer que Homero trabalha como o cirurgião que intervém onde exista um ponto a ser suturado, há linhas e fios disponíveis para o escritor. O que nos chama a atenção em Auerbach é seu conceito de que a cicatriz-momento tem um funcionamento fabular em Homero. Nenhuma transcendência do vazio é possível ali, pois a concepção épica do texto, como esclarece Auerbach, tem por função iluminar todos os recantos da história. O passado homérico não se dá como fundo, mas como plano tão presente como as cenas da presença. Para Homero, portanto, narrar é

visualizar. Nesse sentido, os textos do arquivo universal trazem uma dimensão narrativa em torno da imagem ausente, como uma espécie de digressão épica.

Em obras como *Ataque a dama*, *Alice e o gato de Cheshire*, e *Falsas promessas*, o processo de titulação não se insere na imagem, mas funciona como escrita que marca os rastros do artista no desenho da letra. Esses títulos trabalham a favor da abertura de sentido na expectativa da foto. Burlam o sentido esperado que a visão alcança e ajudam a atentar para a polissemia que a palavra instaura na imagem, dando consciência a seu leitor de que a imagem pode ser fabricada por um texto. A série *Conto de bruxas* é exemplar desse procedimento:



Mulheres Violentas

Figura 23 – Mulheres violentas

Trabalhando com um procedimento muito próximo do chiste, conforme descrito por Freud (19–), os títulos de *Conto de bruxas*, inclusive o nome dessa série, produzem, em primeiro lugar, sensação de estranhamento e deslocamento de sentido para logo ser revelada a paródia às narrativas saturadas de simbolismos dos contos de fadas. Nesses movimentos, o que se

opera é um “desvelamento do automatismo psíquico”, que Freud reconhece na produção do cômico (FREUD, p. 83). Esses títulos especificamente trabalham com a ironia, ainda que de certa forma explicitem o abjeto das imagens e a oclusão de certos pontos do campo visual observado.

Outros trabalhos em que a ironia aparece, mas que se dá com a presença dos títulos no interior das peças e das imagens, são obras como *O grande livro do adeus* ou *Os homens são todos iguais*. Nesse último, a reprodução de uma mesma fotografia de um perfil masculino compõe um objeto lacrado com a inscrição do título grafado em letras douradas. A reprodução de imagens ironiza um chavão comportamental sobre os homens. Tornando esse chavão não completamente visível como objeto, já que as reproduções estão lacradas, o que impede ao olhar confirmar a regra do chavão, Rennó ironiza as ideias prontas na linguagem por uma presentificação do clichê. O objeto de Rennó re-apresenta esse processo de produção do clichê pseudo-feminista por um jogo entre visibilidade e ocultamento:

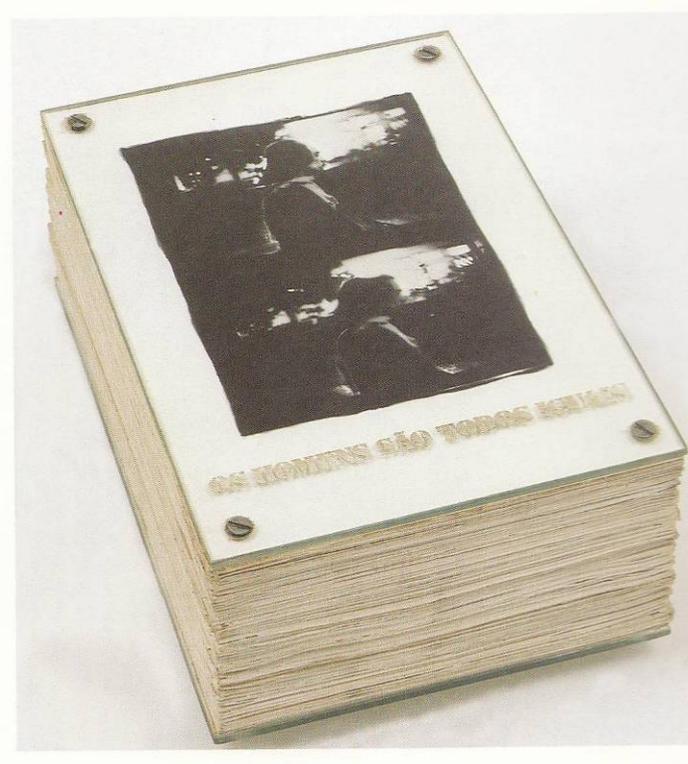


Figura 24 – Todos os homens são iguais

Em outras séries, mais ligadas à questão da memória e do descarte de arquivos fotográficos populares – as fotos de identidade –, os títulos funcionam mais na esteira das políticas da memória, apontando para as práticas de esquecimento, os jogos entre memória e identidade, como é o caso dos *Puzzles* e *O grande jogo da memória*:

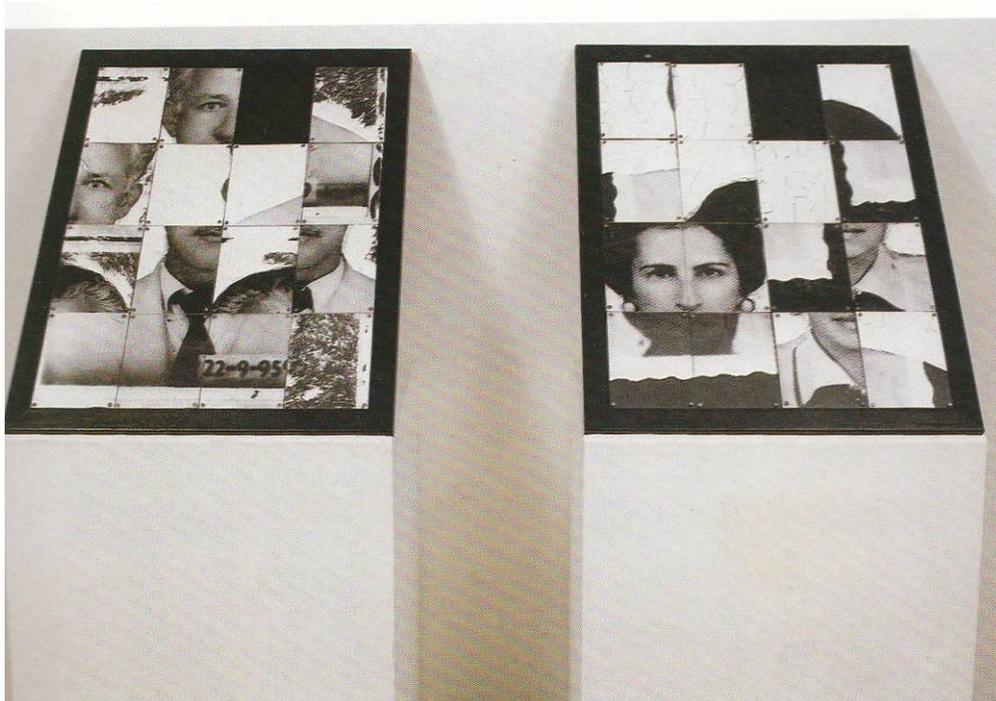


Figura 25 – Puzzles

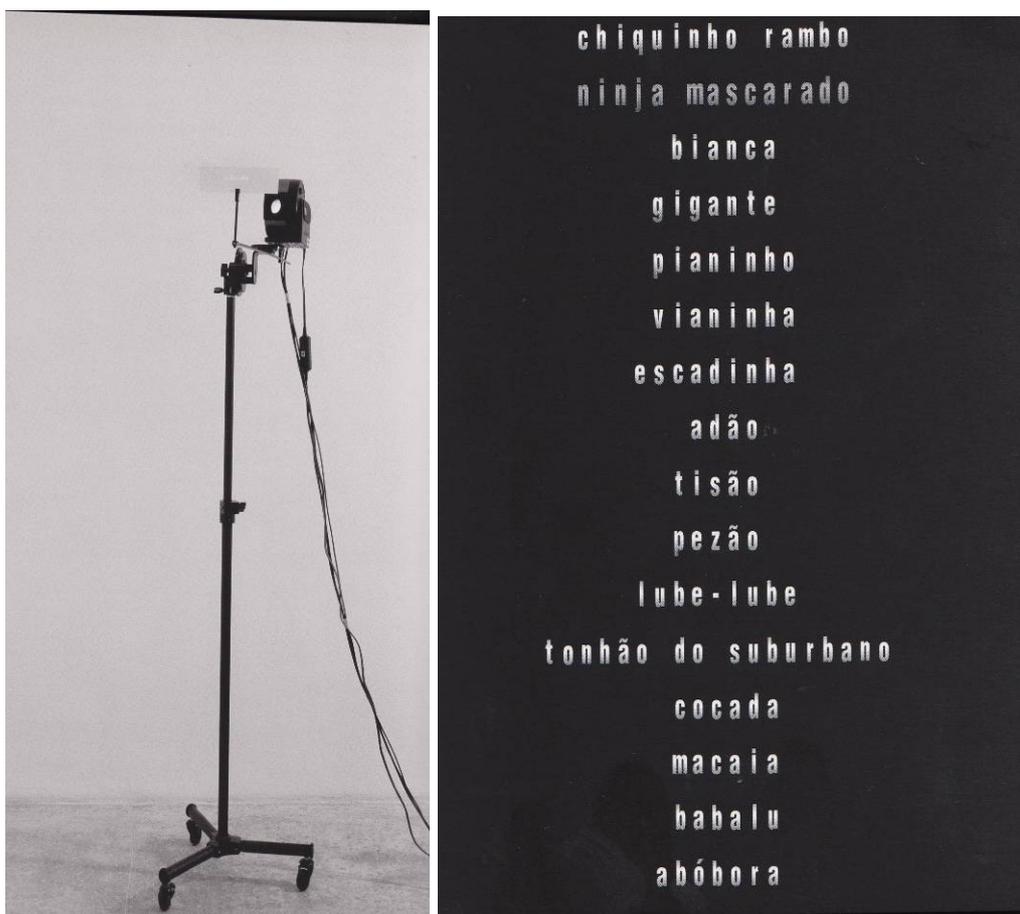
O duplo sentido será empregado mais constantemente nas instalações que trabalham com práticas públicas de arquivamentos, como é o caso de *Cicatriz*, de *Imemorial* e dos já comentados *Primários* e *Humorais*. Contudo, em *Cicatriz*, a presença do texto torna o sentido do título mais polissêmico: que cicatriz haveria num texto que menciona a imagem fotográfica, mas que não serve de legenda exata à imagem fotográfica disposta?

Desse modo, o trabalho dos títulos, acompanhado da presença dos textos, provoca uma polissemia e quebra a coincidência tanto entre imagem e texto quanto entre obra e título. Alguns textos e títulos serão esculpidos, dando dimensão e plasticidade às letras, o que convoca a uma experiência sensorial de leitura que não dispensa o aspecto material, sensível do texto, fazendo-o equivaler à recepção da obra visual.

O projeto de leitura/apropriação empreendido por Rennó trabalha com o aproveitamento da letra e do texto, visando provocar feridas e deslocamentos

de sentidos, além de diminuir as polarizações que circundam tanto as imagens quanto os textos. Se as imagens estariam destinadas a um consumo fácil, desatento, Rennó trabalha com os obstáculos, com a dificuldade de visão para demandar a atenção; se os textos perdem para o imediato da imagem, os textos do *Arquivo universal* provocam a imaginação de seu leitor, pois sempre se amparam na possibilidade da formação de uma imagem mental, revertendo a lógica da cultura da imagem, apontada por Flusser: “Atualmente, os textos são subservientes e podem ser dispensados” (FLUSSER, 2002, p. 56).

Um caso especial do trabalho de plasticidade e de visualidade da palavra, cuja tarefa é fazer com que a imagem correspondente ao texto esteja *em negativo*, na memória cultural e ao mesmo tempo afetiva, é *Vulgo*. Em *Vulgo*, temos a máquina fotográfica como imperiosa máquina de revelar identidades. Porém, ela parece estar ofertada a um possível fotógrafo-espectador que se dirija a dar identidade às grafias dos pseudônimos de criminosos que estão fotografados sem rosto:



Figuras 26 e 27 – Vulgo

O trabalho com o arquivo universal se constitui como uma mensagem, um escrito dirigido à memória de seus leitores. Por meio das notícias, da retórica sem literatura da notícia, Rennó, realizando o trabalho de edição e corte, instaura uma dimensão ficcional e uma apreciação estética no interior de estruturas aparentemente fechadas no código verbal e que pretendem apenas dar conta do fato e do contexto concreto e específico. Além disso, as imagens-texto de Rennó têm por objetivo transformar o espectador em leitor ativo, em intérprete livre das prisões dos discursos decodificados pelos seus usos sociais determinados, produzindo mensagens que driblam o código verbal estabelecido, destinam-se a leitores imaginantes. Essa leitura que dribla códigos e regras será trabalhada por Silviano, como discutiremos, no interior de uma escrita lacrada: a carta.

2.2 A destinação e a violência

*L'écriture qui aide le destinataire arme le
scripteur — et éventuellement
les tiers qui la lisent.*

“L'écriture de soi” - Michel Foucault

A leitura das cartas como leitura de cicatrizes, de suas mensagens mais cifradas que declaradas, que se inscrevem nas bordas de uma fenda entre remetente e destinatário, demonstram o modo como se pode efetuar uma abertura dos arquivos, dos documentos, da escrita de um texto. A atividade de leitura das cartas realizada por Silviano Santiago, e a importância que o próprio atribui a essa atividade, nos convida a refletir sobre o modo como as cicatrizes tornam-se visíveis na análise da correspondência. Nessa atividade de leitura crítica das cartas, o crítico Silviano Santiago viola e surpreende os trânsitos entre vida e arte, mas é também nas cicatrizes desses textos particulares que o ficcionista enxerta sua própria pele-texto, estabelecendo-se como destinatário intermediador ou terceiro membro da fechada relação remetente-destinatário.

Nas suas mais recentes apresentações — entrevistas, homenagens —,

Silviano Santiago tem deixado cada vez mais evidente a distinção de cada uma de suas atividades, que são múltiplas: crítico, romancista, poeta, contista etc. Para nós, é perceptível a marcação dos *interesses* diferentes destas atividades, ou melhor, destas grafias. O escritor Silviano Santiago reconhece na diferença a força do que faz: cada rubrica — a de crítico, a de ficcionista, a de poeta — preservada, di-ferida,⁴⁴ abre e violenta a outra. Não uma dissolução das assinaturas, mas a transgressão de uma pela outra, acavalamento de uma sobre a outra, sedução de uma pela outra.

Uma vez inventadas, para os textos, as grafias do nome Silviano Santiago, todas que o sustentam, seus escritos podem, então, responder aos circuitos literários e culturais do país. Sob o nome multiplicado, o convite a nós, leitores, é feito. E, como bons leitores, não desrespeitamos as distinções, mas as rearticulamos, apropriando-nos delas, reinscrevendo-as, dando novos espaços a elas como nos é devido. Por isso, a todas as chancelas que trazem o nome Silviano Santiago, acrescentamos, aqui, mais uma: a do leitor de cartas. E nela se instala a cena que nos interessará mais adiante: a da formação intelectual por meio de uma força de leitura ativa.

Apropriando-se da correspondência, o escritor torna as cartas *suas* e faz delas uso desmedido nas diversas cenas de leitura:⁴⁵ na crítica, na revisão do projeto modernista, na sua ficção. Por meio do *modo* (a crítica) e da *forma* (a reescrita) da leitura de cartas, feita por Silviano, procuraremos analisar alguns temas que aparecem disseminados na sua obra. Elegemos tópicos para coagulá-los: a carta como forma de texto, a mistura de gêneros, o teor da correspondência, o problema da violação vinculado à crítica e à formação intelectual, o aparecimento do tema da inscrição no presente e sua relação com um amanhã não utópico, e a crítica como homenagem. Todos eles retomados a partir de uma característica geral assumida na correspondência entre escritores: a relação mestre e discípulo. Ela nos permitirá conduzir a escolha por uma grafia *de vida*, como é a da carta, para o espaço de discussão

⁴⁴ Estamos, com o uso do termo, nos remetendo à “différence” derridiana: “palavra que não se apresenta em ‘pureza’ (...) o termo caracteriza a escritura em oposição à *phoné* platônica que se dá como busca da verdade” (SANTIAGO, 1976, p. 25). Desse modo, a escritura di-ferida de Silviano – di-ferida no arco que se estende da ficção à teoria – retoma certos problemas da literatura e da cultura em diferença, acrescentando novas discussões, olhares, produzindo cicatrizes nos textos.

⁴⁵ Utilizaremos o termo cena de leitura, “scène de lecture”, no sentido que Jacques Derrida conferiu a este, ao comentar, em *Mémoires pour Paul de Man*, a operação de leitura do crítico Paul de Man. Escolhemos o termo pela sua contiguidade com o teatro, o que será fundamental para se entender a leitura como drama ou performance, quer na ficção quer na prática pedagógica de Silviano Santiago.

estética. Ao escolher Mário de Andrade como interlocutor-mestre de seu conto, Silviano Santiago parece redobrar essa questão.

Além disso, nessa estrutura construída, concorrerão três vetores que atravessam a questão da epistolografia: a ficção, o estilo e a vida literária.

2.2.1 A paixão e o pudor

Começemos pela assinatura forte do poeta. Entremos assim no problema, pois, com a presença autoritária do eu poético, a coincidência entre vida e escrita faz a leitura deslizar rapidamente da ficção à biografia. Desse encontro, a tarefa será a de compreender como a leitura de cartas, contígua a da poesia, pode desfazer certos impasses interpretativos. No texto “Singular e anônimo”, de 1989, Silviano Santiago realiza a leitura de “Correspondência completa”,⁴⁶ da poeta carioca Ana Cristina Cesar. Nesse estudo, o ensaísta chega à questão do leitor como destinatário, a quem o poema é enviado.

A escolha por esse poema e por essa poeta pode ser entendida como escolha crucial, pois nele e nela o nó entre ficção e vida estão enlaçados. No poema-carta “Correspondência completa”, Ana Cristina Cesar põe no palco uma cena de leitura. Nela, dois papéis possíveis — mas também fatais — se encontram. De um lado, Gil, um leitor, lê procurando em tudo os traços biográficos; Mary, outra leitora, deixou todos esses traços escaparem e lê a autora como “literatura pura”. Disso, Silviano conclui que a leitura do poema deve se fazer sem polarizações muito demarcadas. Além disso, há uma instância irreduzível do desejo do leitor, que é ativada pelo trânsito entre ficção e vida e que não deve ser desprezada.

A cena de leitura também se apresenta na advertência do *post-scriptum* de “Correspondência completa”, que aqui reproduzimos:

P.S. 1 — Não quero que T. leia nossa correspondência, por favor. Tenho paixão mas também tenho pudor! (CESAR, 2002, p. 121).

⁴⁶ Poema em prosa. Utilizamos o poema constante na edição de 2002 de *A teus pés*, cf. Referências bibliográficas ao final da tese.

Ancorada no segredo, mas já um segredo violado, a poeta armou o laço perigoso da leitura de seu poema, exatamente no entrelugar de um segredo e de sua violação, de uma carta privada e pública, pois o poema, escrita pública, dirige-se não ao destinatário particular (também não ao Thomas da carta), mas ao anônimo (ao T. que, por convenção, talvez represente o “todos” do teatro). A leitura que Silviano realiza da produção de Ana Cristina Cesar compreende a grafia *de vida* ficcional, na carta da poeta, não desvinculada de sua vida; mas sua ênfase recai no trânsito entre grafia e vida.

Nessa abertura que a carta promove, encontra-se o que Silviano comentava sobre a destinação do poema que, “sem ser carta”, se endereça ao leitor. O poema, como escrito, tem o “eu” como seu centro, mas, enviado a seu leitor, “singular e anônimo”, deve falar daquele/àquele que lê. A leitura e escrita são apropriações, pois cabem num mesmo espaço, e também demandas do texto. Como se fizessem ecoar sempre o enigma da esfinge: não procure o autor, procure-se a si mesmo.⁴⁷

Na crítica da autora da carta, ao reclamar da leitura detetivesca de Gil, uma constatação é feita: “[Gil] Não perdoa o hermetismo. Não se confessa” (CESAR, 2002, p. 120). O desvio da confissão direta — confissão que é fetiche do leitor detetive — é explicada em outro texto de Silviano sobre a poeta, “A falta que ama”. Neste, o crítico aponta o perigo de leitura da obra de Ana, seu laço armado:

Para nós, que fomos limitados pelos quatro pontos cardeais da escola a acreditar que a literatura que se diz *autobiográfica* é aquela que se vale de formas (diário íntimo ou carta) que traduzem uma atitude de espontaneidade e de verdade pessoal diante da palavra, torna-se perigoso prosseguir na aventura poética da Ana Cristina (SANTIAGO, 2004, p. 112).

Portanto, o que a autora da carta afirma, atesta-se: não se confessa (em público) os sentimentos. Deveremos entender Gil como aquele que “Não se confessa os próprios sentimentos”, assim como é ele o sujeito da frase anterior, “Não perdoa o hermetismo”. Assim, teríamos dramatizada a leitura de Gil. Ele quer investigar sobre a vida do outro, procurar no que lhe é endereçado — os

⁴⁷ Seria impossível não nos remetermos às formulações de Michel Foucault, desenvolvidas nas aulas que compõem *A hermenêutica do sujeito*, ao investigar a valoração dada por Sócrates, e, em consequência, pela modernidade, ao *gnôthi seauton* (conhece-te a ti mesmo) em detrimento do significado primeiro desta expressão e da *epiméleia heautón* (cuidado de si). Cf. pp. 6 e 18. O sentido de nossa frase, de certo modo, é irônico, na medida em que se encontra no horizonte de “descoberta” do cuidado e da escrita de si, como compreendidos por Foucault, termos a que nosso escrito se vincula e nos quais se apoia.

poemas — o outro, mas esquece de encontrar a si na grafia do outro, pela leitura. Portanto, o poema endereçado pede a seu destinatário que ele o tome como seu *confiteor*. A consciência de seus sentimentos é feita no silêncio, na solidão da leitura. Lembrando Baudelaire, não se deve esperar do artista confissão, “pois na grandeza do sonho, o eu se perde rapidamente!”⁴⁸. Só uma confissão artística ele pode dar, o seu espanto estético: “O estudo do belo é um duelo em que o artista grita de pavor antes de ser vencido” (BAUDELAIRE, [1869] 1964, p. 18). O leitor, confessado no texto do outro, torna suas as palavras — a vida em linguagem — do outro. Nas palavras de Derrida sobre a poesia, o envio está presente na experiência do poético, quando o texto do outro é “aprendido de cor” (*apprendre par coeur*), ou seja, de memória e com o coração, nesse aprendizado de si mesmo pelo texto do outro que é, como a carta de Ana Cristina Cesar, “próprio e comum, público e secreto”.⁴⁹ Pelo viés da apropriação, Silviano lê o arco que se estende dos primeiros poemas de Ana Cristina Cesar até os mais maduros, observando o procedimento que o crítico chama de “versos tomados de empréstimo”.

É como irmão em hipocrisia que a carta aberta-e-privada, singular e anônima, de Ana Cristina quer o leitor. Nesse interesse, Silviano encontra a destinação do poema. Porque é dessa condição singular e anônima que certa concepção de leitura pode ser apresentada a fim de contestar a leitura institucional. Ler a singularidade do poema, tendo o anonimato como fundamento, afasta a “leitura asfixiante” da didática profissional. Ou seja, a partir da leitura do poema como carta, como destinação, Silviano redimensiona o problema da leitura pedagógica realizada no espaço onde se dão as trocas entre envio, texto, leitura. E, nesse espaço — a instituição, a escola, a academia, por onde também Ana Cristina passou —, dá-se a sua própria experiência como professor, aqui vista a partir do poema do outro.

Desfazendo a coincidência *direta e fácil* entre grafia *de vida* e vida empírica, o crítico aproxima da morte o poema escrito, fazendo dos dois, “irmãos hipócritas”, os momentos únicos em que o singular e o anônimo

⁴⁸ Cf. “Le *confiteor* de l’artiste”, In: *Le spleen de Paris*, p. 17. “Car dans la grandeur de la rêverie, le moi se perd vite!”, e ainda: “L’étude du beau est un duel où l’artiste crie de frayeur avant d’être vaincu”.

⁴⁹ Cf. “Che cos’è la poesia?”, p. 308.

tornam-se possíveis na comunidade. É preciso ler o “corpo morto, letra morta”⁵⁰ e tornar *seu* o que é lido. A paixão pelo texto não é sentida sem certo pudor do escrito, pudor que enche o texto da vida irredimível do autor — morto —, mas que deve dar lugar à paixão de tornar esse outro *seu*, escutá-lo para si, encontrá-lo, enfim, como letra morta. Se observarmos como a leitura do poema-carta envia às práticas de leitura, perceberemos como as leituras de Silviano jamais se afastam da sua própria experiência de escrita e leitura, inconfessáveis, porém desviadas nos textos sobre outros.

