

**JIAN MARCEL ZIMMERMANN**

**DA REPRESENTAÇÃO DA IMAGEM À IMAGEM COMO  
REPRESENTAÇÃO EM *O PINTOR DE RETRATOS E  
SATOLEP***

**PORTO ALEGRE, 2016**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA DE ESTUDOS DE LITERATURA  
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA  
LINHA DE PESQUISA: TEORIAS LITERÁRIAS E  
INTERDISCIPLINARIDADE**

**DA REPRESENTAÇÃO DA IMAGEM À IMAGEM COMO  
REPRESENTAÇÃO EM *O PINTOR DE RETRATOS E  
SATOLEP***

**JIAN MARCEL ZIMMERMANN**

**Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lúcia Sá Rebello**

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

**PORTO ALEGRE, 2016**

CIP - Catalogação na Publicação

Zimmermann, Jian Marcel  
Da Representação da Imagem à Imagem como  
Representação em "O Pintor de Retratos" e "Satolep" /  
Jian Marcel Zimmermann. -- 2016.  
173 f.

Orientadora: Lúcia S&S Rebello.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-  
Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Literatura Comparada. 2. Fotografia. 3.  
Interdisciplinaridade. 4. Assis Brasil. 5. Vitor  
Ramil. I. Rebello, Lúcia S&S, orient. II. Título.

## **AGRADECIMENTOS**

Para que não se cometam injustiças, de antemão agradeço a todas as pessoas de meu convívio que colaboraram na execução desta pesquisa. Ademais, os nomeados abaixo não estão em ordem de relevância, pois este é um critério inválido quando se trata de afeto e gratidão, que é o que aqui pretendo expor.

Agradeço à minha esposa Leticia e à minha filha Lívia, por me trazerem à superfície quando o mergulho nas letras me ausentava demasiado de nosso convívio familiar. Outrossim, os olhos atentos da Professora Lê deram contribuições inestimáveis neste caminho. Aos sogros Jane e Erni, por contribuições cotidianas que suavizaram a trajetória. Agradeço também:

Aos colegas de IFSUL, por contribuírem diretamente na concretização logística da realização do curso.

Ao colega e amigo Gilnei Oleiro Corrêa, maior conhecedor da obra de Ramil, pelo apoio bibliográfico e pelas preciosas dicas e conversas