A carta é texto lido no circuito de outros textos. Sua distinção formal serve exatamente para balizar as discussões. Leitor que se apropria dos textos, Silviano Santiago lê as cartas com bisturi crítico que abre as grafias. As grafias *de vida* trazem, para o crítico, a sua própria desconstrução, demandam a violação de seu gênero. Ao leitor, cabe operar sua leitura imaginante, pois bons leitores são transgressores, informa-nos o prefaciador Silviano das cartas trocadas entre Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. Logo, as cartas de *Carlos & Mário* (2002), suas (deles) cartas, tornam-se *nossas* cartas. A violação das epístolas íntimas de quem tem escrita pública — estilização literária, explica Silviano em “Suas cartas, nossas cartas” — é justificada pela legítima vontade do leitor. Esse leitor, que é também o crítico, não deixa de seguir a lição aprendida da desconstrução.

Diante do corpo morto do arquivo-carta, Silviano percorre as cicatrizes, as *brisuras* do texto, abrindo-as para uma leitura interpretativa que não mais as conserve como monumentos. Derrida conceituará a brisura a partir da leitura do texto saussuriano. Percebendo a oposição entre fala e escrita como correlato da diferença entre significante e significado na teoria dos signos, Derrida propõe que a coincidência entre significante e significado pode ser rasurada, brisurada pela escritura, que desarticula a continuidade da teoria dos signos:

Esta brisura da linguagem como escritura, esta descontinuidade pôde, num dado momento, na lingüística, ir de encontro a um precioso preconceito continuísta (...) A brisura marca a impossibilidade para um signo, para a unidade de um significante e de um significado, de produzir-se na plenitude de um presente e de uma presença absoluta (DERRIDA, 1999, p. 85).

⁵⁰

O crítico usa a expressão para falar do desvio dos seus textos de sua pessoa empírica em “Epílogo em 1ª pessoa”, p. 249.

Produzir uma brisura, portanto, é produzir uma escritura que rompa com os processos de institucionalização e naturalização da leitura. Ainda segundo o Silviano intérprete da crítica pós-estruturalista, a desconstrução surge no momento em que ocorre a “Necessidade ainda de explicar o que, dentro da modernidade, se convencionou chamar de ‘texto de apropriação’” (SANTIAGO, 1978, p. 198). A desconstrução, ensina Derrida, não é bem um método, mas demanda dos próprios textos: “A força deslocadora da desconstrução se acha *sempre já* na arquitetura da obra, não haveria algo a acrescentar lá, diante desse *sempre já* encontrado”⁵¹ (DERRIDA, 1988, p. 83).

A abertura desconstrucionista pode ser dada até num tempo anterior à própria desconstrução, já que seu germe está presente como cicatrizes do texto. Um exemplo dessas cicatrizes é a violação dos limites de gênero. O mestre Mário de Andrade, ao dizer que os gêneros “(...) sempre e fatalmente se entrosaram, não há limites entre eles” (ANDRADE; SABINO, 2003, p. 24), ensina tal lição. O crítico e o ficcionista Silviano Santiago negociam essas passagens dos gêneros e espaços discursivos a todo instante nas suas brisuras do texto – o ensaio se reflete no conto, a ficção rebate a teoria etc.

Não há apenas o questionamento dos gêneros de escrita — carta, conto, romance etc. —, mas também da grafia desses gêneros: o sujeito que (se) escreve é agora passível de interpretações. A grafia *de vida* é tanto estilização quanto o é a da literatura pública. Podemos aproximar a leitura de Silviano ao pensamento de Michel Foucault, compreendendo a carta como uma *technique de soi*.⁵² Para Foucault, a alma, o íntimo não devem ser somente especulados como preexistentes à escrita de si (como o fazem as “teorias filosóficas da alma”), pois a escrita de si constituiu-se como o exercício de aquisição de intimidade e de autoconhecimento do sujeito.

A carta, para Silviano, é um lugar de escuta da estilização e da inserção do sujeito no circuito da vida literária. Sem compreender a *inserção* como esse conjunto de textos — públicos e privados — *do escritor*, corre-se o risco de cair na polarização de leituras — a do detetive, centrada na biografia; a da vestal, para quem a escrita pública bastaria. Talvez a melhor experiência de que a grafia *de vida* é estilização tenha sido a ficção *Em liberdade* [1981], na qual

⁵¹ “La force desloctrice de la déconstruction se trouvant *toujours déjà* localisée dans l’architecture de l’œuvre, il n’y aurait en somme, devant ce *toujours déjà*...”.

⁵² Cf. “L’écriture de soi” e “Subjectivité et vérité”, de Michel Foucault, em *Dits e écrits*, v. IV, pp. 213-18, 415- 30).

Silviano assume o estilo de Graciliano Ramos, a partir de *Memórias do cárcere* [1953] e das demais ficções do autor para escrever uma escrita privada: o diário íntimo.

Com o estilo-Graciliano, Silviano-narrador exercita a abertura da cena de leitura através do *envio* de seu texto à decepção do leitor. Destinatário de seu texto, do “seu” Graciliano, o leitor não poderá ler essa ficção na clave do que a prosa de 1930 pôde realizar — a memória do encarceramento —, mas na decepção desta expectativa, no diário da liberdade. A leitura se faz *en abyme* (AVELAR, 2003): leitura-escrita de Silviano sobre Graciliano, leitura forjada de Silviano para seu leitor nomeado, leitura do leitor, apropriando-se do ficcional para abrir os tempos. Essa experiência *en abyme* é produzida quando o leitor-ficcionista Silviano enxerta a ficção nas cicatrizes do corpo escrito de Graciliano. O corpo do texto de *Em liberdade* pode ser pensado a partir da conceito de um corpo-enxerto, uma escrita que encena um trabalho cirúrgico, assim como compreende Antoine Compagnon (1996). Assinar a obra deixa de ser uma pura assunção do nome e passa a se revelar pela escolha do procedimento, tal como o cirurgião: “a beleza da cicatriz com que assina e autentica sua obra” (p. 37). O corpo-corpus de *Memórias do cárcere* – em que se inscreve o corpo encarcerado, privado das “sensações de liberdade”⁵³ – é reaberto pela ficção de Silviano, sua fenda volta a sangrar na escrita de um corpo em liberdade:

Ainda não tive a coragem de ver o corpo de onde saem essas frases; a coragem de ver-me em corpo inteiro, refletido no espelho que está por detrás da porta (...). O corpo, no final, seria imagem e semelhança do mar (SANTIAGO, 1994, pp. 21 e 40).

É no campo da paixão e do pudor que a leitura concebida por Silviano se estende da carta íntima aos textos públicos. A paixão-fervor religioso – “(...) estamos tomados do fervor religioso, que alicerça nosso respeito e admiração pela obra literária” (SANTIAGO, 2006, p. 61) — faz o leitor violar o segredo desejado, pervertendo o pudor do missivista. Já o pudor funciona como protocolo de leitura para os leitores tomados de paixão. Ele barra a leitura como especulação pura da intimidade do artista. Os dois juntos fundamentam a leitura produtiva nos jogos entre textos literários e íntimos. Por isso mesmo, o leitor Silviano anuncia o *modo* de leitura da epístola, para que não se incorra na

⁵³ A expressão é do último capítulo inconcluso de *Memórias do cárcere*.

separação a que o detetive e a vestal sucumbem. Ao ler a futura Clarice na carta da jovem escritora, em “Bestiário”, Silviano desenha o cotejo entre grafia *de vida* e grafia pública numa abertura:

Espero que a estratégia de leitura de “Bestiário” tenha ficado clara. Tínhamos de *abri-lo* com um documento de ordem pessoal (carta a Lúcio Cardoso) e terminá-lo por um outro de caráter ficcional (“O búfalo”); tínhamos de não diferenciar conto, crônica e anotação, e adotar a classificação de texto curto para todos eles (SANTIAGO, 2006, p. 191, grifo nosso).

A carta abre, no seu *modo* de leitura, a interpretação da obra. De modo análogo, Jacques Derrida (1980) pôde tomar a carta como ferramenta de leitura da filosofia endereçada à filosofia — de Sócrates a Platão — e da filosofia em direção à psicanálise — de Platão a Freud. Com o crítico e com o filósofo, a epistolografia é chave para se pensar a *inserção* das obras e das poéticas no âmbito da destinação e do futuro. Deixemos claro que na destinação não é a determinação do passado sobre o futuro que deve ser aceita, mas o que deve ser investigado é a maneira pela qual futuro e passado podem se gerar mutuamente no presente de uma leitura e, principalmente, no modo como a destinação é uma abertura a um destinatário desconhecido, um terceiro invasor.

É precisamente num texto sobre a desconstrução, “Análise e interpretação”, que Silviano lê a carta-fundamento do Brasil retomada por Oswald de Andrade em “História do Brasil”. Oswald é autor da carta de Pero Vaz de Caminha, assim como este último, e primeiro no tempo, é autor da “História do Brasil”, na medida em que um se inscreve no outro, “(...) abandonando-se assim também uma visão cronológica e unívoca do estudo do texto literário, cultural de modo mais geral” (SANTIAGO, 1978, p. 200). Acrescentemos, portanto, que um *circunscreve* o amanhã do outro. O que a destinação da carta revela é uma leitura do amanhã — no que esse amanhã pode significar de revisão crítica, de “fechamento para balanço”, mas também de abertura das cicatrizes dos tempos: a futura Clarice lida na carta da jovem, o futuro da carta de Pero Vaz e da poética de Oswald na releitura do Modernismo.

Nesse sentido, a leitura das cartas torna-se fundamental para o amanhã-hoje da nossa cultura no Modernismo. A crítica Eneida Maria de Souza

comenta como só no Modernismo a epistolografia se torna efetiva no Brasil.⁵⁴ E nesse comentário se verifica a capital importância do maior missivista do Modernismo: Mário de Andrade.⁵⁵ É fato que boa parte da revisão pôde ser feita por meio da violação efetuada pelos discípulos de Mário com a publicação de suas cartas — é o caso de Drummond, em *A lição do amigo* (1982), e de Guilherme Figueiredo, em *A lição do guru* (1989). Mas é fato também que a contrapartida, as cartas dos discípulos, guardadas por ordem expressa de Mário até por 50 anos após sua morte, estava sendo esperada, embora violada em segredo.⁵⁶ A publicação de *Carlos & Mário* veio da necessidade da crítica contemporânea, brasileira, pós-estruturalista, de cotejar os textos públicos com as grafias *de vida*. A epistolografia entre Carlos e Mário dá ao leitor a oportunidade de conjugar sua paixão ao pudor dos missivistas.

Silviano Santiago, ao prefaciar *Carlos & Mário*, prepara — poderíamos mesmo entender o “preparar” como *configurar* ou *formar* — o leitor para essa violação de tornar as cartas dos modernistas cartas do leitor. Além disso, ou por isso, a compreensão das grafias dos dois ajuda a entender/amparar os próprios pressupostos teóricos das práticas interpretativas contemporâneas. Nas cartas, o circuito dos textos, a vida literária, os projetos do Modernismo são encontrados na geração representada por dois grandes: Drummond e Mário. O segredo dessas cartas não pode permanecer inviolável, porque nelas residem as discussões do Modernismo, por sua vez, interpretações de que somos herdeiros, as que abarcam a cultura, a arte, a identidade brasileiras. Assim como não permaneceram invioláveis os segredos da metafísica ocidental pelas marteladas da desconstrução: em ambos os casos é preciso “(...) deslindar o silêncio e o segredo da significação” (SANTIAGO, 2005, p. 125).

Na leitura de hoje, leitura de futuro que é a da perda dos suportes, em tempos de e-mails e arquivos virtuais, realiza-se a visada prospectiva daqueles escritos: onde o futuro das leituras sobre Drummond, o poeta que “encanta mais e mais o leitor de hoje”? (SANTIAGO, 1996, p. 106), e das leituras de

⁵⁴ Cf. “A dona ausente: Mário de Andrade e Henriqueta Lisboa”. In *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*.

⁵⁵ O volume e a importância das cartas de Mário podem ser conferidos no texto “Uma ciranda de papel”, de Telê Porto Ancona Lopez, no livro referido na nota anterior.

⁵⁶ Este destaque é dado por Ângela de Castro Gomes no seu prólogo ao livro organizado pela autora, *Escrita de si, escrita da História*.

Mário, “o menos lido e apreciado do grande público?” (IDEM, p. 111) E onde o futuro do Modernismo? Esta última, talvez a questão mais grave, é deixada também para o contista Silviano Santiago no conto-carta “Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos”. Nele, surge o terceiro que lê — sobre os ombros — as cartas trocadas entre os dois poetas com olhos de amanhã. Também lendo a si próprio neste amanhã. Silviano é-será um intérprete das interpretações sobre a cultura brasileira.

Já chamado de “Nosso Mário de Andrade” e de “Márioswald pós-moderno”, Silviano, ao eleger Mário como interlocutor, e assumir seu estilo no conto *Caíram as fichas*,⁵⁷ por exemplo, faz suas escolhas consciente e criticamente, mas também afetuosamente, se lembrarmos de Derrida ao dizer que também a herança escolhe seus legatários, e estes podem escolher mantê-la viva.⁵⁸ O ficcionista não escolhe um missivista do Modernismo, escolhe “o maior missivista do Modernismo” para enxertar na brisura do texto marioandradino a sua ficção.

Para vislumbrarmos o peso desta eleição interessada e de mão dupla, precisaremos compreender agora como o modo de leitura das cartas, por Silviano, conjuga-se ao teor das cartas, no caso, as de Mário. Ao mesmo tempo apostolando e epistolando, a figura de mestre assumida por Mário — e de discípulo por muitos dos seus interlocutores — é lida em direções diversas por Silviano. Mas, para tanto, devemos abrir as cartas de Mário.

2.2.2 “Mestre, meu mestre querido”

Ao se abrirem os arquivos de um escritor, uma diversidade de escritos íntimos surge: cartas, bilhetes, esboços, projetos, anotações etc. As anotações de leitura, espécie de escrita íntima, representam o comentário imediato e particular aos livros, feito pelo escritor. Para o leitor atento, as anotações do escritor encarnam o modo como ele se apropriou do texto lido, comentando-o, avançando-o, reescrevendo-o.

⁵⁷ Cf. *Histórias mal contadas* (2005). No conto, o ficcionista Silviano escreve ficcionalizando o estilo de escrita das fichas de pesquisa e leitura de Mário de Andrade.

⁵⁸ Cf. “Escolher sua herança”, entrevista concedida a Elisabeth Roudinesco e publicada em *De que amanhã...*, pp. 9-31.

A leitura de Mário de Andrade de *Cartas a um jovem poeta* [1929], de Rainer Maria Rilke, não é só metáfora tomada para título da conversa epistolar entre o modernista e o escritor Fernando Sabino, *Cartas a um jovem escritor* [1981] (2003), ela é uma presença escrita. Como apresenta o pesquisador Marcos Antonio de Moraes,⁵⁹ Mário lê efetivamente as cartas de Rilke. E a importância dessa leitura é assinalada pelas marcações encontradas na edição francesa de 1937, pertencente ao poeta brasileiro. Mas não somente por estas cicatrizes. A leitura de Rilke pode ter dado ao modernista – confirmada, então, pelo título do livro de Sabino –, a dimensão do diálogo epistolar que praticaria — e que o tornaria o “maior dos missivistas” —, conjugada ao fato de que a forma epistolar podia abrigar e dar consistência às suas discussões teóricas, artísticas, culturais e políticas. Não é proposta deste estudo interpretar as concepções estéticas de Mário de Andrade presentes nas cartas. Aqui, recuperamos apenas aquelas que se tornam fundamentais para nosso objetivo: compreender a leitura feita por Silviano Santiago. Para efetivo estudo daquelas concepções, remetemos o leitor tanto ao desenvolvimento dado a elas por Silviano quanto aos outros pesquisadores citados aqui direta e indiretamente.

Assim como Rilke, Mário faz de suas cartas um veículo de ideias. As cartas montam, por sua forma de estar com o outro, se pensamos nas pesquisas de Foucault sobre o tema, o palco privilegiado da escrita e da leitura, onde o *lector* e o *scriptor* se constituem mutuamente. Mário talvez tenha percebido com Rilke a importância da carta como momento crucial para o diálogo de si para si, de si para o outro e, pela leitura, do outro para o outro.

Mais do que veículo, as cartas de Rilke podem ser consideradas uma realização do lirismo.⁶⁰ Nas lições das cartas, já se apresenta a carta como lição. Elas são poesia, não sendo poemas, pois o tema da poesia encontra na carta sua forma de disseminação. Como Rilke, as cartas de Mário tratam da vida literária e da arte, do lirismo e da tradição literária. Mas, diferentemente de Rilke, Mário dá a esses elementos disposições de seu espírito de modernista brasileiro. É nessa diferença que a leitura de Silviano Santiago entende a posição “antimodelo exemplar” do modernista.

⁵⁹ Cf. “Orgulho de jamais aconselhar: Mário de Andrade e os moços”, In: *Prezado senhor, prezada senhora*.

⁶⁰ As discussões sobre o lirismo, presentes em “Prefácio interessantíssimo”, de *Paulicéia desvairada*, acontecem também nas cartas trocadas com Manuel Bandeira. Muitas delas apontam na direção de que o lirismo não significa *necessariamente* o poema.

À medida que a leitura das cartas progride, o tema da formação intelectual ganha escopo mais definido. Embora recuse ser o mestre-modelo para seus discípulos — a questão chega mesmo a incomodar-lhe quando o acusam de ser “o Drácula” se “alimentando com o sangue dos moços”⁶¹ —, Mário não se furta a dar lições, assumidas na liberdade da primeira indicação consagrada ao discípulo: “analise-se”.⁶² Depois dela, leituras, conselhos, listas de atividades⁶³ etc. podem ser dados, mas sempre resguardados pela prevenção do aspecto antimodelar do mestre. Se pensarmos, segundo Foucault, a escrita da carta como técnica de si, a carta parece ter dado a Mário o sentido da palavra mestre, cuja lição maior deve ser a de incitar os seus jovens discípulos ao “cuidado de si” de escritor, pois “Não se pode cuidar de si sem passar-se pelo mestre, não há cuidado de si sem a presença de um mestre”⁶⁴ (FOUCAULT, 2001, p. 58).

Mais generoso que o mestre criado por Henry James, que não sendo exemplo é contraexemplo perverso,⁶⁵ Mário faz constar precisamente as questões entre vida e literatura nas suas cartas. Dizemos *precisamente* porque é nelas que Silviano se deterá para redimensionar e suplementar a leitura marioandradina. Hoje é por demais conhecida a postura de Mário de Andrade quanto à experiência de vida para a experiência artística. E sabemos dela, em grande parte, pelas leituras de Silviano Santiago.

Em seu texto-homenagem “Silviano Santiago, 70 anos: homenagem, evocação [1]”,⁶⁶ Ítalo Moriconi mapeia a trajetória intelectual de seu mestre. Por seu turno, ela está vinculada à leitura das cartas de Mário:

Silviano nos anos 80 foi o pioneiro nos estudos das cartas de Mário de Andrade como texto histórico fundamental para uma compreensão mais fina não só do significado mais geral do modernismo paulista (com suas redes da relação mineira), mas do próprio sentido da obra de Mário.

⁶¹ Cf. carta a Fernando Sabino de 3 de dezembro de 1944, presente em *Cartas a um jovem escritor e suas respostas*, p. 194 (2003).

⁶² Na carta de 25 de janeiro de 1942, assim o poeta se dirige a seu discípulo Sabino: “Você se analise” para saber se o discípulo é capaz de suportar a vida de escritor. Idem ao anterior, p. 24.

⁶³ Em carta de 21 de março de 1942, Mário envia uma lista de recomendações ao jovem Fernando Sabino para formação de seu intelecto, coisa de que o jovem, segundo Mário, necessitava.

⁶⁴ “On ne peut pas se soucier de soi sans passer par le maître, il n’y a pas de souci de soi sans la présence d’un maître”.

⁶⁵ Cf. o conto “A lição do mestre”. No conto de Henry James, o mestre escritor incentiva o discípulo a investir na vida literária, ainda que isso signifique se afastar da vida mundana; enquanto isso, o mestre tem livre caminho para seduzir a namorada de seu próprio discípulo.

⁶⁶ Texto apresentado no Seminário Passagens da Modernidade, realizado entre 27 e 29 de setembro de 2006, e publicado em <http://www.cronopios.com.br>.

Por ora, detenhamo-nos no “próprio sentido da obra de Mário” que Silviano lê nas cartas. Pois é aqui que se marca a diferença de Mário como mestre. O desvio que o poeta realiza, trazido à tona por Silviano ao longo dos anos 1980 — cujo fruto ensaístico é *Nas malhas da letra* (1989) — e reintroduzido em “Suas cartas, nossas cartas”, é tanto de sua persona como mestre — quando o poeta diz a Drummond que a verdadeira mestra é a mulata que o fascina no carnaval carioca — quanto da própria cena de formação e de conhecimento.

Portanto, é modificando os sentidos consagrados das palavras que a dor pode se tornar “dado de conhecimento”. Mário concebe, e Silviano retoma e reinscreve, o postulado: “A própria dor é uma felicidade”, lido na carta de Mário. Silviano “pioneiramente” lê a afirmação de Mário na cena cruzada entre vida e arte — quando ela forja o deslizamento de uma na outra — e também na afirmação da vida como experiência que enriquece a arte, dando àquela um sinal de mais, o *sim*, frente aos discursos estetizantes do *fin-de-siècle*, tão rebatidos por Mário ao intentar combater o “anatolefrancesismo” do jovem poeta de Itabira. O que Mário propõe é uma exemplar “desinstrução”, que Silviano remete àquela tematizada na obra de André Gide, principalmente em *O imoralista* [1902] e n’*Os moedeiros falsos* [1926]. A aproximação Gide-Mário é feita no conto “Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos” e também no prefácio de *Carlos & Mário*. O objetivo de Mário é levar Carlos a tomar, por meio da experiência, contato com um sentir não livresco: “A volta ao *sentir da vida* fortalece a *direção* dos escritos do artista, ensina-o, o faz tomar conta da ‘condição miserável em que vive o grosso dos brasileiros’” (SANTIAGO, 2006, p. 68, grifos nossos).

O desvio de rota empreendido por Silviano Santiago às concepções de Mário, por intermédio da leitura de cartas, visou retirar os textos de uma leitura canônica e canonizante do Modernismo — centradas na estética da ruptura que apaga os desvios e retomadas — e reabri-los a um futuro de relação — propositadamente não cronológica — com o passado, para onde também correu a flecha de interesse dos modernistas. Nesse sentido, a leitura das cartas modernistas tem como produto a discussão sobre o futuro do Modernismo no livro *Nas malhas da letra*, mais cerradamente em textos como “A permanência do discurso da tradição no Modernismo”, “Fechado para

balanço” e “O intelectual modernista revisitado”, não por acaso no mesmo espaço do já referido “Singular e anônimo”. Segundo Silviano (1989), em apresentação do livro, os ensaios de *Nas malhas* “dramatizam quatro preocupações” (p. 7, grifo nosso): os contemporâneos, os modernistas, a relação entre Europa e Américas e a teoria.

Atrelada a essa abertura do Modernismo está a abertura da obra marioandradina e, como consequência, a abertura da relação mestre e discípulo promovida por Silviano na PUC-RJ dos anos 1970, com os cursos ministrados entre 1975 e 1976 e aqueles sobre pós-modernismo e leitura das cartas de Mário de Andrade (UFRJ), nos anos 1980, que reverberaram em seus escritos de *Uma literatura nos trópicos* (1978), de *Vale quanto pesa* (1982) e de *Nas malhas da letra*.

Munido da indicação de Roland Barthes, “Deve-se sempre procurar a que *doxa* se opõe um autor”,⁶⁷ da lente interpretativa de textos de Michel Foucault e do bisturi desconstrutivista de Jacques Derrida e de Gilles Deleuze, Silviano é o antimestre por excelência da lição de anatomia diante do corpo morto dos textos, dando a seus discípulos — aqueles da PUC e da UFRJ — a ferramenta de desconstrução do mestre como monumento, e, aos leitores pósteros de sua obra, os instrumentos de leitura dos textos literários e de cultura brasileiros.

Sobre essa experiência de mestre, é ainda Ítalo Moriconi que testemunha o quanto de investimento do desejo se inscreve na maior lição do mestre que desvia o saber para que a situação se inverta:

Uma diferença fundamental entre as relações pai/filho ou mãe/filho e mãe/filha é a dimensão necessariamente horizontal, de igual para igual, que passa a existir, quando o discípulo, sem deixar de ser discípulo, torna-se ele também um mestre na cadeia do saber institucionalizado (MORICONI, 2007, pp. 38-9).

Seguindo o propósito que ensina — o da “maior contextualização do objeto de estudo”⁶⁸ —, o mestre reinterpreta a “dor como conhecimento”, de Mário, à luz do texto que é próximo ao poeta modernista, o de Friedrich Nietzsche, ou seja, reinterpreta a dor como dado indispensável à visão dionisíaca. Esta confluência está presente no conto “Conversei...”.

⁶⁷ Cf. indicação referida no texto anteriormente citado de Ítalo Moriconi.

⁶⁸ Cf. “A crítica cultural na universidade”, de Rachel Esteves Lima, p. 175.

Indispensáveis ao fortalecimento do artista, a dor e a alegria, como todo “sentir da vida”, devem ser vividos. Mas a preocupação do mestre Mário é de que esses sentimentos, enquanto vividos, sejam formadores do artista e não o subtraíam. É o que Mário aconselha a Fernando Sabino, quando este põe em conflito as facilidades que a vida oferece e sua vocação. O conselho de Mário não é o de assumir a condição de renúncia e dor para o artista, mas o de ter consciência de como a facilidade da vida pode *também* servir como dado de conhecimento. É esse o sentido do deslizamento entre *felicidade* e *facilidade* que Mário promove nas cartas trocadas com Sabino.

Sempre desviando a formação do outro de sua pessoa como mestre, pois ele produz feridas na sua *persona* como mestre, a fim de que não surja um mestre-monumento, Mário só pode ser mestre de mestres. O caminho do discípulo é tornar-se mestre de si mesmo, via abertura para o outro por meio das cartas, como o modernista acaba sendo. Mário é o mestre de si na dedicatória de *Paulicéia desvairada* [1922].⁶⁹ Essa dedicatória está presente na ficção de Silviano Santiago, quando este se despede do mestre Mário de Andrade.

Aconselhando Sabino a provar da felicidade/facilidade, Mário se afasta do *topos* da arte como fruto da dor. A dor é um conhecimento para a obra, não sua garantia eficaz, e nem a obra pode retê-la inteiramente. Para Mário, lembremos, a própria espontaneidade na obra é relacionada à técnica: “A técnica é uma espontaneidade adquirida”;⁷⁰ em nada ela, em seu puro estado de sentir, contribui para a obra. A obra é sua elaboração-formação, o que significa reverter as posições entre vida empírica e vida em linguagem, esta última sendo a única realização e interesse do artista. A compreensibilidade dessa lição passa por aquela reversão e por certo *dirigismo* que Mário nunca deixa de aconselhar aos seus discípulos.

A escrita, portanto, não sendo vida, não se distancia dela. E a dor, não sendo dispensável, assim como a alegria, é vista como experiência para o conhecimento. A reinscrição da dupla alegria-dor se apresenta em textos de

⁶⁹ Cf. “Dedicatória” a Mário de Andrade, de *Paulicéia*: “(...) inda vos chama o seu Guia, o seu Mestre, o seu Senhor”. Essa dedicatória retoma outra relação entre mestre e discípulo, a de Dante e a famosa dedicatória a Vergílio: “tu duca, tu signore, e tu maestro” na *Divina comédia*.

⁷⁰ Cf. carta a Guilherme de Figueiredo, em *A lição do guru* (1989), de 1º. de agosto de 1944: “A técnica é uma espontaneidade adquirida...”, p. 106.

formação⁷¹ como é o caso de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Nele, também Clarice formula o *topos* da vida como experiência de formação e faz isso, ao editar, numa das epígrafes, o poema de Augusto dos Anjos.⁷²

Positivando a dor como experiência não desatrelada do crescimento intelectual, via Gide, via Mário, Silviano removimenta um lugar do sentir das gerações, ao sublinhar a alegria do “Manifesto antropófago” (1928), de Oswald de Andrade, na frase “A alegria é a prova dos 9”, reativada na Tropicália.⁷³ Pela alegria, o sentimento tropicalista se torna operador de pensamento para Silviano, nos anos 1970, em *Uma literatura nos trópicos*. O crítico reconhece ali o diferencial da geração 70 em nossa cultura — a “curtição” contracultural e tropicalista dos jovens —, presente nos textos dedicados à poesia marginal e aos expoentes do Tropicalismo e da música popular.

Com essas ressonâncias, vemos como a questão da dor, vinculada à da alegria, por diversos ângulos, é afastada da vitimização do artista e da transformação deste em mártir, tornando a dor próxima do fingimento na poética de Fernando Pessoa. Lembremos que, não por coincidência, o relacionamento entre mestre e discípulo arquiteta as discussões sobre arte, sentir, existência, vida. Em Pessoa, a ficção de suas *personae* é motivada pela relação de seus discípulos com o mestre Alberto Caeiro. Nesta relação, Pessoa dramatiza as vidas de seus heterônimos, vidas que sustentam as assinaturas poéticas. O fingimento das *personae* fundamenta o fingimento poético da dor que o poeta e o escritor deveras sentem.

⁷¹

Lembremos que os textos abordados neste estudo se afastam, em muitos pontos, mas também tangenciam, em muitos deles, a vertente do *Bildungsroman*. A aproximação a ser sugerida é a dessa ficção abordada aqui com a desinstrução (como é exemplar o romance *O imoralista*, de André Gide), o que a distanciaria do *Bildungsroman*, e mesmo a oporia a ele. Porém, como essa questão só poderia ser desenvolvida em outro espaço, reservamo-nos o direito de chamar de textos de formação os que se referem ao *topos* do “sentir da vida” como o estamos comentando.

⁷²

Apenas para cotejo, reproduzimos a estrofe de Augusto dos Anjos: “Provo desta maneira ao mundo odiento/ Pelas grandes razões do sentimento, / Sem os métodos da abstrusa ciência fria/ E os trovões gritadores da dialética, / Que a mais alta expressão da dor estética/ Consiste essencialmente na alegria” (“Monólogo de uma sombra”). E a epígrafe de *Uma aprendizagem*: “Provo...../ Que a mais alta expressão/ da dor...../ Consiste essencialmente/ na alegria.....”.

⁷³

Cf. o ensaio que abre *Nas malhas da letra*, “Poder e alegria”.

2.2.3 Cartomancia

Os contos-enxertos de *Histórias mal contadas* – “Hello, Dolly”, “Converse...” e “Caíram as fichas” – são contos em que mais visivelmente o ficcionista Silviano se volta para as cicatrizes dos textos, fazendo aparecer uma escrita que se *insere* no intervalo entre a leitura ativa e a ficção que reflete sua própria condição no mundo contemporâneo.

Indissociáveis das práticas pedagógicas e críticas de Silviano Santiago, a carta e a releitura do passado têm como sentido a observação da História enquanto História aberta. Nessa leitura da História pela estória, o texto da História tem suas cicatrizes reabertas e, nas suas brisuras, é suplementado um outro *terceiro* texto. O suplemento, se pensarmos com Derrida, “se distingue (...) da lógica da complementaridade, ou da identidade, e da oposição binária em que se fundamenta a filosofia clássica, por não estabelecer um terceiro termo como solução para as oposições, ainda que desorganize este sistema” (SANTIAGO, 1976, p. 88). Embora Derrida não conceba o suplemento como terceiro termo que sintetize o binarismo, para o filósofo o suplemento é uma adição, mas adição que substitui “uma falta do lado do significado”, fornece “um excesso de que é preciso” (IDEM, *Ibidem*), ou seja, não um terceiro termo, mas um outro terceiro que é excesso e não síntese.

A proximidade deste ato de escrita às teses e questões do filósofo alemão Walter Benjamin não são meros exercícios especulativos: a ficção revela mais do que a consciência do crítico sobre as discussões benjaminianas; ela traz, como elaboração literária, a crítica do antepassado, por meio de uma história mal contada.

Como não dirigir-se a Benjamin por intermédio da carta? Forma privilegiada de diálogo com o outro — a ausência nunca privou o remetente, ela mesma é que funda a escrita epistolar —, a carta, que já serviu de instrumento de revisão do Modernismo, dirigida a Benjamin, devolve às profecias do filósofo uma série de questões.

Análogo ao consulente que volta ao palco das previsões da cartomante, o narrador de “Hello, Dolly!” dramatiza também uma cena de leitura, na qual podemos vislumbrar as implicações da leitura de Silviano da obra do filósofo alemão (que repercutem em sua intervenção no passado dos discursos). A

carta ao filósofo-profeta pede respostas.

Em “Hello, Dolly!”, o narrador, imerso na era da “reprodutibilidade científica”, da clonagem de seres vivos, dirige-se àquele que, de um passado próximo, profetizou sua condição. Lendo o outro, a carta encontra-o na base do que sustentou as suas profecias: o passado distante que o messianismo judaico assinala. Dele, Benjamin pôde aquilatar o rendimento do passado como abertura e como possibilidade de interpretar o futuro do pretérito: o “agora”. É no passado que clama o princípio do único futuro aceitável: o que se abre em esperança. Esperança cujas “centelhas” o historiador deve “despertar do passado”.

O agora do narrador de “Hello, Dolly!” é *um* futuro, posto que ficcional, do homem previsto por Benjamin. É desse futuro benjaminiano que o narrador conta ao profeta as consequências da profecia. O que significa questionar a História *como* consequência, pois a esse homem da “tradição sem antepassados” — o clone representa uma origem sem ato originário — só resta investir sobre a origem que é póstuma e não causa dele mesmo. Por ter essa consciência, o narrador deve se rebelar contra as evidências de uma profecia: “A culpa do terremoto que causou o incêndio cibernético que nos *avacalha* é só sua” (SANTIAGO, 2005, p. 153, grifos nossos).

Na era da clonagem, a profecia de Benjamin acaba dando as mãos à profecia da ficção — cujos antecedentes podem ser lembrados no tema do duplo em “William Wilson”, de Edgar Allan Poe e nos autômatos de E. T. A. Hoffmann, por exemplo — e, principalmente, nas recentes profecias do cinema. O pesadelo de *Blade Runner* (1982), com a rebelião dos clones-replicantes, é hoje menos distante como possibilidade. Nesse futuro tão presente, desenrola-se a aventura do sujeito da era da “reprodutibilidade científica”: o confronto não com seu duplo, mas com seu clone, a (*ad*)ventura de ser transformado em “antepassado e prole de si mesmo”.

A carta ao profeta busca no destinatário — que é, metonimicamente, o “Walter” de seus escritos — os traços do destino do remetente. Como o “Angelus Novus”, do pintor Paul Klee, descrito pelo filósofo como “aquele que parece afastar-se de algo que encara fixamente” (BENJAMIN, [1940] 1986, p. 226), o narrador de “Hello, Dolly!” deve encarar a estranha própria face no rosto de outro. Para Benjamin, a singularidade ainda permanecia, diante do reproduzível, como resquício do ritual e da aura, no rosto. Por isso, lembra

este, a fotografia, nos seus primórdios, ainda se preocupava muito com os retratos. Nesse futuro de “ficção-mas-nem-tanto”, o rosto é o índice da perda do aspecto singular, acaba-se com “a singularidade da imagem exterior”. Na tensão entre previsto e acontecido, o narrador se dirige ao filósofo como alguém que se volta contra o vidente. Na abertura que a carta oferece e prepara, o destinatário pode ser lido de antemão pelo remetente. É enquanto profeta que Benjamin é lido. Mas essa leitura é, no nível crítico, consciente da *persona* em linguagem do filósofo. A profecia do messianismo e o profético das avaliações sobre a cultura não se separam na obra benjaminiana.

Referindo-se numa nota ao texto “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, o narrador de “Hello, Dolly!”, à beira do tempo, recorre aos fundamentos proféticos da filosofia de Walter Benjamin. No ensaio de Benjamin, cuja primeira versão é de 1936, uma profecia marca de saída sua escrita: a profecia de Marx sobre a ascensão da técnica e a supressão do proletariado. A partir dela, Benjamin se propõe a verificar futuro daquela profecia na Alemanha. Verificável é também, em Benjamin, como a tarefa do historiador coaduna-se à tarefa do intérprete, sendo o passado seu texto profético que demanda uma “tarefa do tradutor”: “O passado traz consigo um índice misterioso” (IDEM, p. 223). Traduzir um passado, portanto, é como traduzir um texto em outra língua, já é *criar* uma outra coisa: o hoje.

A inclinação messiânica do profeta é trazida à cena, na carta, no momento em que o personagem se depara com as soluções da razão científica aos impasses entre cópia e original, pois esta proclama que as identidades são de seres iguais: “A Ciência não me diz porra nenhuma. Quero a teologia” (SANTIAGO, 2005, p. 155).

No conto, vemos um personagem que narra, numa carta a Walter, o encontro com seu clone, ao cavalgar como um caubói “pelas ruas de Ipanema”. Sem mais resistir à multiplicação de seu rosto, o narrador agarra um de seus xerox e, rebelando-se, resolve questionar a identidade da cópia. Nessa busca de si, tenta definir, pela diferença de identidade, o outro de si. Tentativa frustrada, porque nessa busca entre original e cópia, na era da reprodutibilidade, a diferença entre ambos tende a desaparecer. Pelo menos essa é a resposta da ciência, da razão, não necessariamente coincidente com certa concepção-posse de si, pois é esta que se encontra em crise: “Não é a *minha própria identidade* que está sendo manuseada por profissionais

incompetentes?” (IDEM, p. 156, grifos nossos).

Em vez de assumir uma condição utópica ou pessimista de futurologista, o narrador, pela forma epistolar, problematiza a resolução futurista — que o cinema tantas vezes, com suas técnicas de efeitos especiais, elaborou — e flagra a experiência de uma cicatriz, índice da cisão entre sujeito, identidade e imagem.

As ideias de finitude do passado, e de futuro, são os impasses a que Benjamin se dirige. Às ruínas, sabemos que ele conceituará como sempre inacabadas, do mesmo modo que uma vez fez considerações sobre o passado na obra de Marcel Proust.⁷⁴ Ao desaparecimento da experiência que o mestre passa aos seus discípulos (“O narrador”), que o pai destina aos filhos (“Experiência e pobreza”), do fim da *Ehrfahrung* (experiência), ele apontará o surgimento da *Erlebnis* (experiência em sentido individual). A perda da *Ehrfahrung* significa a perda do significado do passado,⁷⁵ que o historiador deve resgatar. A perda do significado do passado representa, para Benjamin, o travestimento do passado em ponto “homogêneo e vazio”. É contra isso que o pensamento dialético deve se resguardar. Em seu texto sobre Proust, e por conta de sua leitura de Proust,⁷⁶ Benjamin concebe a sua profecia diante da perda da *Ehrfahrung*: Somente uma *Erlebnis* radicalizada, como a de Marcel Proust, poderá sedimentar a possibilidade da volta ao passado como interrupção da marcha progressista.

O estudo sobre o surrealismo, de 1929 — portanto seis anos antes da primeira versão de “A obra de arte...” e onze distante da publicação (póstuma) de “Sobre o conceito de História” (1940) —, tem como base introdutória o ato de situar um ponto de vista: “O observador alemão não está situado na fonte”. O impacto dessa posição e desta frase só pode ser sentido se a referirmos ao fundo de grande disputa entre França e Alemanha ao longo do século XIX, que culminou nos acontecimentos da Primeira Guerra Mundial. Isso tudo o filósofo

⁷⁴ Cf. “A imagem de Proust”.

⁷⁵ Há que se diferenciar, via materialismo histórico, a diferença entre o sentido do passado (para onde o passado se dirige linearmente como uma flecha que apaga as interrupções, os momentos significativos) e o significado do passado (um passado que pode ter uma significação para o presente, pode ajudar a ler o presente, pode despertar a consciência histórica de seu leitor).

⁷⁶ Cf. o prefácio de Jeanne Marie Gagnebin, “Walter Benjamin ou a história aberta”, presente na edição do volume 1 das *Obras escolhidas*, de Benjamin.

põe em jogo ao fazer seu “elogio” do surrealismo.⁷⁷ O que o torna mais relevante se pensarmos na posição de outro representante da Escola de Frankfurt, Theodor Adorno, refratário às propostas surrealistas.

Em “O surrealismo”, a teologia, de que o historiador descrito em “Sobre o conceito de história” deverá se servir, parece surgir na poética onírica “consiste em trocar o olhar histórico sobre o passado por um olhar político” (BENJAMIN, [1929] 1986, p. 26).

Para compreender a revolta que o surrealismo proclamou — quer tenha sido concretizada em textos ou não —, serve-nos observar o esforço de Benjamin em ligar as ideias surrealistas às ideias revolucionárias da Rússia. A isso somemos a função histórica que o surrealismo poderia exercer: na história por vir de uma literatura esotérica, não evolutiva, calcada nos momentos em que ela renasce, a última página “figuraria a radiografia do surrealismo” (IDEM, p. 27).

Inserindo dessa maneira o surrealismo na esperança de uma arte revolucionária, o filósofo talvez tenha sido receptivo ao tom profético dos surrealistas ou, ao menos, de seu representante oficial. Para exemplificação disto, evoquemos a epístola programática do movimento, a “Carta às videntes”, de André Breton. Na carta dirigida às “guardiãs do Segredo”, o poeta dispõe o futuro no âmbito da mediunidade, do espiritismo, em oposição à ciência. Na mediunidade das videntes, no visionarismo do poeta, os tempos se transformam, e essa metamorfose constante é a condição de novas experiências: “O tempo é certo: o homem que serei já sufoca o homem que sou, mas o homem que fui me deixa em paz” (BRETON, [1925] 2001, p. 232). Ao se dirigir às videntes, senhoras do futuro, Breton preconiza que o vento do futuro não deixa de soprar em seu silvo a declaração de que tudo o que há é/será passado: “Já não vemos o mundo como ele é, nós estamos ausentes. Eis que já chega o amor, eis que chegam os soldados do passado” (IDEM, p. 236). Os herdeiros do surrealismo não deixaram de prolongar o programa profético de seus escritos. Entre nós, basta lembrarmos Murilo Mendes, poeta que une vertiginosamente o profetismo surrealista ao profetismo crístico. Como

⁷⁷ É preciso salientar que Benjamin ao mesmo tempo que elogia o surrealismo na sua *potência* revolucionária, destaca a posição anarquista dos surrealistas, mais ocupados com as experiências do inconsciente, em detrimento de uma política revolucionária mais disciplinada (cf. BUCK-MORSS, Susan, 2002, p.60).

poética, a prática surrealista de Murilo⁷⁸ também nasce de vislumbrar na poesia o canal de fraternidade entre homens, integrando vida e poesia. Por isso, o futuro deve aparecer como fundamento da poética, e a poesia, funcionar como palavra unificadora num mundo onde o avanço tecnológico é desacompanhado de crescimento espiritual. Esta perspectiva é abordada por Ana Cristina Chiara em “Murilo Mendes, o poeta do futuro”. De acordo com a autora, é este contexto que lega ao poeta a “tarefa” de “constituir a linguagem da poesia como um modo de reerguer o pensamento da súbita e surpreendente queda no caos” (CHIARA, 2002, p. 70).

O tensionamento surgido na articulação entre passado e futuro, profecia e história está presente, desse modo, tanto no redimensionamento que Benjamin promove dos pressupostos surrealistas — a despeito de que ele o faça a partir de sua preferência pela obra de Aragon e por *Nadja*, de Breton — quanto no seu conceito sobre história. A história a ser escrita está fundada, e se fundando a todo instante, no agora. As narrativas do passado não retesaram suas setas para o futuro, é o futuro nelas que está sempre aberto ao agora. Elas estão no passado como ruínas, não como monumentos acabados. O agora, no caso, é o olhar do historiador do materialismo histórico benjaminiano. É com olhar (e interpretação) de historiador que o filósofo profeta vê as “energias revolucionárias do *antiquado*” nas práticas surrealistas. E nessa assertiva reside toda a distância entre o significado de futuro para o surrealismo e para o futurismo.⁷⁹

Se o surrealismo, como vidência, interrogava a todo instante o futuro, na sua desconfiança “acerca do destino da literatura, do destino da humanidade européia”,⁸⁰ o seu historiador tem de ser profético em relação ao presente. Sua palavra deve se destinar às novas formas de objetividade, ao *futuro* das novas experiências. Logo, Walter Benjamin pôde encontrar na arte cinematográfica o seu oráculo.⁸¹

⁷⁸ Não poderíamos deixar de mencionar que as teses de “A permanência do discurso da tradição no Modernismo”, de Silvano, têm em Murilo Mendes seu apoio exemplar.

⁷⁹ Lembremos o sentido de destruição do passado pregada por Marinetti em seus manifestos do futurismo.

⁸⁰ Cf. “O surrealismo”.

⁸¹ Queremos aproximar a ideia de oráculo à de “objeto teórico”. É desse modo que Rosalind Krauss compreende a fotografia para Benjamin em seu livro *Le photographique* (cf. Referências bibliográficas). Assim, o cinema também serve para pensar, como “objeto teórico” e como “oráculo”, os caminhos da

Entende-se, assim, que as alusões cinematográficas no conto de Silviano Santiago são menos malha de referências, que visam aproximar o leitor, que incrustamentos do problema que liga profecia, cinema e indiscernibilidade entre cópia e original. Duplamente, “Hello, Dolly!” é um aceno ao ícone da reprodução científica — a ovelha Dolly — e ao musical *Hello, Dolly!* (1969), de certa forma, clone precipitado da indústria cinematográfica, pois é a refilmagem de *The matchmaker* (1958). As referências retornam ao leitor, ali onde se pode dar uma nova forma de experiência compartilhada entre leitor e escritor. Afinal, somos, segundo o filósofo profeta, fundados pelo inconsciente pulsional de Freud e o inconsciente ótico do cinema.

Na releitura de Benjamin que o crítico Silviano Santiago realiza nos anos 1980, a perda da experiência dá lugar ao recomeço. Daí compreende-se que a forma nova de narrar tenha sido pensada *a partir* da cicatriz benjaminiana. Essa novidade é abordada por Silviano em “O narrador pós-moderno”. Neste texto, a arte de narrar é revista benjaminianamente e afirmada pós-modernamente, pois a mesma não se extinguiu com a perda da *Ehrfahrung*. Ela agora tem, como novo fundamento, a ótica, o olhar para o outro: “a figura do narrador passa a ser basicamente a de quem se interessa pelo *outro* (e não por si) e se afirma pelo *olhar* que lança ao seu redor...” (SANTIAGO, 1989, p. 43). Na carta ficcional, a questão da identidade se cola à da função narrativa, segundo assinala Vera Follain: “como contar, hoje, uma história bem contada, se a identidade única é permanentemente posta em xeque?”⁸²

A carta ficcional de Silviano Santiago devolve ao destinatário alemão, por esta forma tão peculiar, a “culpa” da profecia do filósofo poeta no horizonte de um novo código para deciframento: o DNA. Aqui repousa o incomensurável problema para a profecia: o código foi aquilo que mudou. Portanto, o futuro se apresenta em “Hello, Dolly!” não como cumprimento de profecias apenas, mas como questão do amanhã. A carta, portanto, terminará sempre deixando a História e o futuro como eles são: abertos.

A mudança de código necessita de uma leitura, de uma leitura sempre presente da história, que se funde no agora. No início do texto “Sobre o conceito de História”, à luz da era do cinema, o filósofo encontrava na figura do

sociedade; o interesse do filósofo pelo cinema e pela fotografia é de um historiador, cf. “Pequena história da fotografia”.

⁸² Na resenha “Entre ordem e caos: narrativa equilibrista”, feita para *Histórias mal contadas*, publicada em <http://www.revista.agulha.nom.br>, em 2005.

autômato, simulação do homem, seu personagem-problema. Na era dos clones e da *world wide web*, o homem “benjaminiano e pós-moderno” tem como futuro encontrar o seu simulacro genético. É diante daquele momento, e também desse *já* que a ficção propôs ao fazer levantar o filósofo profeta do mundo dos mortos, que o filósofo pergunta se o fantoche do materialismo histórico ganhará. Nesse momento, nada de futurístico deve ser esperado, pois as questões são feitas pela carta, forma anacrônica de diálogo no tempo de seu desaparecimento e substituição pelo e-mail.

Esses contos-cartas acabam por ampliar a abertura dos tempos e das leituras, que se apresenta nos interstícios da escrita de Mário e de Walter Benjamin, agora nomes performatizados por Silviano Santiago na construção de assinaturas falsas.

2.2.4 “De que amanhã...”

Assinando a carta ao contemporâneo ao mesmo tempo extemporâneo Mário no conto “Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos”, o narrador Silviano Santiago traz à cena da leitura das cartas o impacto das ideias de Mário enviadas a Drummond, por meio da violência de interceptar a carta endereçada ao poeta mineiro. Repetindo o gesto violador de Drummond — que também abriu uma carta de Mário não endereçada a ele e, a partir deste ato, fez acontecer uma das mais profícuas discussões para se compreender os rumos da literatura brasileira —, o narrador-autor da carta, Silviano, toma para si — “Tudo isso, Mário, é comigo mesmo” — o ensinamento de Mário sobre a dor. Nesta posse, o narrador relê não somente o complexo pensamento de Mário, neste momento ficcionalmente, mas também o caráter artístico de Drummond, já o tendo feito ensaisticamente em *Carlos Drummond de Andrade* (1976). Lá também a cena de leitura se encontrava vinculada à relação entre mestre e discípulo:

Ler e escrever se dão no mesmo gesto de mestre e discípulo. Não foi por pura piada modernista que Mário de Andrade dedicou seu primeiro grande livro de poemas, *Paulicéia desvairada*, a ele próprio. Na dedicatória de Mário para Mário, Mário e Mário se encontram, o mestre e o discípulo. Leitor e escritor, escritor e leitor. Leitor de si e dos outros; escritor de si e dos outros. Cada um lê tanto o texto alheio, quanto o próprio, e escrevendo, avança tanto o texto alheio quanto o próprio (SANTIAGO, 1976, p. 112).

Na ficção, Silviano parece dizer que o conto, não sendo ensaio nem poema, mas sendo carta-ficcional, revela a cicatriz de seu autor. No campo ficcional, a confissão da dor atrela-se não à dor que o autor sente — seu fundo de verdade que é pega-mosca para o leitor detetive —, mas a que o outro ficcionalizado, Mário, sentiu: a dor *inútil* do parto da mãe. O “*sim à dor*”, na dupla visada de leitura das assinaturas Nietzsche-Mário, permite a Silviano olhar sua própria cicatriz que o separa da mãe, cicatriz que é ferida aberta e fechada, dor e *sim à vida*:

Você conhece as páginas finais de *O crepúsculo dos deuses*⁸³ em que Nietzsche faz o elogio da mulher grávida como símbolo por excelência da dupla afirmação (*sim à alegria, sim à dor*) dionisíaca? (...) No ato de dar à luz uma criatura estava tanto o *passado quanto o futuro*. Naquele *agora* da mulher parturiente havia uma afirmação triunfante da vida para além da morte e da transformação (SANTIAGO, 2005, p. 168, grifos nossos) (...) Tento compreender a dor da minha mãe na hora do parto. Uma dor *inútil*, para me valer de novo e finalmente de uma expressão *sua*, Mário” (IDEM, p. 170, grifo nosso).

É como envio de palavras ao outro — a Mário ausente, ao leitor presente —, que Silviano, também discípulo das lições de Michel Foucault, entende a destinação da carta: falando ao outro, fala de si, falando do outro, fala a si mesmo. Falando a Mário, fala em *seu* nome. Os nomes de Mário e de Silviano deitam sobre o mesmo espaço da epístola.

Na cena de leitura, não devemos nos esquecer do ato que a fundou: a violação. A violação do escrito íntimo, da qual o narrador Silviano faz o elogio ao dizer que não se arrependeu de realizar sua leitura “por cima dos ombros”, pôde problematizar a relação entre grafia *de vida* e a correspondente vida empírica que, a princípio, explicaria a escrita satisfatoriamente. A vida por si só não explica a leitura interessada que Silviano faz do “mestre e guia” Mário. Porém, não se pode abandonar essa coincidência — na narrativa de “Conversei...” estão marcados como cicatrizes na memória do texto o mestre Jacques do Prado Brandão, a trajetória do intelectual Silviano, representada pela referência a André Gide, que foi assunto de sua tese de doutorado, e também a somatória de encontros literários e amigos que o tornaram escritor. Tudo se acumula na pele da escrita, como nos diz o narrador: “A palavra é semelhante em tudo por tudo a um órgão vivo que pulsa (...) a filtrar saúde ou doença, indiscriminadamente” (IDEM, p. 163). Retomando Mário, “(...) a tônica

⁸³ A tradução corrente do livro de Nietzsche é *Crepúsculo dos deuses*.

do enriquecimento artístico está... na experiência de vida, e não no conhecimento livresco da realidade” (IDEM, p. 161).

Lendo Mário, tornando-o *seu*, Silviano lê também Drummond e Bandeira, em suas singularidades poéticas. A carta-conto serve como operador de leitura da poética de ambos para contextualizar, ao mesmo tempo em que atualiza, os problemas de cada uma delas. Isso porque a leitura é feita com a mirada teórica da crítica pós-estruturalista. Com ela, Silviano Santiago arma a malha de textos — os documentais e os literários — para compreender a *inserção* deles no seu tempo e o que essa inserção gera de questões para seu futuro — o hoje de nossa leitura. Tanto nos ensaios quanto neste conto — cuja edição original figura num conjunto de cartas-homenagem organizado por Fábio Lucas, por ocasião do centenário do nascimento de Mário de Andrade, *Cartas a Mário de Andrade* (1993) —, Silviano faz a distância render criticamente pelo que chamaremos de uma leitura de “futuro do pretérito”.⁸⁴ Lendo no *hoje* o encaminhamento da obra dos modernistas, o crítico-narrador dá ao leitor o futuro *em presença crítica* daquele contexto dos anos de 1920. A malha de textos que o narrador movimenta recorta um leque temporal de questões — as de Nietzsche, Gide, Mário, Bandeira e Drummond —, vislumbrado por meio do diálogo entre contexto histórico do texto e elementos descontextualizados, mas próximos do leitor contemporâneo a música citada de Roberto Carlos, a tradução, em português, de *Crepúsculo dos ídolos*, livro de Nietzsche entre outras referências funcionam como aproximações para o leitor ao tempo dos modernistas. De fato, estes elementos descontextualizados somente o são em relação ao texto fingidamente histórico (a carta assinada por Silviano, de 1925), mas são contextuais como informação “de fora” do texto ficcional. A ficção, aprendemos com Silviano, faz com que, no espaço do texto, as referências do passado mais remoto abram, com as marcas do passado recente do horizonte do leitor, o futuro mais próximo. Os desdobramentos históricos se reenviam a todo instante.

O que ainda queremos demarcar é como a leitura *de cartas e das cartas* de Mário contribuem para a prática pedagógica do mestre Silviano Santiago. Como pioneiro na leitura de cartas para cotejo com textos literários, Silviano

⁸⁴ Lembremos aqui toda a dinâmica entre futuro e passado proposta por Derrida, ao adotar nos seus escritos a forma do tempo verbal ‘futuro anterior’: “Quanto ao futuro anterior, a rasura talvez seja ainda mais contundente, na medida em que ele perturba a lógica que coloca o futuro como *posterior* ao passado e ao presente”. Cf. *Derrida e a literatura*, p. 217.

promove a revisão crítica do Modernismo oferecendo a abertura desconstrutivista latente nos arquivos. Silviano, herdando a acepção da desconstrução no âmbito da arquitetura, *desconstrói* as leituras-monumento do Modernismo — centradas na estética da ruptura e no viés ideológico — para resgatar a importância da vida literária. Desse modo, é pertinente a leitura de “futuro do pretérito” empreendida em “Fechado para balanço”, quando o crítico se pergunta se o pós-modernista (este agora da escrita do ensaio) não estaria se alimentando do pré-modernista (pretérito lido hoje). Evidentemente, o crítico se questiona lendo sua própria produção ficcional que abre uma vertente pós-modernista na literatura brasileira por meio da transgressão não centrada na ruptura, mas no pastiche, na reescritura, ou seja, dando visualidade a uma cicatriz que pode unir pós-modernismo a pré-modernismo. Essa cicatriz historiográfica que reforça o papel da reescritura é também a ferida, talvez auto infligida, pela qual o crítico Silviano dá passagem livre ao ficcionista Silviano: *Em liberdade* é exemplo de reescritura.

Unidas como práticas, a leitura de cartas e a leitura de textos ficcionais nas instituições de ensino são postas em xeque pelo “leitor transgressor” Silviano. Percebemos como essa leitura passa pelas lições de hoje, da crítica desconstrutivista,⁸⁵ mas se articula em diferença com os textos de outrem, as lições de Mário e de André Gide. Não por acaso, é coincidente a releitura de textos de documento com a questão da memória na obra de Silviano. Sua tônica, numa e noutra, como aponta Evelina Hoisel, é desreprimir “vozes soterradas”, “fazendo emergir um *novo* olhar sobre *quem somos*” (HOISEL, 1997, p. 49, grifo nosso). Como prática, a leitura de cartas visava “demolir as fronteiras entre ficção e história” (IDEM, p. 48).

Em “Destinos de uma carta”, Silviano endereça a leitura da *Carta de Pero Vaz de Caminha* ao texto de Camões, *Os Lusíadas*. No entretecer dos dois textos, a interpretação do tempo — destinação histórica da carta — encontra a crítica sobre a formação da identidade brasileira. A contextualização — arregimentada pelo poema de Camões — serve para revisar a *Carta* devidamente com os alicerces no passado e a distância dos olhos do futuro. Os

⁸⁵ Evidentemente, o alcance crítico de Silviano compreende mais do que o pós-estruturalismo, lembremos para isso o contato com a crítica uspiana e o contato com o livro *Literatura e sociedade*, de Antonio Candido. Além disso, seria preciso reter com mais acuidade as faturas teóricas que o crítico vem movimentando ao longo de sua carreira. Se destacamos aqui a desconstrução é por ela estar mais veementemente próxima da questão do Silviano leitor de cartas e por ser Silviano um importante intérprete desta, destacadamente na sua supervisão de *Glossário de Derrida* (1976).

mesmos olhos que penetram violentamente a carta não endereçada deixam vir ao leitor o cruzamento de tempos: “Vai ver como no *futuro* o nosso Carlos ficará reconhecido às lições do amigo” (SANTIAGO, 2005, p. 162, grifo nosso).

Na carta de Caminha, lida na escuta da lira de Camões, Silviano lê também as cartas em que o tema da identidade brasileira aparece, cartas destinadas aos seus tempos, que o leitor é levado a violentar ao recebê-las no *seu* tempo. Lições aprendidas de “Carta ao Dr. Jaguaribe”, do romance *Iracema*, de José de Alencar, e da “Carta pras Icamiabas”, de *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Ambas podem ter sua origem evocada por meio da afirmação de Silviano sobre a carta de Caminha: “Eis o *primeiro traço ufanista* da cultura brasileira.” (SANTIAGO, 2006, p. 238, grifos nossos).

Ao violar a destinação legítima, o intérprete lê a possibilidade mesma de sua entrada nos textos históricos; o intérprete se constrói legítimo destinatário da carta e reabre sem pudor a cicatriz do texto: “Todos a lerem sem constrangimento ou pudor, mesmo sabendo que a carta transcrita em livro não era a eles destinada” (IDEM, 230).

O mesmo segredo que pede para ser violado aparece em “Conversei ontem à tardinha...”, na postura de Drummond de “esconder não escondendo” a carta de Mário. O mesmo Drummond que será o discípulo a romper o mandamento do mestre Mário de não tornar públicas suas cartas. Nesse momento, essas cartas, auxiliadas incontestavelmente pela tarefa de leitura de Silviano Santiago, já são nossas.

No novo olhar lançado hoje, a experiência da descoberta de si, de quem somos, torna-se possível, no hoje “futuro do pretérito”. Perto do que Derrida chama de “l’avenir”, ao evocar a memória de Paul de Man,⁸⁶ Silviano surpreende a memória não na armadilha-cárcere da incidência do passado no presente, mas na desrepressão do passado pelos olhos do destinatário a quem não foi destinada a carta. A possibilidade dos arquivos ficcionais — o diário fictício, a carta inventada, as memórias imaginadas — dialogam com os ensaios e demais interpretações críticas nas vias de um pensamento performático como é o de Silviano. O conhecimento como *performance* tende a dramatizar — na ficção, no “desempenho histriônico de Silviano”, evocado por Evelina Hoisel — o conhecimento. A vida se enlaça à ficção na multiplicação

⁸⁶ Cf. o já mencionado *Mémoires pour Paul de Man*, principalmente nas pp. 70 e 155. Na p. 155: “Ces *Mémoires* parlent, surtout, et beaucoup, de l’avenir...”

dos nomes.

A inserção dos textos de Silviano num horizonte crítico que abre os arquivos já se faz em diferença no diálogo entre seus textos ensaísticos e de ficção. A ficção complexifica o arquivo como prova do fato. Com as práticas de leitura de Silviano Santiago — exemplarmente no Silviano leitor de cartas —, as cartas foram violadas em favor de interpretações mais produtivas, pela rede de textos ficcionais e de crítica das assinaturas de Silviano Santiago. Assim como Mário, Silviano, na multiplicidade de seu nome, é um mestre que dissemina o saber no excesso das formas.⁸⁷ Por esse motivo, rendemos homenagem a ele, a seu nome. É também como homenagem que os mestres da desconstrução se vinculam e se desvinculam dos seus mestres do passado, sendo a eles fiéis e infiéis. Por isso mesmo, sendo herdeiro das discussões do pós-estruturalismo, Silviano avança-as. É o que pôde ser acompanhado, por exemplo, recentemente, em outra relação de mestres e discípulos: a de Freud e seus herdeiros intelectuais.⁸⁸ Ao analisar o problema do arquivo em *Mal d'archive* (2001), de Jacques Derrida, Silviano leva a questão além das interpretações derridianas, ao enfatizar a infidelidade dos discípulos de Freud, compreendendo que o legado deste não se transforma em diferença homogênea, em certo sentido tematizada por Derrida, mas em heterogeneidades de diferenças.

Na leitura das cartas do Modernismo — representadas pela correspondência de Mário de Andrade —, Silviano performatiza uma leitura de “sobre os ombros”, em que um terceiro intercepta a destinação da carta. Esse terceiro representa o olhar curioso, que provoca uma margem terceira, um terceiro texto nos trânsitos entre remetente e destinatário. Esse destinatário intruso erige um olhar desejante que teremos oportunidade de discutir mais detidamente na ficção de Silviano Santiago.

⁸⁷ Comenta Silviano, em “Suas cartas, nossas cartas”, que Mário se mostra em excesso, no sentido que Georges Bataille dá a esse excesso em seu estudo “A noção de despesa” (cf. Referências), “Quem desperdiça está predestinado ao dom. Mário é um doador”, p. 67.

⁸⁸ No artigo “Uma nota de rodapé. Arquivo — o problema político”, apresentado em 2006 no seminário internacional *Poéticas do Inventário*, na Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

3

SANGRAMENTOS

3.1 O duplo olhar

Em fotografia, dá-se o nome de sangramento ao modo como a imagem fotográfica ultrapassa a margem do papel de impressão. Pretendemos aproveitar esse termo para compor uma metáfora crítica que nos auxilie na leitura mais próxima de algumas obras de Silvano Santiago e Rosângela Rennó, percebendo como o trabalho com as formas – as formas ficcionais da literatura e os suportes de imagem – pode ser visto na obra dos dois artistas como um sangramento, tanto no sentido fotográfico do termo – quando a forma é alterada, rachada, suplementada – quanto no sentido mais comum, de desestrutura corporal pelo fluxo aberto. Com isso, propomos que abrir a estrutura da obra tem um funcionamento análogo à abertura do corpo à experiência, pois há nos dois artistas uma política do corpo presente na valorização da experiência ativa do espectador/leitor.

Neste capítulo, o objetivo é realizar a leitura de algumas obras de Rosângela Rennó e de Silvano Santiago em paralelo a fim de compreender como funciona nos dois a presença das cicatrizes, ou seja, os momentos em que podem ser observadas as intervenções, deslocamentos e rompimento das margens nos textos e imagens produzidos por ambos. Para isso, retornaremos a dois conceitos apresentados no capítulo anterior: a inserção do terceiro termo nos jogos de leitura e escrita, observados na leitura que Silvano Santiago empreende na correspondência, e a *brisura*, formulada por Jacques Derrida, aqui ressignificada para o modo como os dois artistas conseguem realçar as fraturas dos discursos e imagens, não deixando no esquecimento (ou recalçados) as descontinuidades, os duplos sentidos, as duplas leituras, enfim, não apagando as marcas das *contra*-dicções possíveis.

Para realizarmos nossa leitura, elegemos o romance *O olhar*, de Silvano Santiago, como guia dessas questões, pois, como primeira justificativa, ele nos parece trazer aliados os problemas da relação entre imagem e texto – por conta da escolha formal de sua expressão – e a apropriação que o autor faz do estilo e da forma no romance, o que faz com que *O olhar* seja o romance em que estão concentrados alguns elementos que caracterizaram as buscas de Silvano na prosa, conforme a crítica e suas próprias colocações assinalam.

Além disso, a leitura de *O olhar*, sempre tomado, na tese, em paralelo com outros textos de Silvano, pois nos interessam as transformações que o

mesmo vai realizando de alguns temas de interesse, traz questões possíveis de serem desdobradas numa leitura entrecruzada com a produção de Rennó. A primeira delas diria respeito à estilização. Se em *O olhar*, antes mesmo de assumir deliberadamente o estilo de Graciliano, realizado no romance *Em liberdade*, Silviano toma o estilo de outro escritor (Clarice Lispector) – experimento de uma escrita possível no pós-modernismo, fazendo um balanço dos alcances do modernismo –; a estilização na obra de Rennó se realiza no abandono de um gesto autoral próprio à fotografia modernista em nome de uma fotografia sem estética, popular, que a artista devolve ao circuito produzindo uma assinatura falsa e polissêmica, como tivemos oportunidade de discutir num dos capítulos anteriores.

Outro aspecto que pode ser visto em paralelo é o funcionamento do alusivo ou da citação como uma espécie de jogo entre a cultura e a leitura. Silviano colocará em funcionamento este jogo na malha de seu texto, mas também no modo como vai, ao mesmo tempo, apropriando-se da historiografia literária, intervindo nas formas narrativas já decodificadas pela mesma. Nesse procedimento, identificamos uma estética das cicatrizes, pois grande parte da produção de Silviano se apropria das formas modernas de narrar para perceber nelas certas cicatrizes,⁸⁹ e nelas é possível ainda a abertura à escrita contemporânea.

O romance *O olhar* teve sua primeira edição em 1974 com republicação em 1983. Esta republicação foi acompanhada da entrevista que o autor deu ao *Suplemento Literário do Minas Gerais* na época da primeira publicação. Ao fazer o romance acompanhar a entrevista, o autor escolhe, na comunicação entre os textos, atualizar os procedimentos de 1974 nos anos 1980, considerando que o experimento ainda podia guardar interesse para o leitor, assim como para aqueles que desejassem compreender as propostas dos projetos literários posteriores do autor, já que elas “revalidavam” a proposta dos anos 1960 (época de gestação do romance). Reproduzimos aqui trechos da apresentação do romance que ilustram nossa explicação:

Resolvo, pois, retirá-la [a entrevista] das páginas do SLMG de 20 de julho de 1974 e reproduzi-la à guisa de prefácio a esta segunda edição. Seria talvez a

⁸⁹ A ideia de ruptura e descontinuidade é motivo em “A permanência do discurso da tradição”, em que o ensaísta flagra o interesse dos modernistas pela tradição, à revelia das leituras centradas no aspecto de ruptura da vanguarda modernista. Silviano pensa a vanguarda neste e em outro texto anterior, “Vanguarda: um conceito e possivelmente um método” (1974), com produção da diferença e não da ruptura. Na diferença, um texto anterior é retomado e modificado, produzindo-se uma diferença crítica.

melhor forma de mostrar como tanto a reflexão sobre a prosa experimental, quanto a própria prosa não eram *datadas*. Aliás, meus projetos literários posteriores, se válidos, revalidam a proposta dos anos 60 (SANTIAGO, 1983, p. 9, grifos nossos).

Escrevendo essa apresentação e incluindo a entrevista em 1983, dois anos após de sua aclamada experiência literária com *Em liberdade* (1981), Silviano Santiago rearticula uma produção anterior aos anos 1980, fazendo com que ela ainda esteja de certa forma aberta a novas releituras e interpretações diante da experiência mais contemporânea. A menção aos anos 1960 está evidenciada na datação do romance, gerado nos anos 1960, mas só finalizado em 1972. Segundo a entrevista, o leitor fica a par do *processo* de composição do livro, do burilamento de sua forma que rompeu uma década e chega aos anos 1980 (e aos leitores futuros), acompanhada de um texto que lhe suplementa e abre sua leitura em pontos que poderiam ter escapado do leitor dos anos 1970, principalmente porque não o reconheceriam na face do autor Silviano Santiago dos anos 1980.

O texto da entrevista, portanto, funciona como um direcionamento, uma intervenção, mas nunca explicação da leitura do romance; é um texto de aproximação do leitor, conforme mais tarde o autor vai refletir: “A entrevista é a maneira pela qual o artista pode burlar o mercado” (SANTIAGO, 2002, p. 169). Fora dos limites do romance propriamente dito, lemos esse texto que o rearticula, acrescenta, torna evidentes alguns temas e procedimentos, como se ele pudesse ser o fora das margens do romance, seu sangramento. Para que a entrevista constitua esse prolongamento formal que torna o romance mais visível, a “melhor forma” que *mostra* o romance, o entrevistador assume também a figura do autor da palavra, responde às perguntas de modo a controlar não a interpretação, mas, ao contrário, qualquer prisão de interpretação, qualquer leitura que subjuguem o texto; numa dessas falas da entrevista, o autor expõe/entrega alguns direcionamentos para melhor rendimento da leitura:

É um texto para ser curtido pelos detalhes (...) No fundo, *O olhar* apresenta dois tipos de leituras diferentes que se entrelaçam e se trançam. (...) Nesse sentido diria que o livro se aproxima muito daquilo que posteriormente ficou sendo conhecido como “obra aberta”, isto é, aquela que depende do leitor para a sua plena organização (SANTIAGO, 1983, pp. 11 e 13).

Se o romance *O olhar* é considerado e recolocado nos anos 1980 como uma revalidação dos experimentos do autor em 1980, é necessário que reconheçamos em que momentos esses experimentos se entrelaçam e por que direções eles avançam; percebendo acima de tudo onde as formas são quebradas em nome de um experimento que leve à maior liberdade de leitura e à garantia de uma escrita distante do academicismo e da relação de continuidade e evolução, tão característicos do estabelecimento de cânones literários.

Como primeiro elemento de análise, observamos a que tipo de experimento o romance *O olhar* está filiado: o *nouveau roman* francês de escritores como Alain Robbe-Grillet e Michel Butor. Caracterizado por um realismo que se denomina novo ou objetivo, o realismo do *nouveau roman* se posiciona como terceira via “para além do naturalismo de um [Flaubert] e do onirismo metafísico de outro [Kafka]” (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 12).

O *nouveau roman* francês, além da proposta formal, tornou mais evidente a relação entre a opinião pública do escritor e o texto, essa terceira palavra que se insere no espaço entre a leitura e a crítica especializada, explicitando o processo e as pesquisas estéticas que o escritor põe em curso para realização. Longe da figura de um gênio que cria a obra como num lampejo, o escritor que se comunica com o público objetiva dar a dimensão do *trabalho* da composição, o que sugere a valoração do esforço em contraste com a inspiração.

A atividade ensaística de escritores como Michel Butor e Alain Robbe-Grillet pode ajudar a perceber como os escritores assumem a palavra antes relacionada ao crítico, posicionando suas experiências diante da produção literária contemporânea ou mais afastada no tempo. Sobretudo, essa atividade crítica do escritor ressalta o processo de trabalho – que compreende releituras de escritores, da crítica de literatura e dos modos de composição e procedimentos romanescos.

A relação entre estas dimensões do *nouveau roman* – romance como experimento e processo e a palavra do escritor como texto – estão presentes no romance *O olhar* no fato de o leitor ter acesso à palavra do autor, ao processo do livro – pelo conhecimento da gênese, transformação, leituras, alusões, escrita e publicação do escrito –, e, obviamente, pelo método de composição que privilegia em sua estrutura os cortes do *nouveau roman*.

O realismo do nouveau roman privilegia não apenas o descritivismo, próximo da câmera do cinema ou da fotografia, mas o processo de montagem dessas descrições. O trabalho com a perspectiva é fundamental para a apreensão da diegese desse tipo de romance, o que acaba por alcançar o que Barthes cunhou sob o nome de “literatura objetiva” (BARTHES, 1970). São trabalhadas não as relações causais entre fatos, mas perspectivas múltiplas que tendem a destronar o factual de seu lugar de destaque da narrativa e intensificar o olhar, a perspectiva em que se olha. Não por acaso, um conjunto de ensaios de Robbe-Grillet tinha como subtítulo “Ensaio sobre uma literatura do olhar nos tempos da reificação”. *O olhar*, referido desde o seu título, aposta na escolha da visualidade para problematizar a relação familiar que se desenvolve na narrativa. Segundo Lélia Coelho Frota, “A narrativa é, assim, conduzida através da fusão e superposição de vários momentos detectados por uma ótica que se desloca e desfoca o quadro familiar” (FROTA, 1975, p. 96).

A intensidade do olhar e a dinamitação do fato, convertido em perspectiva, são aspectos notáveis no romance *O olhar*, experiência singular e talvez única, que leva a forma do nouveau roman a outros lugares, sangrando sua forma, conforme veremos a seguir. No entanto, temos de fazer alguns esclarecimentos que mesmo determinarão essa dimensão outra que *O olhar* empreende à forma romanesca.

Evidentemente, a atividade crítica do escritor não é privilégio do escritor francês na voga do nouveau roman e nem mesmo a consciência do processo o é da mesma forma. Quanto a isso respondem a dupla pista do próprio romance de Silviano e as indicações do crítico Silviano Santiago no sentido de reconhecer como as propostas inovadoras – inclusive essas do valor ao trabalho do artesanato da literatura e da posição crítica do escritor – não são *determinadas* pelo momento histórico ou pelo ambiente cultural. Na relação entre história e dependência cultural, Silviano é um dos críticos que mais assinala a diferença como substituto das relações de dependência e cronologia. É desse modo que o crítico reatualiza Oswald, ao propor que a antropofagia está conceitualmente próxima dos hibridismos culturais do fim de século XX e também que há um componente de desconstrução na vanguarda brasileira que Oswald pratica:

Num momento preciso do fim do século vinte, a antropofagia recebeu a contribuição de uma novidade teórica. Esta anunciava o casamento entre o conceito tipicamente brasileiro e as figuras pós-estruturalistas da *inversão* (Gilles Deleuze), do *descentramento* e da *desconstrução* (Jacques Derrida). Hoje, as alianças concebidas sob o céu de Paris se acham bem assimiladas pelos gourmets do círculo antropofágico⁹⁰ (SANTIAGO, 2008, p. 16).

A aproximação que fazemos, ou melhor, que evidenciamos aqui, já que ela é referida na entrevista que o autor faz acompanhar o romance, com o *nouveau roman*, servirá para maior compreensão do que Silviano enxerta nos interstícios da forma do romance francês. Assumindo o contraste, poderemos ver mais claramente o romance em diferença que é *O olhar*, tomando o sentido de diferença naquele proposto pelo crítico Silviano em “Eça, autor de *Madame Bovary*”. Transplantado para a língua portuguesa, para a constelação de escritores e leituras de Silviano, para a memória mineira e, principalmente, para o *olhar* mineiro, o romance-nouveau-roman brasileiro avança o romance francês e se constrói nas brisuras do seu modelo.

Nessa brisura, a forma do *nouveau roman* se complexifica com a adição – comum à lógica do suplemento derridiano, conforme citamos há algumas páginas – de uma instância do olhar mineiro que Silviano comenta na entrevista. Lélia Coelho Frota (1975) compreende a complexificação que se apresenta como pano de fundo de uma estrutura romanesca mais simples:

Dissemos que o processo de composição da novela é simultaneamente simples e complexo. Simples, porque o texto se até à homogeneidade de sua apresentação estilística (...). É complexo porque – sob a aparente simetria da escrita – o deslocamento do ponto de vista, o ritmo lento e repetitivo das operações de desmembramento do passado e devassa do futuro dão um caráter perturbador à narrativa...” (FROTA, Idem, *Ibidem*).

A leitura do romance *O olhar* conta com dois capítulos que se seguem após a apresentação e a entrevista do autor, já que estamos aqui tomando a segunda versão do romance. Tendo como motivo o triângulo íntimo formado por mãe-pai-filho, a narrativa é construída por olhares de um narrador em terceira pessoa que cola a sua perspectiva às emoções e experiências de um dos dois vértices do triângulo (mãe-filho) alternadamente, olhares que compõem os capítulos dispostos sem qualquer preocupação cronológica, mas por intensidades. Essa intensidade é que move o desejo de olhar do

⁹⁰ “À un moment précis de la fin du vingtième siècle l’anthropophagie a reçu l’apport d’une nouveauté théorique. Elle annonçait le mariage du concept typiquement brésilien avec les figures poststructuralistes du *renversement* (Gilles Deleuze), du *décentrement* et de la *déconstruction* (Jacques Derrida). Aujourd’hui les unions conçues sous le ciel de Paris se trouvent bien assimilées par les gourmets du cercle anthropophage”.

personagem-filho, ao entrever os atos sexuais dos pais. Nessa construção triangular de olhares, um dos vértices pode ser considerado o tracejado vestigial (mas nunca dispensável) da geometria do romance. A figura do pai é sustentada por apenas uma frase narrativa que o retira do lugar de supremacia sexual, já que sua fala atesta dificuldade de satisfazer o desejo feminino.

Nos seus dois primeiros capítulos, temos a apresentação da mesma cena já não a mesma, pois vista pelas duas perspectivas, o que prepara o leitor para a alternância que ocorrerá na leitura do romance:

“Só um negro é capaz de te satisfazer.”

Escondido, colado à porta trancada que liga os dois quartos dos pais e o dele, escondido apenas nos gestos encolhidos tremendo apreensivo temendo empolgado disposto a modificar posição vestir...” (SANTIAGO, 1983, p. 21)

“Só um negro é capaz de te satisfazer.”

Se encolheu se encolhe mais sob o corpo do marido se entrincheira porque não pode suportar a frase assim tão repentina, susto como um foguete que espouca no ar no céu sem avisar (SANTIAGO, 1983, p. 31).

Com distância de 10 páginas, os dois capítulos se comunicam, em vez de apenas se seguirem, pelo trabalho de paralelismo de ações, gestos, olhares e intensidades de sentimentos, mas que é, ao mesmo tempo, destruído pela alteração da posição ótica. A frase inicial serve como campanha para que as posições se marquem e se alterem no jogo de olhares: “escondido/encolhida”, “à porta/sob o corpo”, “tremendo/susto como um foguete”. O romance, na sua sucessão, transforma-se aos poucos numa forma-dobradiça.

A experiência com a ficção-dobradiça será fundamental para o romancista Silviano de 1985 com o romance *Stella Manhattan*. Já descrito como romance-dobradiça,⁹¹ *Stella* é um romance que explode a forma na ferida que se abre no interior de sua estrutura, ao provocar um espaçamento na forma diegética.⁹² Essa fratura formal já se anuncia no corpo-corpus fendido do protagonista, corpo cicatriz de Eduardo/Stella: “O corpo de Eduardo tinha-se fendido e a água minava pelas rachaduras, escorrendo por elas como se fosse uma solda sentimental, bem diferente da outra, produto da força de autocontrole” (SANTIAGO, 1985, p. 36).

⁹¹ Cf. Flora Sussekind em “Prosa 80: dobradiças e vitrines”, *Papeis colados*. Silviano se refere à ideia de dobradiça ao comentar que experimenta na ficção de *Stella Manhattan* a mobilidade e performance dos *Bichos*, de Lygia Clark.

⁹² Referimo-nos à divisão, a dobradiça que acontece no romance, momento em que a narrativa de Eduardo é suspensa e se abre uma parte intitulada “Começo: o narrador”.

A narrativa de *O olhar* é duplicada dentro dos espaço romanesco, produzindo os planos de um *mise en abyme*, trabalhados também pelo nouveau roman (DÄLLENBACH, 1977). Esse procedimento, que tem sua origem no pictórico, foi praticado extenuadamente por André Gide. De acordo com Dällenbach, Gide descobre na pintura, na heráldica e depois na literatura um procedimento que mostrava na narrativa a face da escrita:

Muito me agrada que numa obra de arte se reencontre assim transposto, no nível dos personagens, o assunto mesmo desta obra (...) assim, dentro do quadro de Memling ou de Quentin Metzys, um pequeno espelho convexo e na sombra reflete, por sua vez, o interior as peça onde se desenrola a cena pintada⁹³ (Apud DÄLLENBACH, 1977, p. 15).

Dällenbach continuará comentando como Gide utilizará o procedimento dos espelhamentos narrativos, do *mise en abyme* como um exercício de se configurar como interlocutor de sua própria obra: “A escolha da escrita já alça a certa estratégia; escritor, Gide se torna para si mesmo seu próprio interlocutor”⁹⁴ (DÄLLENBACH, p. 26).

O contato com a obra de Gide parece ter sugerido a Silviano um procedimento literário que melhor divisa a face da escrita, instaurando uma dimensão reflexiva no interior da narrativa. O processo de *mise en abyme* está presente, além de n’*O olhar* e *Stella Manhattan*, no romance *Em liberdade*: “A apropriação da voz de Graciliano levada a cabo por Santiago se reflete *en abyme* no romance, quando Graciliano concebe uma narrativa na qual falaria através do eu do poeta árcade Cláudio Manuel da Costa” (AVELAR, 2003, p. 167).

A narrativa dentro da narrativa ou um texto-enxerto que se insere na cicatriz de uma forma romanesca aparecem como re-*flexões* da própria. Esse flexionamento, exercício intenso e de tensões põe em choque a escrita formalista e medida contra a escrita do excesso, do transbordamento, do galope que avança sobre a justa medida de uma sintaxe. Essa tensão é representada pela imagem do trasbordamento do copo de leite, que aparece no romance *Stella Manhattan*:

⁹³ “J’aime assez qu’en une oeuvre d’art on retrouve ainsi transposé, à l’échelle des personnages, le sujet même de cette ouvre (...) ainsi, dans les tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflete, à son tour, l’intérieur de la pièce ou se joue la scène peinte”.

⁹⁴ “Le choix d’écriture, déjà, relève de cette stratégie; écrivain, Gide devient à lui-même son propre interlocuteur”

Às vezes acontece que, quando vou enchendo de leite uma xícara, a mão deixa de me obedecer e continuo a despejar o leite vendo que a xícara está cheia, que o pires está transbordando pelas beiradas e que o líquido branco está escorrendo pela mesa ensopando a toalha (...) Às vezes uma ação – se, quê nem por quê – canaliza esforço maior do que o necessário para fazê-la e a ordem de *basta*, silenciosa e obscura, não chega até os nervos, não é transmitida aos músculos que se relaxam então e há um transbordamento inevitável de energia que acaba por tornar imprevisível o fim da ação que se começou a fazer (SANTIAGO, 1985, pp. 68-9).

Além de transbordar a estrutura, o excesso remete a um dispêndio de energia que burla a lógica regrada de uma economia. Gasta-se pelo prazer do transbordamento, gasta-se por puro prazer do dispêndio, onde se inscreve o próprio prazer como dispêndio, do gozo sem procriação, do leite/sêmen derramado que está presente na biografia do homossexual, como na vida de Eduardo/Stella. Esse burlamento da economia é base da noção de despesa batailliana: “A atividade humana não é inteiramente redutível a processos de reprodução e de conservação (...)” (BATAILLE, 1975, p. 30).

O excesso do branco, do alastramento da intensidade branca será retomado no branco da neve dos contos de *Keith Jarrett no Blue Note*. Do branco do leite – e suas acepções possíveis: transbordamento, despesa, ejaculação sem coito, indefinições libertárias ou incandescências (SERRES, 2004) – à memória branca, tais usos do branco dizem respeito a subjetividades desreprimidas (*Stella*) ou em deslocamento e/ou solitárias (*Keith Jarrett*).

A presença do branco estará relacionada a uma experiência da ausência e mesmo como espécie de signo cifrado, quando assume as conotações de silêncios, acordos tácitos, do que não se diz, do que fica suspenso: os olhares e gestos se constroem nessa espera branca: “As noites sofridas brancas no tempo e na memória...” (SANTIAGO, 1983, p. 62).

A conversão do noturno em brancura é uma imagem que podemos marcar para entender como o branco n’*O olhar* é pulsão que escapa desses olhares trocados e dos gestos emudecidos. A imagem do branco também estará simbolicamente representada pelo cachorro branco-branco e os três capítulos dedicados a ele (“Branco-branco”). O cachorro, achado na rua, “branco-branco com uma mancha-preta” funciona como espelho em que se reflete a solidão do filho e as frestas de discurso entre pai e filho, quando este pede insistentemente permissão para ficar com o cachorro.

O processo de perda que o personagem-filho atravessa – perda que representa a construção da imagem de si mesmo e de sua solidão no núcleo familiar – vai produzindo uma espécie de desfocamento da memória em que as

memórias intensas vão sendo desrecaldadas, em que o arquivo íntimo aos poucos se torna estranho. Essa transformação é marcada no romance no momento em que a fotografia serve de metáfora para a inapreensão do tempo e da experiência:

O último laço que a atava à sua primeira família foi rompido com a morte do pai seria ele mesmo, perguntou-se, que se ia afundando na noite deixando atrás nada apenas a fotografia ¾ só de busto (...) com as fotografias do marido e do filho seria ele mesmo? (SANTIAGO, 1983, 147).

Esse momento de separação entre filho e mãe, quando o filho se torna “o terceiro elemento”, a “terça parte” está presente na narrativa por conta de uma formação psíquica da figura do filho – a que a psicanálise dá o nome de *Spaltung* –, porém em tensão com o interdito que o olhar representa e que tem ligações diretas com a dupla leitura que se pode fazer do romance, ali onde se instala a *diferença* entre o romance brasileiro e o nouveau roman. Devemos discutir o que se acrescenta a uma história pura da *Spaltung*: a cicatriz da cicatriz.

O projeto inicial do romance *O olhar*, segundo nos conta Silviano na entrevista, era ficcionalizar a leitura que Sartre faz da infância de Baudelaire no livro *Baudelaire*. Abandonando aos poucos o projeto, Silviano dirá que o romance apresenta ao lado dessas leituras francesas (Gide, Sartre, o nouveau roman), um modo de pensar a separação da família mineira:

O que existe [em vez de um texto literário em que se apoiar] são incisões feitas por outros na minha memória. Na nossa memória. Casos, ditos, histórias de escárnio e mal-dizer. Nesse sentido e nesse nível quis que o livro traduzisse antes de mais nada uma certa e grande impossibilidade de me juntar ao clã mineiro, sua mentalidade e estreiteza de horizontes, mas ao mesmo tempo traduzisse todo o fascínio que sinto por este tipo de histórias que Autran [Dourado] pegou tão bem na *Vida em segredo*, e Guimarães Rosa em todas as suas páginas (...) (SANTIAGO, 1983, p. 13).

Se a separação de Baudelaire de sua mãe, quando ele se reconhece como “terceiro” na relação da mãe com o padrasto, foi um dos motivos principais da biografia de Sartre (1975); nos resquícios dessa leitura em *O olhar*, percebemos a passagem da prisão imposta pelo complexo de Édipo – a cicatriz narcísica, que em Sartre é visto por uma ótica de moralização –, para o problema do interdito que marca as leis da família (mineira) e onde pode se inscrever o olhar curioso do filho, o olhar perscrutador do desejo – a cicatriz do

desejo que transtorna o complexo de Édipo. Uma nova pista da transformação do projeto inicial do romance é dada pelo subtítulo pensado para o romance: “com o estilo de Clarice Lispector, para dar de presente a Lúcio Cardoso”.

Se Lúcio Cardoso constrói nas suas narrativas a predominância do pecado, dos interditos que cercam os núcleos familiares, uma “homenagem” de Clarice⁹⁵ se faz na transformação do interdito em desejo: por meio do complexo “mão-olhar-pele” o desejo é negociado de mãe para filho, em silêncios que, antes de proibir, deixam rastros de transgressões:

Nessa versão dagora [1974], o olhar tem muito mais uma função de descrever uma determinada forma de erotismo, de desejo. Forma de erotismo que se encontra tematizada no livro com a ajuda de dois elementos: a ação das mãos e a reação da pele (SANTIAGO, 1983, p. 12).

Pensando com Bataille, o valor da transgressão está no fato de ter na sua perspectiva o interdito e, ainda assim, ultrapassá-lo:

Mas experimentamos, no momento da transgressão, a angústia sem a qual a interdição não existiria: é a experiência do pecado. A experiência leva à transgressão bem-sucedida que, ao manter a interdição, mantém na para gozar dela (BATAILLE, 2004, pp. 58-9).

Essa dimensão do ato transgressivo e da interdição, no romance, se dá como afastamento da moral (cristã) – e das leis da “família mineira” –, que mortifica qualquer ato transgressivo. A transgressão está presente também na adoção do “estilo” de prosa galopante de Clarice Lispector; a imagem do galope aparece em *O olhar*: “(...) os gestos colaboravam com a ilustração e a imaginação funcionava à solta sem rédeas cavalo livre em plena planície solto e selvagem indomável” (SANTIAGO, 1983, p. 63). No curso da prosa, nenhum espaço para interrupções sintáticas, pois vigora o galope da escrita que persegue a intensidade dos olhares e ultrapassa qualquer interdição ou regra da sintaxe.

Para a psicanálise, a *Spaltung* (fenda) indica o momento em que ocorre a divisão do sujeito pela nomeação na relação com os pais:

É com o ser nomeado no diálogo pai-mãe que de – zero – o sujeito se torna “ele”, como o é igualmente por ser designado como “filho”, “João”, por uma palavra do pai. O nome é o que melhor figura este paradoxo do engendramento do um a partir do zero (LEMAIRE, 1979, p. 114).

⁹⁵ Nesse subtítulo estão implícitas as relações da vida literária: a paixão proibida e/ou impossível de Clarice por Lúcio.

Segundo Lacan, este momento de ferida (a “re-fenda”) ocorre com essa distinção dos nomes quando o sujeito se aliena de seu discurso: é a entrada do sujeito na linguagem. Nesse momento, nome próprio, “eu”, “meu” pode não mais coincidir com o “eu” simbólico – imagem de mim a mim mesmo: O (Eu) pode se ausentar do “Eu” ou se disfarçar no “Tu”, no “Ele”; melhor ainda, pode figurar no “a gente” (IDEM, *Ibidem*).

Em *O olhar*, essa nomeação não ocorre no romance, o que faz com que a relação seja sempre pendular: ao mesmo tempo que mãe-filho se fecham num ciclo, é aberto um outro na triangulação pai-mãe-filho, sendo que o terceiro elemento é o olhar, o puro “branco, um vazio (...) simples condição das permutações ‘Eu’ do ‘Tu’” (IDEM, *Ibidem*). A ferida narcísica e sua cicatriz não provocam necessariamente a paralisia, mas podem deixar entrever a instância do desejo.

Conforme viemos apontando, o romance de Silviano Santiago, ao inserir, na forma do *nouveau roman*, leituras outras, perspectivais inclusive pessoais e regionais, as memórias vindas por “incisões”, desarticula a forma-modelo, desarmando leitura ou interpretação condicionadas pela mera adaptação de formas estrangeiras ou pelo exercício da confissão da infância. Esses dois níveis do romance, que se “trançam”, já apresentam elementos que serão preciosos para a produção romanesca posterior de Silviano: em primeiro lugar, a violentação da forma, conceituado na ideia da forma-prisão,⁹⁶ – que Silviano retoma em relação à diferença que os textos vanguardistas brasileiros operam nos textos românticos⁹⁷ e em relação à experiência de *Em liberdade*, realizada dentro da forma-prisão do Graciliano Ramos de *Memórias do cárcere* – o processo de estilização, ao assumir vozes narrativas, dicções em que o narrador se travestirá – o perfeito termo “escrita travesti” para o modo como Silviano Santiago se apropria de estilos de outros para abrir possibilidades narrativas foi conceituado por Ana Cristina Chiara⁹⁸ –, o jogo entre memórias pessoais e memórias “públicas”, a dimensão do olhar como possibilidade narrativa e a biografia performatizada no uso das imagens de si. Relacionamos

⁹⁶ *A prisão da linguagem: um parecer sobre o Estruturalismo e o Formalismo Russo* (1972), de Frederic Jameson.

⁹⁷ Cf. “Vanguarda: um conceito e possivelmente um método”.

⁹⁸ Cf. “Escrita travesti” (2004).

estes procedimentos encontrados na prosa de Silviano Santiago ao modo similar que Rosângela Rennó dará a cada um deles.

O romance *Em liberdade*, considerado marco da produção pós-modernista, é uma revisitação e revisão da forma narrativa do diário, da escrita das memórias, mas não somente da escrita verdadeira dessas memórias, mas da ficcionalização das mesmas. O gênero do diário ficcional e das demais formas de escritas pessoais tenta emular a vida desfiada nas páginas, a visão de um “coração posto a nu”.⁹⁹ O diário de Graciliano, que prolongaria as memórias do cárcere na sua versão menor (em vez de memória, diário) e em ambiente oposto (em vez do cárcere, a liberdade), é escrito dentro de uma estética do falseamento, em que o autor, travestido de editor, performatiza a descoberta do manuscrito e apenas publica-os sem prejuízo da fidelidade esperada, sendo a partir dessa falsa garantia que a forma começa a ser violentada. Se podemos separar ficção e verdade na escrita dos diários verdadeiros e falsos, o mesmo já não pode acontecer no *Em liberdade*: a separação entre a “Nota do editor” e o texto de “Graciliano” apenas falseiam aquilo que não tem separação: o corte que oculta um fluxo. O travestimento do editor em autor (ou do nome da capa do livro – “Silviano Santiago” – nas *personae* de Graciliano Ramos e do “Editor”) desrespeita os limites do pacto dos escritos autobiográficos, ao misturar memórias pesquisadas e memórias vividas.¹⁰⁰ Percebemos que o que era motivo de transformação do romance *O olhar* – a alternância de planos temporais e a mistura de memórias construída por incisões” –, no romance *Em liberdade* serve para discutir a tradição das memórias dos escritores e das memórias prisionais (dos anos 1930, dos anos 1960).

A ideia de forma-prisão, tomada de Frederic Jameson, no texto de Silviano sobre o conceito de vanguarda – uma forma que se oferece como modelo a ser analisado, quebrado, substituído, mas, sobretudo, referido –, ganha, nos anos 1980, mais um sentido. Se como forma-prisão se entende a forma de escrita íntima do diário, preso ao “demônio do calendário” (BLANCHOT, 2006, p. 270), os escritos da experiência do cárcere e da guerrilha dos anos 1960 e 1970, publicados em 1980, constituem outra forma-

⁹⁹ A expressão é do título dado à tentativa de autobiografia de Baudelaire, *Mon coeur mis à nu*.

¹⁰⁰ O processo de composição de *Em liberdade* é resultado de uma meticolosa pesquisa de época. Cf. entrevista a Helena Bomeny e Lúcia Lippi Oliveira.

prisão que se transforma num gênero razoavelmente decodificado e de pouco alcance crítico.¹⁰¹

As narrativas de experiência da prisão, e mesmo dos momentos conflituosos como guerras e violência constituem um gênero bastante disseminado contemporaneamente. Apesar de ser de difícil discussão crítica, por conta de todo peso político que essas narrativas trazem, o problema da memória dos vitimados pelo regime totalitário teve, no Brasil, uma importância grande na passagem da ditadura à redemocratização do país. Constituindo o que Flora Sussekind (1985) chama de literatura do ego, o *boom* das memórias de guerrilha constituiu o painel ao qual *Em liberdade*, enquanto prosa reflexiva, responde.

As discussões em torno da evidência da violência são ainda mais espinhosas quando está em jogo a visibilidade. As fotografias de guerras, conflitos, das violências sempre conduzem a aporias interpretativas. Um desses exemplos está relatado no livro *Images malgré tout*, de Georges Didi-Huberman (2004), em que o autor rebate as críticas de dois articulistas que denunciam sua visão estética diante das fotografias de corpos de judeus mutilados. Enquanto a posição de Didi-Huberman é a de pensar as fotografias dos cadáveres judeus como representação possível do genocídio, os articulistas contrários a posição de Didi-Huberman rebatem a visibilidade do genocídio com o argumento de que o massacre está no limite do irrepresentável.

Uma das obras de Rosângela Rennó (*Atentado ao poder*) que evidencia a relação entre visibilidade da violência e discussão ética é a exposição que se apropria de fotografias publicadas em jornais populares durante a Eco-92, no Rio de Janeiro. Essas fotografias mostravam vítimas de assassinatos violentos no período em que se comemorava uma espécie de trégua do crime organizado na cidade. As re-fotografias ampliadas e alteradas – da posição horizontal para a vertical – lembravam o breve esquecimento da continuidade da violência transformado em totens cadavéricos. Uma luz verde remetia à natureza e à ecologia – em pauta na Eco-92 –, mas também ampliava o conceito de ecologia, ao dar visibilidade aos detritos humanos que a violência produz. Esta obra tem como título o nome pelo qual ficou conhecido o evento

¹⁰¹ Segundo Flora, a ficção da geração AI-5 se constitui como “repúdio à formalização e à crítica” (SUSSEKIND, 1985, p. 42).

em língua inglesa. A expressão aqui se torna de duplo sentido, pois *summit* – ápice – intitula, na obra, uma violência baixa, grotesca.

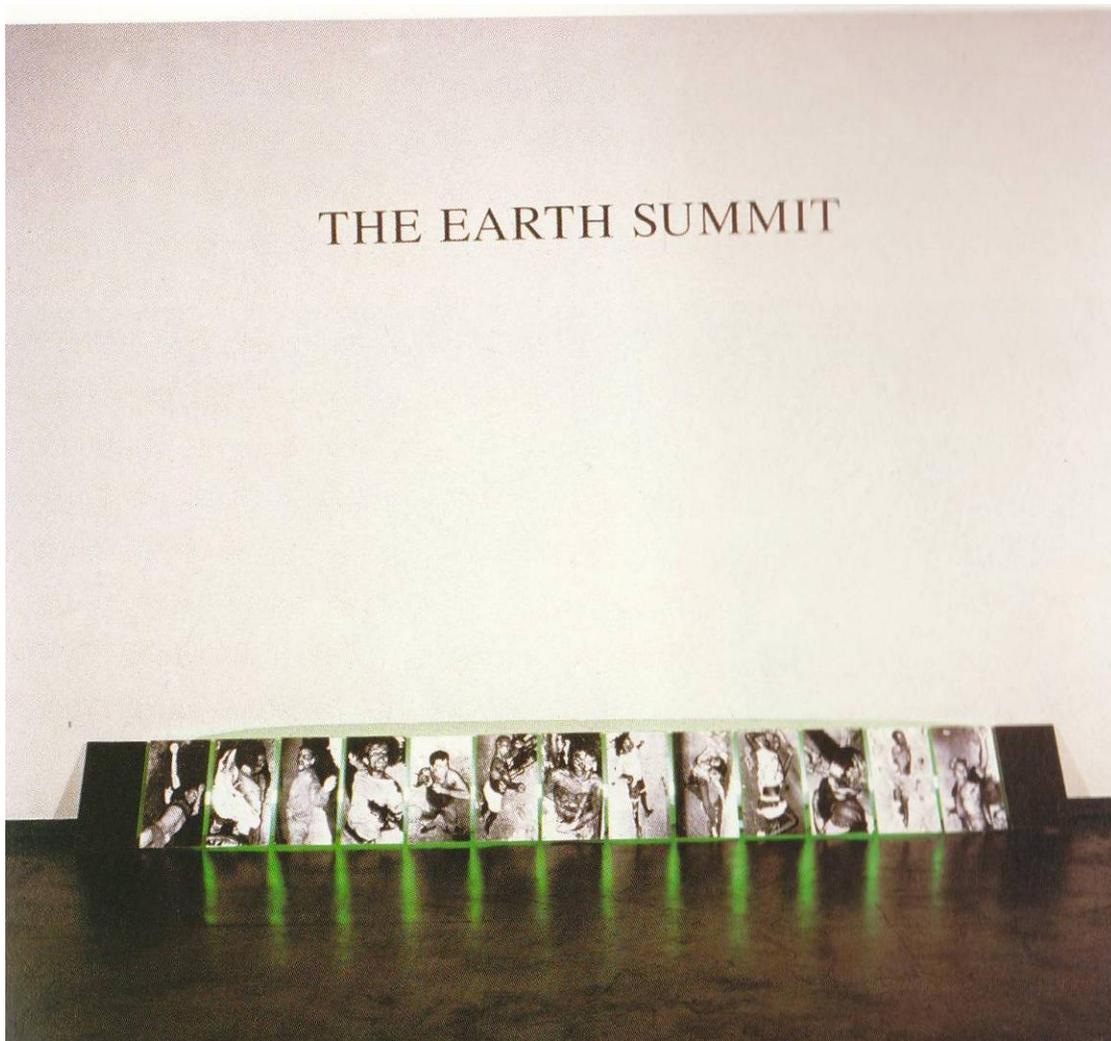
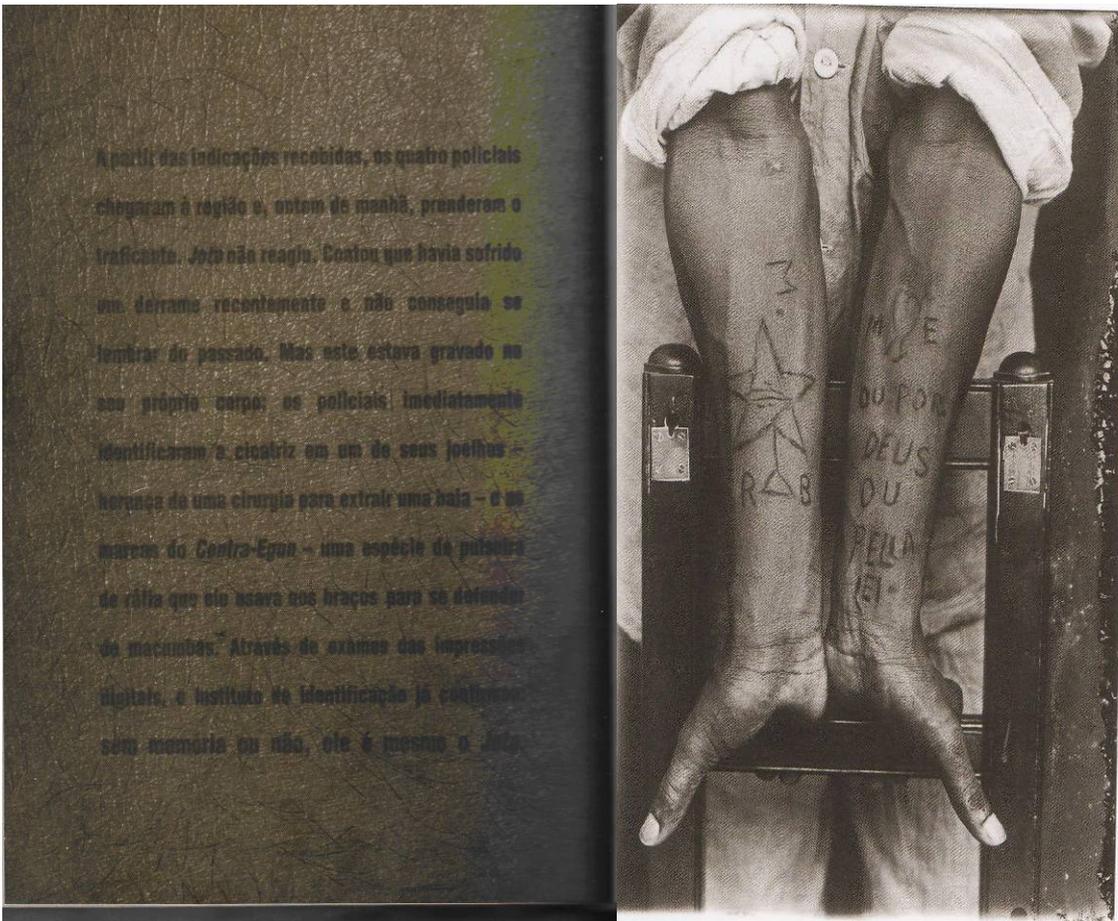


Figura 28 – The Earth summit

Cicatriz retoma a questão da memória prisional com outros propósitos, mais próximos do modo de violência da forma que observamos em Silvano Santiago, que investem na leitura da memória escrita no corpo – as tatuagens dos presidiários – e das imagens ausentes nos textos que compõem a instalação: ao lado da fotografia da tatuagem um texto que se refere à imagem fotográfica está diante dos olhos do leitor/espectador.



Figuras 29 e 30 – Cicatriz

A violência da forma, nesta instalação de Rennó, se faz por um suplemento de texto que produz outra imagem na leitura que borra a própria contemplação da imagem dos presos, e diverge da mesma pela ausência do que comenta. Desta forma, ao ler o texto, que sempre é uma narrativa envolvendo uma imagem fotográfica ausente, o leitor é convocado a imaginar esta outra-imagem para a qual não encontra correspondência na imagem que ele dispõe do lado. Ainda mais que a imagem oferecida não guarda qualquer relação com o texto oferecido – nem explicação, nem história, nem causa –, o que faz com que o espectador crie uma narrativa:

Mas se trata de uma narrativa criada, inventada, não necessariamente aquela que gerou aquela imagem. Gosto da idéia de fazer você entrar no jogo, você acha essa marca histórica, por exemplo, na foto dos presos. Mas minha estratégia é provocar uma espécie de apagamento do primeiro referencial para que você possa entrar numa viagem com o personagem e assim fazer com que essas imagens ganhem visibilidade, mas de uma nova forma, pois não faz sentido *repetir* o que este feito (RENNÓ, 2003, p. 15).

De modo análogo, para Silvano, repetir Graciliano, retomar o estilo de Graciliano nos anos 1980, significa fazer com que ele ganhe visibilidade de

uma forma nova, pois a apropriação, a estilização é capaz de atualizar, de apresentar Graciliano e fazê-lo uma questão aberta para a escrita da memória, do romance, da narrativa do eu.

A estilização, como anunciamos em capítulo anterior, é um local de escuta da escrita, do processo de escrita do escritor. Ao assumir o estilo do outro, a grande questão que surge é a da autoria e, principalmente, de quais são os critérios que constroem a autoria. Quando Rosângela Rennó se desinteressa do ato de fotografar, produzir imagens de sua autoria, o seu interesse se desvia para fotografias sem marca, em que pode ser inserida uma discussão sobre o uso e a propriedade. A quem pertencem as fotos dos retratistas das fotos de identidade, dos arquivos públicos, dos retratos dos álbuns de família, das fotografias encontradas pelo chão do mercado popular da praça XV?

Ao optar pelas fotografias que circulam e que perdem seu valor, Rennó dá lugar à função de colecionadora, de arquivista. Não mais autora, mais colecionadora que estabelece um modo estratégico de lidar com o ciclo de uso das imagens, acompanhar trajetórias de olhares e aplicações: “em decorrência da ampliação do meu repertório de imagens, percebi que, da mesma maneira que as pessoas têm um ciclo de vida, as fotos também têm” (RENNÓ, 2003, p. 8).

Ao abrir mão de fotografar, ao colecionar, Rennó percebe os modos de articulação da visão cultural da imagem, das práticas sociais e dos ciclos e circuitos que se valem das fotografias. Ao expor como obra fotografias não suas, mas sem autoria, Rennó se apropria de um estilo sem estilo, de um estilo que é ao mesmo tempo signo cultural popular:

Nesta circunstância [recontextualizar imagens], o fotógrafo abre mão de tirar as suas próprias fotos, com todas as implicações de ordem autoral decorrentes, para privilegiar o trabalho com os estilos culturais, ou seja, o conjunto das experiências, das expectativas e das ameaças socialmente compartilhadas, associadas à vida de um determinado com junto de imagens (FATORELLI apud FATORELLI e BRUNO, 2006, p. 34).

Ao se apropriar do estilo “pessoal” e “íntimo” de Graciliano Ramos, Silviano discute o alcance do estilo ao evidenciar o uso social, cultural do estilo do escritor; a escrita íntima é exercício de escrita pública, pois o exercício da confissão está vazado pelas imposições da língua (BARTHES, 1980), sempre cultural e compartilhada. Cada carta ou diário escrito é um espelho que reflete

o autor, mas que também produz reflexos para além das vistas do rosto que lhe deu origem.

Ao borrar a questão da autoria na estilização, abre-se um local de performance, de fingimento, de travestimento que visa liberar a baliza entre vida e literatura. Se, em *O olhar*, o narrador assumia um estilo “Clarice que se presenteava a Lúcio Cardoso” – evidenciado o tema das amizades e paixões literárias, das formações, da vida literária –, em *Em liberdade*, o narrador veste a pele de Graciliano Ramos, deixando marcas de uma vida fora do livro – as marcas biográficas de Silviano na “Nota do editor”, compondo o que Lúcia Helena (1997) chamou de Gracil(v)iano. Essas marcas vão se disseminando no encontro narrativo de *Viagem ao México*, em *O falso mentiroso – memórias* e nos contos de *Histórias mal contadas*. Silviano comentará essa biografia que se constrói ao par da ficção no “Epílogo em 1ª. pessoa” (2005), marco ou fechamento das experiências da performance de si. Em *A vida como literatura*, essa performance de si está confessada pelas linhas escritas do crítico:

Silviano [do romance *O amanuense Belmiro*] é o grande personagem nietzscheano.

Será preciso esperar cinquenta anos para que ele retorne num outro diário íntimo, numa outra ficção, fecundada por anos e anos de vida. Questão de obstetrícia, como escreveu Belmiro. No seu retorno em 1980, Silviano estará travestido de certo Graciliano Ramos ao sair da prisão do Estado Novo nos primeiros dias de 1937 (SANTIAGO, 2006, pp. 56-7).

A performance na literatura tem um papel fundamental de tornar a leitura uma experiência corporal, sempre atualizável em contraponto à passividade do leitor. Jonathan Culler (1999) apresenta o modo como o termo performativo ocupou os estudos de literatura. Culler vê na atividade do linguista J. L. Austin o anúncio do conceito de performativo em contraste com a linguagem que apenas nomeia, sem ser uma ação, o mundo – a linguagem constativa. Segundo Culler, e é o que devemos destacar aqui, o ato performativo por excelência é o ato da repetição que pode tanto fazer algo acontecer quanto fazer algo tornar-se o que é.

A partir destes dois lugares, Culler avança pensando o campo da literatura e completa: “uma obra é bem-sucedida, se torna um acontecimento, através de uma repetição maciça que adota normas e, possivelmente, muda coisas” (CULLER, 1999, p. 105).

Uma das questões cruciais para a teoria performativa da literatura (e da arte) seria repensar o próprio estatuto do acontecimento, no entrecruzamento

de encenação e realidade, ou melhor, a relação com esta, principalmente no esforço de estabelecer uma relação crítica, percebendo que as imagens fotográficas tensionam as duas fontes no sentido de evocar uma certa crença diante de si.

Pensando, com Culler, o texto crítico e metacrítico como escritas do acontecimento que se tornam o que são, as legendas encenam os dados da exposição e realizam um esforço discursivo de apresentar um ângulo de observação, uma condição linguística de abordagem, um ensaio, enfim, um ato performativo da linguagem que precisa realizar uma repetição até o “décimo canto”, anunciando seus objetos como se os tocasse com o toque de um Midas crítico, em que sobre um trabalho de linguagem constativa se formaria o cenário da tensão inerente aos atos performáticos, tal como Culler os compreende: “A única maneira de afirmar que a linguagem funciona performativamente para dar forma ao mundo é através de uma elocução constativa, tal como ‘A linguagem dá forma ao mundo’” (CULLER, 1999, p. 101).

O sentido da performance, na obra de Rosângela Rennó, não responde a um evidenciamento do corpo e de sua liberação, que foram marcas dos anos 1960, nem de uma atualização do corpo diante da codificação que os meios de massa fazem deste (como se produziu nos anos 1980 e 1990). O performático parece na obra de Rennó na construção de narrativas/intervenções, na sua figura como colecionadora, procedimentos que são pouco auxiliados por uma imagem da artista. Mas uma obra em especial trabalha com essa imagem: *Espelho diário*.

Em *Espelho diário*, vídeo-instalação de 2001, Rennó dá vida a notícias de jornais – que compõem o *Arquivo universal* –, notícias que trazem, nas suas narrativas, depoimentos de mulheres de nome Rosângela. Somente o nome próprio em comum escapou da edição a que a artista submete os textos de jornais, a retirada do nome próprio e a sua substituição por letras maiúsculas, enfim, a marca de reconhecimento: com o nome Rosângela, a distância entre nome próprio e nome de artista diminui. É nessa obra, portanto, que Rennó performatiza outras vidas, assumindo posturas, interpretando essas Rosângelas em primeira pessoa. *Espelho diário*, o livro de 2008, demanda uma leitura que ao mesmo tempo remete à forma romanesca e ao álbum de família sem cumprir as promessas de um e de outro. Originalmente um vídeo, em que

o espectador acompanhava a performance na interpretação dos textos do arquivo universal, o livro transpõe a expectativa para a leitura, ao fazer com que o leitor manuseie e reorganize a leitura desses flashes (alter)biográficos:

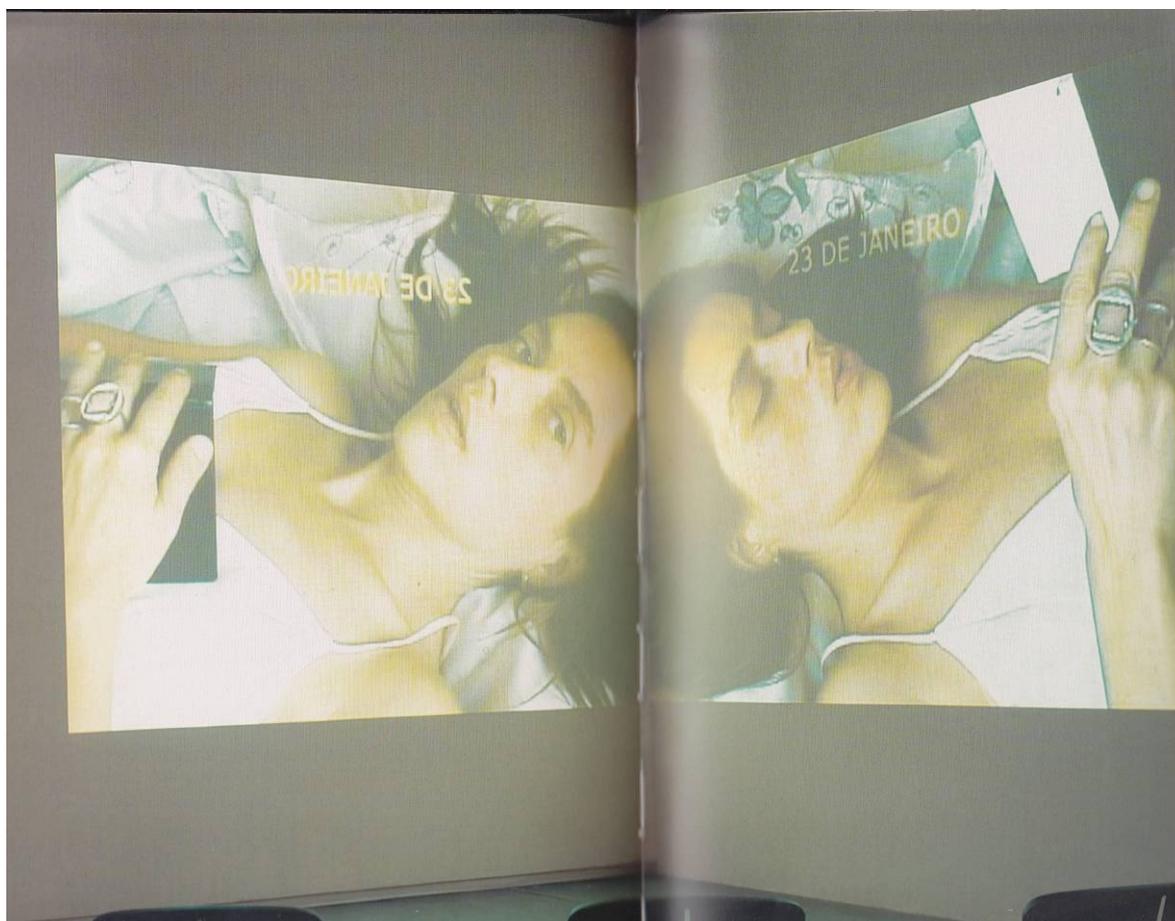


Figura 31 – Espelho diário (vídeo)

27 de agosto

a alcoólatra Quando eu acordei, a cabeça doeu e ficou doendo, doendo... Eu fui passar a mão nela, achei o prego. O médico disse: —“Alguém empurrou esse prego para dentro da sua cabeça. Sozinho é que ele não entrava aí.” Eu peguei e disse que não me lembrava de nada, não. O médico falou que isso é da cachaça. Ele disse: —“Para alguém enfiar esse prego aí, teve de usar uma pedra, um martelo. O prego atravessou o osso.” Eu disse para ele que não vi nada, não. *Pausa.* Quando eu acordei, a cabeça doeu e ficou doendo, doendo... Eu fui passar a mão nela, achei o prego. O médico disse: —“Alguém empurrou esse prego para dentro da sua cabeça. Sozinho é que ele não entrava aí.” Eu peguei e disse que não me lembrava de nada, não. O médico falou que isso é da cachaça. Ele disse: —“Para alguém enfiar esse prego aí, teve de usar uma pedra, um martelo. O prego atravessou o osso.” Eu disse para ele que não vi nada, não. *Pausa. Essa é uma fala em círculos, viciosa. R. está numa cama de hospital. O enquadramento é o mesmo das colunáveis e da “internada em estado grave”, que ainda vai surgir.*



Figura 32 e 33 – Espelho diário (livro)

A performance na literatura de Silviano não está presente apenas na construção textual, mas na relação que se forma entre texto e imagem do autor, entre texto e entrevistas e depoimentos, entre o ficcionista e o crítico. Na contracapa da segunda versão de *O olhar*, a foto do autor parece abrir esse arquivamento da vida do escritor por meio da sua presença em imagens e depoimentos. Entrevista e fotografia marcam momentos da presença do artista que aproximam leitor e autor, ao mesmo tempo em que abrem um canal de comunicação de um a outro. A fotografia atribuída a Ana van Steen mostra uma

imagem de Silviano cujo olhar não é o que costumeiramente encontramos em fotografias de perfis ou apresentações, mas um olhar que fita um contracampo:

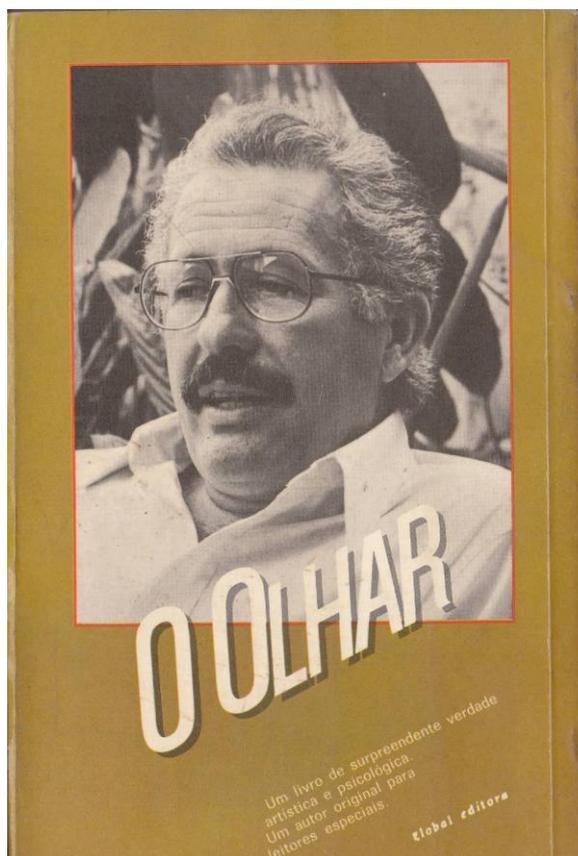


Figura 34 – contracapa de O olhar

Nesta contracapa, uma gramática da imagem pode ser vislumbrada no que se refere à apresentação e reconhecimento da figura do escritor. Mais do que mera divulgação, a legenda-título empresta sua significação romanesca à foto, ela ilustra textualmente o olhar fora do foco, pousado num elemento do contracampo que faz o espectador imaginar que interesse tem esse olhar. As fotografias de olhares fora do foco são reconhecidamente um dos temas favoritos da fotografia moderna – juntamente com as fotos de cego (vide capítulo 2). Essas fotografias favorecem a sensação de olhar e imaginar o que olham aqueles que olhamos, além do efeito de cisão das identificações, pois essas fotografias nos remetem ao momento de diferenciação em que já não somos os que apenas olham, mas os que são olhados: o que se produz quando, como acontece na fotografia de Silviano, temos a sensação de sermos olhados enquanto olhamos?

Segundo interpretação que Lacan realiza do estatuto do olhar em *O ser e o nada*, essa sensação de sermos olhados instaura a surpresa de nos vermos transformados em objeto,

O olhar, tal como concebe Sartre, é o olhar pelo qual sou surpreendido – surpreendido na medida em que ele muda todas as perspectivas, as linhas de força, de um mundo, que ele ordena, do ponto do nada onde estou, numa espécie de reticulação raiada dos organismos (..) Será uma análise fenomenológica justa? Não. (...) Esse olhar que encontro – isto pode ser destacado no texto mesmo de Sartre – de modo algum é um olhar visto, mas um olhar imaginado por mim no campo do Outro (LACAN, 2008, p. 86-7).

Essa visão do olhar estará presente em outra narrativa de Silviano que acentua a relação entre olhar e narrativa: *Viagem ao México*. A fotografia de Artaud é analisada por Lúcia Helena Vianna em “Cartografia de *Viagem ao México*”:

Na capa prateado-brilhante sobressai o *close-up* de Antonin Artaud, aquele que o autor hospeda como seu protagonista (..) Impressiona o desenho que o nariz em trapézio forma com os olhos. Estes, aparentemente perdidos na distância, mesmo em preto e branco, revelam a transparência líquida do mar (...) Sim, é preciso convocar o olhar do outro, para que tenha a ilusão de ver-se vendo-se (VIANNA, 1997, p. 111 e 121).

A autora continua sua análise percebendo que *Viagem ao México* tematiza, no encontro entre narrador e Artaud, o desejo de ser olhado, o apelo que o narrador faz ao leitor para que olhe e veja a narrativa – de difícil avanço – assim como se faz o apelo a todos os fotografados, que, como Artaud, põem seu olhar num ponto de fuga.¹⁰²

A fotografia do arquivo pessoal é usada na capa de *O falso mentiroso – Memórias*. Uma fotografia de infância de Silviano brinca com a questão da biografia, da transmissão dos caracteres e dos legados, da oclusão da origem.

¹⁰² A imagem do rosto de Artaud é lida em relação à imagem da contracapa do livro, o quadro *Loth et ses filles*, de Lucas de Leyde, que tem um rendimento narrativo quando o olhar do Artaud ficcional pousa os olhos sobre ele e reflete sobre a questão da descendência mediante o incesto.



Figura 35 – Capa de O falso mentiroso

Tendo como subtítulo e compromisso a inscrição “memórias”, a escrita dessas pelo personagem Samuel Carneiro é uma tarefa, de saída, estéril, por isso fértil para o artifício da arte, da imaginação, da especulação, já que os marcos da memória – o nascimento e a origem biológica – estão vazios, pois seus pais são falsos; e sua narrativa, por ser a de um falso mentiroso, é uma dupla pista entre ficção e verdade.

O diálogo de imagens não se estabelece unicamente com o jogo performático da imagem de si na obra de Silviano, mas no uso de imagens fotográficas que oferecem ao leitor do texto uma contraleitura – sem que seja leitura contrária ou uma leitura do contra –, conforme percebemos também no trabalho de Rennó nos dípticos entre imagem e texto. As duas fotografias de Robert Mapplethorpe usadas para dois romances de Silviano Santiago podem ajudar a discutir essa relação.

Em *Stella Manhattan* (edição de 1985), um dos autorretratos mais famosos de Mapplethorpe está em primeiro plano e tem como fundo a paisagem de Manhattan:

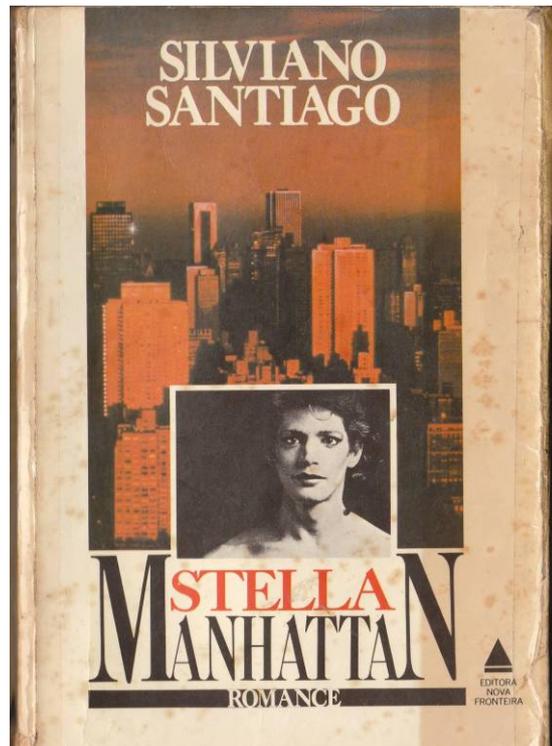


Figura 36 – capa de Stella Manhattan



Figura 37 – Self Portrait, #385, 1980

O autorretrato de 1980, que é detalhe da capa do livro de Silvano Santiago de 1985, representa o ciclo de fotografias que Mapplethorpe dedica ao universo homoerótico, desde as posturas e faces de ambiguidade sexual até a incursão no universo sadomasoquista gay (*leather*). Contrastando o assunto *sujo* com o emprego de uma técnica fotográfica extremamente *polida* (escolha

por luzes que realçam as linhas e o centro dos objetos), Mapplethorpe é considerado um documentarista da cena gay da década de 1970, além de ter fotografado figuras que representavam a vanguarda artística americana, como Andy Warhol e a cantora e poeta punk Patti Smith. Ao escolher a performance andrógina de Mapplethorpe para ilustrar *Stella Manhattan* – aqui não nos importamos se a foto tem como destino a simples divulgação de imagem que traduzisse o livro ou fosse uma escolha deliberada do autor –, a face de Mapplethorpe dialoga com a questão do personagem Eduardo, cindido entre a identidade civil do passaporte (Eduardo) e a sexual (Stella), entre a cultura americana e a cultura brasileira, entre a vida diurna e a cena gay noturna. A imagem de Mapplethorpe sugere essas cenas, que cindem o sujeito, na figura da ambiguidade sexual.

Em *Keith Jarrett no Blue Note*, uma outra imagem realizada por Mapplethorpe é utilizada. Ela é extraída da série de naturezas-mortas realizadas pelo fotógrafo na década de 1980:

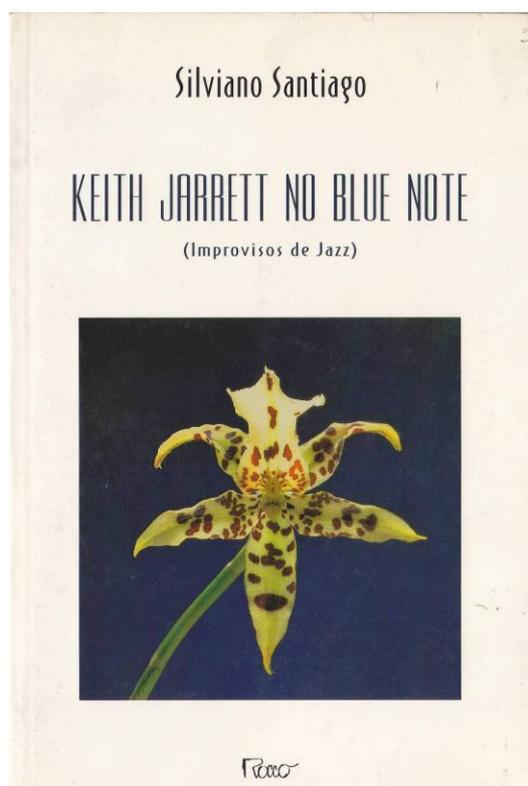


Figura 38 – capa de Keith Jarrett

Sem abandonar uma das marcas da obra de Mapplethorpe – a inversão, que parece apontar para um *ethos* homoerótico, levando a ideia de invertido (FREUD, 1979c) a uma visão de mundo –, as últimas fotografias de

Mapplethorpe – antes de o artista adoecer e morrer vítima de complicações da AIDS – concentram-se no estudo do corpo e das flores. As flores são símbolos dos órgãos sexuais, mas também, como naturezas-mortas, caracterizam a dupla face do sexo: o prazer que secreta vida e morte. Segundo Heloisa Buarque de Hollanda, na orelha do livro, a relação entre os contos de Silviano e a fotografia de Mapplethorpe podem ser vislumbradas na seguinte analogia: “São improvisos que têm como *leitmotiv* o *ethos* gay de uma permeável disponibilidade para o sexo. Um pouco como sugere o erotismo e a violência estetizada na extraordinária foto de Mapplethorpe”.

Com o comentário de Heloísa, acompanhamos a passagem de uma ética da ambiguidade para um *ethos* gay, o que na leitura dos contos fica patente nos relacionamentos gays, marcados por solidão, desencontros, memórias “brancas”. *Keith Jarrett* é um composto de narrativas de personagens em trânsito, tanto pela questão territorial – intelectuais que saem de seus países de origem para trabalhar – quanto pela questão dos relacionamentos – distantes no tempo e na memória que pode ser expressa na frase de um dos contos (“Autumn leaves”): “O branco é a cor da memória dos dias que passaram” (SANTIAGO, 1996, p. 29).

3.2 Retratos brancos

A memória branca dos personagens de *Keith Jarrett* contrasta com qualquer tipo de experiência que produza um arquivamento de sensações, cronologias, enfim, que cumpra uma funcionalidade esperada da memória sem relação com as fraturas ou falhas da experiência. Uma memória branca é produto de experiências que se apagam, que não se completam, fiapos de conversas, amores, paixões, desejos que compõem essa cor-espaco, como ocorre na pintura. Se Freud, em seu texto *Moisés e o monoteísmo*, definiu o inconsciente como um tecido pleno de cicatrizes (FREUD, 1979b), esse inconsciente, que é também mnemônico, é capaz de gravar nos sulcos, na cicatrizes, impressões, sensações que se rearrajam ao sabor das pulsões.

A memória funciona como uma grande máquina de arquivamento, e esse paradigma foi fundamental, como discutiu Derrida, para Freud compor a ideia do aparelho psíquico:

Pensemos no modelo técnico da máquina-ferramenta destinada, aos olhos de Freud, a *representar exteriormente* a memória como arquivamento *interno*, a saber, o *Bloco mágico* (...) a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do conteúdo *arquivável* em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro (...) Isso significa que no *passado* a psicanálise (não mais do que tantas outras coisas) não teria sido o que foi se o *E-mail* por exemplo, tivesse existido (DERRIDA, 2001, p. 27/29).

A sugestão de Derrida se inscreve numa historização do psiquismo, pois vincula sua formação e teorização a um contexto determinado e por isso mutável. Que espaço nessa história ocuparia uma memória branca? Um dos aparelhos que organiza o tipo de relação dos contos de *Keith Jarrett* é o telefone. Meio de comunicação e ao mesmo tempo de falha de comunicação, o telefone aparece com essa dupla função em “Days of wine and roses”: ao mesmo tempo retomada de lembranças compartilhadas e interrupção, apagamento da voz: “Você pensa agora que o telefone é uma forma de encontrar uma pessoa sem verdadeiramente encontrá-la” (SANTIAGO, 1996, p. 57). É esperança de companhia e perda do contato. Que tipo de memória é possível quando as ligações são interrompidas, religadas, e logo depois evanescidas? Provavelmente memórias fugidias, “desligadas”, “mudas”, sem registro.

Os contos de *Keith Jarrett* exercitam uma performance de improviso, de prosa mais solta, que trazem como marcação harmônica o uso do pronome “você”. Funcionando como pronome branco/vazio que pode ser habitado por diversas pessoas do discurso, o você provoca uma espécie de compartilhamento da impossível solidão, na medida em que a experiência da terceira pessoa é comunicada num pronome que abriga o interlocutor: “Você acorda durante a noite. Você não sabe onde se encontra” (IDEM, p. 53).

Derrida em seu livro *Mal de arquivo* discute ainda o modo como a presença do arquivo oculta o princípio do apagamento da memória, o “mal de arquivo”, que está presente em todo processo de arquivamento: “Bem ao contrário: o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória” (DERRIDA, 2001, p. 22). De certa forma, o arquivo guarda uma relação direta com o esquecimento, pois, ao mesmo tempo, que registra o esquecimento, concentra uma memória num suporte, apagando tudo que escapa ao suporte, tudo que “sangra” no suporte. Assim, essas memórias brancas, formadas por outra lógica diferente do arquivamento, por ilhas de

vazios, por interrupções, por faltas de comunicação, se relacionam com um tipo de subjetividade em trânsito e com um corpo-arquivo que apresenta a falência da retenção, própria de um corpo enfraquecido, envelhecido como uma flor madura e ressecada.¹⁰³ Algumas indicações dos contos podem ajudar a ilustrar o problema:

Ficarei eternamente tirando água do poço com os baldes da memória? (p. 58)
A memória das suas experiências amorosas com Roy são como os dois espelhos ovais e reflexivos do guarda-roupa, que a decoração fim-de-século permitia ter ao lado da cama do casal (p. 67).

O viajante ao consegue distinguir caras ou nomes (...) Traz um saco de gatos na memória (p. 78)

A memória branca não retém pensamentos (p. 81).

A memória branca é uma memória que curtocircuita a relação entre corpo e experiência, pois não há aprendizados, reiteraões, retenções, cicatrizes fechadas, mas cicatrizes que sangram, fluxos, trânsitos de experiências, apagamentos e desvios. Esse tipo de memória não arquivar, mas afetiva, cheia de impressões esparsas, não é auxiliado por suportes. Os suportes apenas confirmam a dimensão irresgatável do esquecimento, o desvio que a memória opera na apreensão de uma verdade. A memória branca faz parte desse sujeito em deslocamento, como podemos pensar a partir do conceito de incandescente de Michel Serres (2004). O incandescente marca esse corpo sem função definida: “viajante que circula entre os usos e costumes” (p. 81). Esse corpo ao mesmo tempo aberto às experiências sem retenção de memória é um corpo incandescente, livre, que paga o preço das “relações abertas” (p. 87). Se a incandescência é chama explosiva, na leitura de *Keith Jarrett*, ela pode ser resignificada para inspirar uma outra face da brancura esvaziante do incandescente: a da flama débil.

Um exemplo que ilustra a falibilidade do arquivo fotográfico numa presença do branco acontece no filme de Hector Babenco, *Coração iluminado*. Ao fotografar uma personagem que sofre de transtorno psíquico, por quem o protagonista é apaixonado, a máquina não consegue captar o rosto da personagem explodindo numa incandescência estrelada. Essa metáfora imagética nos ajuda a pensar em subjetividades infotografáveis, ou melhor, em subjetividades que pouco se deixam captar pelo “aparelho” (Flusser, 2002). Em

¹⁰³ O ressecamento dos corpos é uma constante nos contos de *Keith Jarrett*, diante do inverno rigoroso a que estão submetidos os corpos tropicais.

Uma história de família, percebemos (vide capítulo 2) como essa cisão entre uma imagem formada pela memória afetiva e a memória registrada na fotografia entra em conflito.

A falha da memória será fundamental para o tipo de arquivo fotográfico e textual trabalhado por Rennó. A preferência por retratos com falhas, com oclusões, com marcas do tempo e do uso são espaços intersticiais em que pode se inscrever uma outra memória: uma memória branca, ambígua, dos afetos, que não retém, mas imagina:

No entanto, realmente, um livro de fotos imperfeitas (...) produz em mim um encantamento muito maior (...) As veladuras e apagamentos intencionais que proponho têm como objetivo gerar uma espécie de dificuldade, para forçar o espectador a buscar a imagem no limite da visibilidade (RENNÓ, 2003, p. 14 e 16).

O trabalho com as falhas pode ser plenamente acompanhado na imagem de seu arquivo pessoal intitulado “Mulheres iluminadas”. Nele, a fotografia solar está coberta de uma luz negra gerada pelo envelhecimento da foto, como se metaforicamente o sol queimasse a imagem, preenchendo seus fotografados de luz:

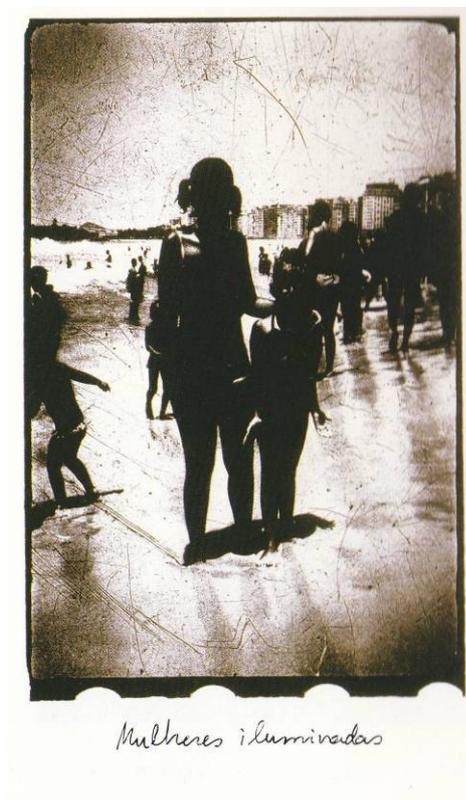


Figura 39 – Mulheres iluminadas

Como um tecido repleto de cicatrizes, essa imagem da memória afetiva da artista acaba por estampar a perda, por arquivar o “apagamento” da visão. Concentrada nessa perda, Rennó vai trabalhar ressaltando esse aspecto da perda da imagem em fotografias vazadas pela cor, pelo velamento mais forte, mesmo pelo ocultamento da imagem como acontece em *In oblivionem*, em que são apresentados porta-retratos que ocultam, em vez de cumprirem sua função de mostrar, as fotografias. Essa coleção que arquiva o seu próprio “mal”, o “mal de arquivo”, responde a uma das preocupações da artista: o uso que se faz da memória. Rennó se alinha ao conceito de fotografia expandida de Andreas Mühle-Pohle que instaura uma ecologia da imagem, repensando a fotografia como uso social, integrada numa rede de circulação, mas também de descarte. Rennó faz essas fotografias descartadas circularem novamente, discutindo a enorme produção de refugo da imagem e quais as consequências que essa acumulação e descarte podem gerar.

Nesse reativamento das fotografias esquecidas, na revalorização do esquecimento ativo, também se opera uma política da memória: seja na intervenção da artista em arquivos públicos, como nos casos de Imemorial e Cicatriz, seja na questão da origem da imagem do Brasil. Essa discussão marca a vídeo-obra *Vera Cruz*.

Vera Cruz é um filme feito de filmes fotográficos em branco, em sequência, acompanhados de legendas que encenam o momento de descobrimento do Brasil. As legendas são diálogos baseados no único registro de origem do Brasil: a carta de Pero Vaz de Caminha. Instaurador da metáfora, por meio da proliferação de imagens descritivas do Brasil, a carta se sobrepõe a um filme em branco, uma memória em branco, discutindo como a origem da nossa imagem como nação provém de uma memória em branco, imaginada pelas sugestões metafóricas da visão colonialista de Portugal.

Aliada aos diálogos, a sonorização ajuda o espectador a formar imagens do acontecimento. Nesse filme em branco, reconhecemos como a imagem formada de um Brasil paradisíaco, de uma população indígena amistosa, é uma ausência concreta, é um mito de origem forjado pela escrita metafórica que apaga e obstrui a realidade concreta, as fraturas da sociedade colonial, da prática exploratória. Mas também nesse branco se inscreva a ideia de nativo como ser-tabula rasa, sobre o qual poderiam se inscrever todos os caracteres: católico, serviçal etc.

Longe da terra natal, Silviano Santiago, talvez por um sugestivo distanciamento ótico, descobre historicamente o Brasil nos Estados Unidos – em sugestiva analogia com a redescoberta do Brasil feita por Oswald de Andrade, em Paris. Na sua experiência como professor em terras americanas, nos anos 1960, Silviano reflete sobre a escrita da origem histórica do Brasil, percebendo como há um cegamento e um desvio nessa tentativa de descrever a “Vera Cruz”:

Você acabou de dizer que foi nos Estados Unidos que a história entrou na sua vida. Como foi isso?

Aconteceram coisas fascinantes. Por exemplo, eu tinha que ensinar a Carta de Pero Vaz de Caminha. Obviamente meu conhecimento de história não era essas coisas naquele primeiro momento, e comecei a ler os textos a partir da perspectiva da teoria literária. O que eu acho que foi a graça da minha possível contribuição aos estudos históricos. Em 1962, lendo a Carta de Caminha, descobri que ela era estruturada em torno de uma metáfora, a metáfora da semente: *Semen est verbum Dei*. E organizei a minha leitura em torno do fato de que a Carta tratava de uma semente metafórica, que era valorizada - o verbo, a palavra de Deus -, e de uma semente não-metafórica, que era desprezada, porque a terra era ubérrima, dava tudo. Comecei a fazer esses jogos, mostrando como a cultura brasileira vai ser uma cultura altamente metafórica. Já desde os primeiros escritos ela tende a não querer enxergar o real, porque o real é por demais bom. Deus é brasileiro, o brasileiro é que não está do lado de Deus. Isso está nos meus cursos americanos, de 1962-1964, e estará no primeiro curso que dei na PUC, em 1972. Chamei ao curso de “A semente, ou a impossibilidade de se escrever a origem” (p. 12).

A preocupação com a escrita da história latino-americana e brasileira e com suas interpretações é uma constante na ficção e na crítica de Silviano Santiago. *Viagem ao México* é uma narrativa que marca o trajeto do olhar estrangeiro nas terras latino-americanas. Ensaios hoje clássicos como “Apesar de dependente, universal”, “Eça, autor de Madame Bovary”, “Por que e para que viaja o europeu?” e “O entre-lugar no discurso latino-americano” se oferecem como pensamentos da diferença, em que a cultura latino-americana ocupa um local de valor na contabilidade das trocas culturais. Em “O entre-lugar”, o saber latino-americano se constrói nas limitações, nas fraturas do saber europeu ou do saber norte-americano. Não entrando na lógica da imitação, papel destinado à colônia, cumpre a América Latina devolver um papel invertido: em vez da importação, a exportação da poesia pau-brasil: “Guardando seu lugar na segunda fila, é no entanto preciso que assinale sua diferença, marque sua presença, uma presença muitas vezes de vanguarda” (SANTIAGO, 1974, p. 19). O entre-lugar pode ser considerado o lugar da leitura, arranjado entre o texto e sua expectativa (texto modelar, texto latino-americano

etc.). A leitura, conforme ensina Roland Barthes (2005), é um trabalho. Esse trabalho deve ser realizado a partir do reconhecimento de cicatrizes: “o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original nas suas limitações, nas suas fraquezas, nas suas lacunas” (IDEM, p. 22).

Essa tarefa específica da leitura como desvelamento das cicatrizes, das feridas que parecem fechadas e compósitas, mas que não obstante estão abertas e descontínuas, pode se transformar numa crítica que tanto funciona na expectativa da imagem quanto na abertura dos textos. Ao se voltar para duas interpretações da América Latina – a de Octávio Paz e de Sérgio Buarque de Holanda –, Silviano Santiago recoloca o conceito de *entrelugar* para desarticular a formação de uma identidade latino-americana pela simplista oposição a um modelo europeu ou norte-americano. Ao realinhar o termo *entrelugar* ao conceito de *différance* de Jacques Derrida, Silviano rearticula o *entre* como lugar que limita as oposições, os binarismos, numa terceira margem, para retomarmos a metáfora rosiana:

O *entre* como lugar da desconstrução da identidade do conceito e do conceito de identidade (...) Na conferência “La différence”, que realizou em 1967, Derrida afirma que a *différance*, nem vocábulo (da língua francesa) nem conceito (da filosofia clássica), é o que faz com que o “movimento da significação só seja possível se cada elemento dito ‘presente’ aparecendo no cenário da presença, relacionar-se com algo que não seja ele próprio, guardando em si a marca do elemento passado e já se deixando escavar pela marca de sua relação com o elemento futuro” (...) Nesse movimento de significação, o *pachuco* guarda a marca do elemento *passado* (...) e já se deixa correr pela marca de sua *relação* com o elemento *futuro*. (SANTIAGO, 2005, pp. 38-9, grifos do autor).

O tema da ferida é um dos pontos-chaves que a leitura de Silviano Santiago detecta na interpretação de Octavio Paz. Para Paz, o *pachuco* oculta uma chaga aberta que explica a intimidade do imigrante latino em terras estrangeiras. Essa *rachadura* guarda conexões com um enfraquecimento, com uma abertura à violação, à violência, próprias do sexo feminino. “A ferida que nunca cicatriza” é uma das imagens preferidas de Paz para discutir a identidade do *pachuco*. Porém, Silviano apresenta como essa ferida dolorida pode se reverter, e está já anunciada na solução poética de Octávio Paz, em cicatriz de uma experiência amorosa:

Numa notável reviravolta, o ensaísta-etnógrafo cede lugar ao poeta Octavio Paz, que passa a oferecer à mulher o melhor antídoto para se desvencilhar do preconceito machista, antídoto este que na verdade está servindo a si próprio (...) O antídoto contra as palavras grosseiras do código da hombridade encoraja a mulher a ir além da rachadura e assumir o “*amour*

fou”, de que falam André Breton e os surrealistas (...) Octavio Paz recomenda à mulher o amor como tábua de salvação (SANTIAGO, 2006, pp. 150-1).

Na obra de Rennó, o problema da identidade é marcado por uma busca da permanência de traços de identidade numa zona onde esses traços tenderiam a se perder: a fronteira. Em *Thoughts of the border/Pensamientos de la frontera*, Rennó trabalha com a tradução dos provérbios populares para a língua inglesa, investigando os ganhos e perdas no atravessamento da fronteira linguística. Na série de fotografias *Estados Unidos*, os fotografados se encontram numa zona-limite entre duas culturas, entre duas línguas, o que faz surgir não uma imagem de oposições claras de culturas, de definições de identidades, mas um hibridismo que ao mesmo tempo parece manter traços ditos de origem, mas que já estão modificados pelo contato com outros modos de expressão. Fica difícil pensar em perdas, mas pode ser possível se falar em contaminação, em acréscimos, como se pudesse ser produzida uma terceira identidade que se constrói nas zonas de vizinhança, distinta de qualquer resposta mais redutora da relação dominados-dominantes, colonizador/colonizado; nacional/estrangeiro:



Figura 40 – United States

4 CONCLUSÃO ou as suturas possíveis

A participação de Rosângela Rennó e Silviano Santiago no seminário que deu origem a essa pesquisa marca um panorama crítico em torno dos arquivos: as poéticas do arquivo. Observando o modo como os dois artistas trabalham a questão, ao abordar o arquivo como um local de curto-circuito entre a biografia e a ficção, podemos repensar que tipo de arquivo é possível a partir das obras de Silviano e Rennó.

As entrevistas, depoimentos, as falas tornam maior o alcance desse arquivo, ao mesmo tempo em que transformam a leitura das obras numa leitura sempre em metamorfose, já que cada nova palavra rearranja linhas de pensamento antes organizadas em determinada direção.

Ao estudarmos um artista, sempre produzimos uma espécie de arquivo particular em que ideias e conceitos são organizados a partir da visada sobre esse arquivo. Com o trabalho sobre dois artistas contemporâneos que, além de se voltarem para a questão do arquivo – abrindo feridas nos documentos, trabalhando com eles no sentido de produzir leituras para além do puro fato –, produzem arquivos – com os depoimentos e entrevistas –, é o próprio projeto metodológico que se abala, pois cada nova linha nesse arquivo altera a dinâmica de suas obras no circuito das artes contemporâneas.

Mas, no jogo dos arquivos, é preciso saber lidar com essas perdas, com os esquecimentos que o arquivo guarda (DERRIDA, 2001) para melhor problematizar esse pensamento sobre as coisas, que se caracteriza como em trânsito. Ao abordar as *bio*-grafias que Rosângela Rennó e Silviano Santiago escrevem, estamos lidando com vidas *em* arquivo, flagrando esse processo de construção de uma biografia de artista que a todo momento cresce de um modo imprevisível.

Para Silviano Santiago, um tipo especial de arquivo dessa biografia de artista pode ser acompanhado na forma de entrevista. De certo modo, percebendo essa fala como palavra que aproxima o autor do público, esse arquivo sem intermediações pode cumprir a tarefa de abrir as cicatrizes de qualquer leitura que ligeiramente possa se estabelecer como verdade. Percebemos isso no modo como a entrevista ajuda a fraturar a dura crosta do explícito:

Ainda na entrevista a Santuza Naves, você diz que a entrevista é um gênero literário. Como é isso?

Desde Uma literatura nos trópicos estou dizendo isso. A entrevista é a maneira pela qual o artista pode burlar o mercado. O que eu vejo é o seguinte: o diálogo do leitor brasileiro com a obra, sobretudo com a obra contemporânea, é praticamente inexistente. Ele pode ser, quando muito, levado a ler os clássicos, ou os grandes autores modernistas. Mas ler um autor contemporâneo é coisa rara: o leitor não tem dinheiro, e ao mesmo tempo a nossa cultura é uma cultura que tende a ser oral, e não escrita. A entrevista, para mim, tem importância, porque você pode tornar explícito o que está implícito na sua realização artística. Se por acaso o Pedro Bial me convida para dar uma entrevista na Globo, eu nunca vou recusar, embora saiba que não vou dizer o que diria se fosse interpelado por pessoas do métier. Mas sendo entrevistado por ele posso passar uma mensagem que será escutada, assumida, por pessoas que nunca me viram e nunca me leram e que possivelmente nunca lerão livros meus. Então, a entrevista, qualquer que seja o meio, tem uma função social enorme no Brasil.

Quer dizer que, no fundo, você está conferindo autoridade à entrevista?

Estou conferindo autoridade à entrevista. Autoridade acadêmica. Nesse sentido, a televisão brasileira, em particular os canais a cabo, são bem mais interessantes que os canais a cabo estrangeiros. A não ser, lá fora, depois de uma da madrugada. Depois desse horário você tem programas excelentes na França, mas até então você não tem entrevistas com acadêmicos e pessoas que estão tentando explicar a atualidade com bom nível. Aqui, se você for investigar, cada um daqueles universitários que são entrevistados tem uma pesquisa sólida, tem um livro por detrás. Você não pode falar com tanto conhecimento de causa, e nem será convidado para falar sobre aquele assunto, se não tiver um livro por detrás. O livro não é lido, infelizmente, e muito menos debatido. Suas idéias, quem sabe? O que podemos fazer? Não vamos acertar esses desajustes de um dia para o outro. E difícil saber ler. O leitor tem que detectar o implícito, não tanto o explícito. Na entrevista, a palavra escrita se torna explícita pelo autor, ele dialoga consigo mesmo, tentando ser claro. A partir da entrevista, você pode ter um curto-circuito revolucionário dentro de uma sociedade da pasmaceira como a nossa.¹⁰⁴

Ao falar de sua obra, ou melhor, da concepção que construímos em torno da obra, o artista parece, aos poucos, com seu discurso, consumir qualquer estabilidade dos arquivos. Sua fala trabalha secretamente como os dois dos maiores mitos da literatura: o incêndio da biblioteca de Alexandria e o fogo a que Kafka destinou seus escritos, salvos pelo amigo Max Brod.¹⁰⁵ Essa pulsão de morte que trabalha nos arquivos, parece também habitar os arquivos, as escritas.

A instigante experiência do artista visual Hollis Frampton – *Nostalgia* (1971) – ajuda a pensar como o apagamento dos arquivos representa a própria condição da palavra. Ao comentar a história de cada fotografia de seu arquivo pessoal, Hollis (e nós, espectadores) observamos a imagem ser consumida pelo fogo. Essa narrativa pode funcionar como metáfora para o modo como Rosângela Rennó e Silviano Santiago vão promovendo uma queima dos

¹⁰⁴ Entrevista citada anteriormente de 2002, p. 170.

¹⁰⁵ Esta história é retomada pelo Silviano ficcionista no romance *Em liberdade*, ao produzir a ficção da possível perda dos originais do diário de Graciliano Ramos.

arquivos por meio dessas falas incandescentes – próximas de seus leitores, ao pé de seus ouvidos –, ao articular a escrita e a coleção de um modo sempre novo a cada nova proposta. Essas falas, de modo algum, inocentam seus narradores: parecem sugerir um tipo de autoridade que não se encontra nos limites da autoria, mas nos da interpretação do projeto.

“Epílogo em 1ª pessoa”, texto-depoimento das mobilidades literárias e das experiências di-feridas de Silviano, pode ser visto agora como texto-cicatriz de um arco de experiências da escrita que fecha-e-abre para a re-visão do romance realizada, agora, por *Heranças* (2009):

Rinaldo de Fernandes – Em *Heranças*, seu mais recente romance, você procura fazer um painel da burguesia brasileira. Pode comentar as linhas de força do livro?

Silviano Santiago – *A linguagem ficcional*. Quis recriar no novo milênio uma linguagem que chamaria de realista, na falta de outra palavra, ou de depois-de-Rosa-e-Clarice. Tem algo a ver com a linguagem que fundamenta o grande romance burguês do século XIX, onde me encostei quando estudante de Letras e onde de novo me encosto como criador. *A composição de um narrador forte*. Ao contrário do que profetizou Ítalo Calvino, julgo que a prosa do novo milênio terá de ser - acabará por sê-lo? - menos leve e menos leviana.

Nessa fala, Silviano gira mais uma vez os tempos, ao enxertar no *novo* milênio a prosa do século XIX. Recua no tempo para perceber, nas frestas do artesanato do romance oitocentista, o melhor ponto de visão para analisar nova literatura:

As regras do jogo são outras e os escritores mais antigos, como eu, devem entender que os sucessores não serão necessariamente melhores ou piores que nós. O que eles terão que fazer, isso sim, é, dentro desse novo código, fazer textos com força e beleza.

O entrevistador ainda destaca algumas falas de Silviano:

O zelo excessivo que essa nova geração tem em formar uma imagem. Trabalhar essa imagem profissional se torna, para Silviano, cada vez mais imperativo aos jovens.

Quem era mais livre na forma? “Depende”, explica [Silviano]. Hoje, ele enxerga pouca aventura na frase, pouca liberdade no parágrafo, muito gesso nesse tempero. Já na estrutura do texto como um todo, ele acha que a geração atual está dando conta do recado. Há inovação sim, garante, mas também há perigo: – O risco disso é termos, a longo prazo, uma literatura pasteurizada, como acabou acontecendo com a francesa. O texto francês hoje não tem mais o *glissement* (deslize) tão necessário para a renovação.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Cf. entrevista concedida ao site globo.com: “Silviano Santiago e a vida literária”.

Em contrapartida, Rosângela Rennó trabalha cada vez mais a contemporaneidade das instalações, fazendo com que uma obra funcione como resposta crítica a outra. Com *Febre do sertão* (2008), Rennó permite ao espectador habitar um entrelugar diante das imagens do filme *Grande sertão: veredas* e de seu reflexo que é a minissérie global. Dispostos em dois mini-DVDs, as cenas se abrem como um espelho em que a fantasmagoria da prosa rosiana percorre o abismo entre uma apropriação e outra. Com *Febre do sertão* (1965), Rennó trabalha com uma espécie de crítica da interpretação, descentrando a unicidade na proliferação das apropriações imagéticas da prosa de Rosa, além de refletir sobre como a imagem consome o texto. No mesmo espaço e tempo, *Febre do cerrado* expõe as imagens de redemoinhos – típica também rosiana – ao lado dos relatos emoldurados de visões dos redemoinhos. Qual visão é mais real: a imaginada pelos relatos, a imagem do redemoinho em fuga, a do sertão do cinema, a do sertão televisivo?

Essas novas posições dos dois artistas colocam a pesquisa num ponto de inconclusão que mais ensina sobre uma pesquisa do que desestimula: é a própria instabilidade que se transforma em condição de um novo tipo de pesquisa que não se pauta mais por uma metodologia estanque. Estamos diante de vidas em arquivo, vidas que constroem, articulam, recombina suas leituras e imagens.

Com o nosso estudo proposto, pensamos a cicatriz como um conceito que pudesse auxiliar a leitura desse arquivo em constante transformação. Como um conceito em adaptação constante, a cicatriz funcionou como fissura, algo que a leitura deixa entrever, mas que nunca produz o fechamento, conforme Deleuze comenta sobre a prosa de Zola, a “fissura não transmite senão a fissura” (DELEUZE, 1974, p. 233).

A cicatriz é essa fissura por onde se realizam os trânsitos entre vida e arte, corpo e experiência artística, confissão e disfarce. Ao escrever *O olhar*, Silviano Santiago desvia a prosa autobiográfica que marcou sua estreia na literatura, o livro *Duas faces*. Depois das críticas, Silviano abandona a autobiografia: “tinha resolvido sair definitivamente do autobiográfico” (SANTIAGO, 1983, p. 14).

O olhar funciona como uma espécie de cicatriz desse abandono, abandono que parece estar sempre em negativo nas obras de Silviano, sempre

uma cicatriz que não se fecha, uma carta escrita na falha de um destinatário ausente.¹⁰⁷

Após abrir os arquivos do pai fotógrafo, Rennó se volta para os arquivos sem paternidade, órfãos destinados ao lixo, ao esquecimento. Que sugestões podem inspirar esses jogos de pai e mãe? Na ficção, muitos, e esperamos que alguns tenham sido esboçados aqui. Na vida, na biografia de cada artista, talvez imponham um limite que os fios de uma tese, como essa que propomos, não consigam suturar no escrito.

¹⁰⁷ "Como desejo, a carta de amor espera sua resposta; ela impõe implicitamente ao outro de responder, sem o que a imagem dele se altera, se torna outra. É o que explica com autoridade o jovem Freud à noiva: "Não que porém que minhas cartas fiquem sempre sem resposta, e não te escreverei mais se você não me responder. Eternos monólogos sobre um ser amado, que não são nem ratificados nem alimentados pelo ser amado, acabam em idéias falsas sobre as relações mútuas, e nos tornarão estranhos um ao outro quando nos encontrarmos novamente , e acharmos então as coisas diferentes do que , por não termos nos certificado delas, se imaginava".

("Aquele que aceitasse as 'injustiças' da comunicação, aquele que continuasse a falar levemente, docemente, sem obter resposta, adquiriria um grande domínio: o da Mãe")
F.D. A. [compilado] por Roland Barthes. Tradução de Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981. 3ª. ed, p.33.

REFERÊNCIAS

ADORNO e HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALPERS, S. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. São Paulo: EDUSP, 1999.

ANDRADE, M. *A lição do guru (Cartas a Guilherme Figueiredo): 1937-1945*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

_____. *Poesias completas*. São Paulo: Círculo do Livro, [19--].

_____; SABINO, F. *Cartas a um jovem escritor e suas respostas*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ARRIGUCCI JR, D. Móbile da memória. In: *Enigma e comentário*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

AUERBACH, E. *Mímesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

AUMONT, J. *A imagem*. São Paulo: Papyrus, 1993.

AVELAR, I. *Alegorias da derrota*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

AZEVEDO, A. *O homem*. São Paulo: Martins, 1970.

BANES, S. *Greenwich Village 193: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BAPTISTA, A. B. *A autobiografia como preservativo*. Disponível em: <www.folhaonline.com.br>. Acesso em: 23 abr. 2006.

BARTHES, R. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1975.

_____. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1980.

_____. *A câmara clara. Notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, G. *A parte maldita*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.

BAUDELAIRE, C. *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, 1971.

BAUMAN, Z. *Vidas desperdiçadas*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

BENJAMIN, W. Desempacotando minha biblioteca. In: _____. *Obras escolhidas II – Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Obras escolhidas I – Magia, técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *Obras escolhidas II – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BLANCHOT, M. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRASSAÏ. *Proust e a fotografia*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

BRAUNE, F. *O Surrealismo e a estética fotográfica*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2000.

BRETON, A. Carta às videntes. In: _____. *Manifestos do surrealismo*. Trad. Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

_____. *L'amour fou*. Paris: Gallimard, 1980.

BRITO, R. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

CAVELL, S. *Esta América nova, ainda inabordável*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

CALVINO, Í. Multiplicidade. In: _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

CAMPOS, M. C. C. Nosso Mário de Andrade. In: MIRANDA, W. M. ; SOUZA, E. M. (orgs.). *Navegar é preciso, viver: escritos para Silviano Santiago*. Belo Horizonte: EDUFMG; Salvador: EDUFBA ; Niterói: EDUFF, 1997.

CANDIDO, A. Dialética da malandragem. In: ALMEIDA, M. A. *Memórias de um sargento de milícias*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: 34, 1992.

_____. Literatura comparada. In: _____. *Recortes*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

CARDOSO, M. R. Arquivos em Confronto. *Gragoatá*, Niterói, n. 1, 1996.

CESAR, A. C. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 2002.

CHIARA, A. C. R. Escrita travesti. *Comunicação & política*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 3, p. 215-223, set./dez. 2004.

_____. Murilo Mendes, o poeta do futuro. In: _____. (org.). *Forçando os limites do texto*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2002

_____. *Pedro Nava – Um homem no limiar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

COMPAGNON, A. *O trabalho de citação*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

COSTA LIMA, L. Carlos Drummond de Andrade: memória e ficção. In: _____. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro, [s.n], 1981.

_____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. Esboço de uma autobiografia intelectual. In: _____. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.

_____. *A Mimesis na teorização de Wolfgang Iser*. In: _____. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.

_____. *A aguarrás do tempo. Estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CULLER, J. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.

DÄLLENBACH, L. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.

DANTO, A. C. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus, 2006.

DELEUZE, G. *La philosophie critique de Kant*. Paris: P.U.F., 1967.

_____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 197.

DERRIDA, J. *Adeus a Emmanuel Lévinas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *Mal de arquivo – Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

DERRIDA, J. *La carte postale: de Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion, 1980.

_____. *Mémoires pour Paul de Man*. Paris: Galilée, 1988.

_____. e ROUDINESCO, E. *De que amanhã...* Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

DIAS, M. G. O sintoma: de Freud a Lacan. Disponível em:

<<http://www.scielo.br/pdf/pe/v11n2/v11n2a18.pdf>>. Acesso em: 5 jan. 2009.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. *La demeure, la souche: apparentements de l'artiste*. Paris: Minuit, 1999.

_____. *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*. Paris: Minuit, 2001.

_____. *Invention of Hysteria: Charcot and the photographic iconography of the Salpêtrière*. Cambridge: The MIT Press, 2004.

_____. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2004.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico*. São Paulo: Papirus, 1993.

DURAND, R. *Le temps de l'image*. Paris: La Différence, 1994.

DYER, G. *O instante contínuo: uma história particular da fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FABRIS, A. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2004.

FATORELLI, A. *Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará ;FAPERJ, 2003.

_____. et al (org.). *Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

FERREIRA, G. e COTRIM, C. (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: J. Zahar , 2006.

FIGUEIREDO, V. L. F. Entre ordem e caos: narrativa equilibrista. Disponível

em: <<http://www.revista.agulha.nom.br>>. Acesso em: 2 jun. 2006.

FOUCAULT, M. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *L'écriture de soi*. In: _____. *Dits et écrits v. IV (1980-1988)*. Paris: Gallimard, 1994.

_____. *L'herméneutique du sujet: cours au Collège de France. 1981-1982*. Paris, Gallimard/ Seuil, 2001.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FREUD, S. *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância/ O Moisés de Michelangelo*. Rio de Janeiro: Imago, 1997a.

_____. *Moisés e o monoteísmo*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1997c.

_____. *Um estudo autobiográfico*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

_____. *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

_____. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, [19-].

FROTA, L. C. Silvano Santiago. *O olhar* (resenha). Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=23&p=95&o=r>>. Acesso em: 4 abr. 2008.

FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

GINZBURG, C. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GUATTARI, F. e DELEUZE, G. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed.34, 1993.

- HANSEN, J. A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: UNICAMP, 2006.
- HELENA, L. Olhares em palimpsesto. In: In: MIRANDA, W. M. ; SOUZA, E. M. (orgs.). *Navegar é preciso, viver: escritos para Silvano Santiago*. Belo Horizonte: EDUFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997.
- GOMES, A. C. Escrita de si, escrita da história: a título de prólogo. In: _____. (org.). *Escrita de si, escrita da História*. Rio de Janeiro: Ed.FGV, 2004.
- GONÇALVES, M. C. F. *O belo e o destino: uma introdução à filosofia de Hegel*. São Paulo: Loyola, 2001.
- HUYSSSEN, A. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- ISER, W. A interação do texto com o leitor. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. *O fictício e o imaginário. Perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
- JAMES, H. A lição do mestre. In: _____. *A morte do leão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. São Paulo: Papyrus, 1996.
- KOSSOY, B. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- KOSUTH, J. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: J.Zahar , 2006.
- KRAUSS, R. *Le photographique: pour une théorie des écarts*. Trad. Marc Bloch e Jean Kampf. Paris: Éditions Macula, 1990.
- LACAN, J. *O seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: J.Zahar , 2008.

_____. *Escritos*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 1998.

LEJEUNE, P. Le pacte autobiographique. In: *Poétique*. n. 5. Paris: Seuil, 1983.

LEMAIRE, A. *Jacques Lacan: uma introdução*. Rio de Janeiro: Campus, 1979.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LÉVI-STRAUSS, C. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LIMA, R. E. L. A crítica cultural na universidade. In: MIRANDA, W. M. ; SOUZA, E. M. (orgs.). *Navegar é preciso, viver: escritos para Silvano Santiago*. Belo Horizonte: EDUFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997.

LICHTENSTEIN, J. *A cor eloquente*. São Paulo: Siciliano, 1994.

LISSOVSKY, M. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

LOPEZ, T. P. A. Uma ciranda de papel. In: GALVÃO, W. N.; GOTLIB, N. B. (orgs.). *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LUCAS, F. (org.). *Cartas a Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

MAFFESOLI, M. *Elogio da razão sensível*. Petrópolis: Vozes, 2001.

MELENDI, M. A. Bibliotheca ou das possíveis estratégias da memória. In: RENNÓ, R. *Rosângela Rennó: O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MELLO, M. T. B. *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.

MIRANDA, W. M. *Corpos escritos*. São Paulo: Editora da USP; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

_____. e SOUZA, E. M. de. *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MORAES, E. R. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MORAES, M. A. Orgulho de jamais aconselhar: Mário de Andrade e os moços. In: GALVÃO, W. N. e GOTLIB, N. B. (orgs.). *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MORICONI, I. Silviano Santiago, 70 anos: homenagem, evocação [1]. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br>>. Acesso em: 12 fev. 2009.

_____. Mestres e discípulos: constelação de questões. In: GARRAMUÑO, F. et al. (org.). *Experiência, cuerpo e subjetividades. Literatura brasileira contemporânea*. Rosário: Beatriz Viterbo Editora, 2007, pp. 25-44.

NASCIMENTO, E. *Derrida e a literatura*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2001.

_____. *Em torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

NASCIMENTO, L. Tatuagens e cicatrizes: performances narrativas na contemporaneidade. In: _____ et al (orgs.). *O corpo em performance*. Belo Horizonte: NELAP; FALE; UFMG, 2003.

PAZ, O. *Marcel Duchamp: o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *O labirinto da solidão*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

PEDROSA, A. Álbum de recortes. In: RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó: O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

PESSOA, F. Gênese e justificação da heteronímia. In: _____. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

PROUST, M. *Sobre a leitura*. Campinas;São Paulo: Pontes, 2003.

_____. *No caminho de Swann*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.

RESTANY, P. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

RILKE, R. M. *Lettres à un jeune poete*. Paris: Bernard Grasset, 1937.

RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó*. São Paulo: EdUSP, 1998. 198 p.

_____. *Rosângela Rennó: O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. *Rosângela Rennó: depoimento*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2003.

_____. *Rosângela Rennó*. São Paulo: Cosac Naify, 2005 (Fotoportátil).

_____ e PENNA, Alicia Duarte. *Espelho diário*. Belo Horizonte: EdUFMG; São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

_____. Entrevista. In: CATÁLOGO da exposição "Sertão contemporâneo". Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2008.

ROBBE-GRILLET, A. *Por um novo romance*. São Paulo: Documentos, 1969.

ROSSET, C. *A anti-natureza: elementos para uma filosofia trágica*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

ROUDINESCO, E. *A análise e o arquivo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

SANTIAGO, Silviano. *O banquete*. Rio de Janeiro: Saga, 1970.

_____. *O olhar*. Belo Horizonte: Tendência, 1974.

_____. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Viagem ao México*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

_____. *Keith Jarrett no Blue Note*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

_____. *De cócoras*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Uma história de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

- _____. *O falso mentiroso – Memórias*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- _____. *Histórias mal contadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- _____. *Heranças*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- _____. Vanguarda: um conceito e possivelmente um método. In: Ávila, Afonso (org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. *Carlos Drummond de Andrade*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- _____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. (org.) *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- _____. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. Pós-fácio. In: ANDRADE, C. D. *Farewell*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- _____. Entrevista. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 30, p. 147-73, 2002.
- _____. A falta que ama. In: _____. *Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. pp. 4-10
- _____. Por que escrevo. In: _____. *O escritor por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2004 [CD].
- _____. O caminho da literatura. Disponível em:
<<http://portalliterat.terra.com.br/artigos/o-caminho-da-literatura>>. Acesso em: 10 mai. 2007.
- _____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- _____. O silêncio, o segredo, Jacques Derrida. In: NASCIMENTO, E. (org.). *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.
- _____. Bestiário. In: _____. *Ora (dizeis) puxar conversa!: ensaios literários*.

Belo Horizonte: EDUFMG, 2006.

_____. Destinos de uma carta. In: _____. *Ora (dizeis) puxar conversa!: ensaios literários*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2006.

_____. *A vida como literatura: O amanuense Belmiro*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2006.

_____. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. *Ora (dizeis) puxar conversa! Ensaios literários*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2006.

_____. Silvano Santiago e a vida literária. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2009/09/18/silvano-santiago-a-vida-literaria-224304.asp>>. Acesso em: 26 out. 2009.

_____. Entrevista exclusiva com Silvano Santiago. Disponível em: <<http://rinaldofernandes.blog.uol.com.br/>>. Acesso em: 3 fev. 2010.

SARTE, J.-P. *Baudelaire*. Paris: Gallimard, 1975.

SCHØLLHAMMER, K. E. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2007.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

SOUZA, E. A dona ausente: Mário de Andrade e Henriqueta Lisboa. In: GALVÃO, W. N. & GOTLIB, N. B. (orgs.). *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. Máriowsald pós-moderno. In: Seminário *Crítica e valor*, Casa Rui Barbosa - Rio de Janeiro, 2006.

STEINER, G. O repúdio à palavra. In: _____. *Linguagem e silêncio. Ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

_____. *Lições de mestres*. Trad. Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SUSSEKIND, F. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

_____. *Literatura e vida Literária*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

_____. *O cinematógrafo das letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1987.

_____. Ficção 80 – dobradiças e vitrines. In: _____. *Papéis colados*. Ed. da UFRJ, 1993.

VIANNA, L. H. Cartografia de *Viagem ao México*. In: MIRANDA, W. M. e SOUZA, E. M. (orgs.). *Navegar é preciso, viver: escritos para Silvano Santiago*. Belo Horizonte: EDUFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997.

VIRILIO, P. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2002.

WELLEK, R. *Conceitos de crítica*. São Paulo: Cultrix, [19--].

ZOLA, É. *A batalha do Impressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

_____. *Do romance*. São Paulo: EDUSP, 1995.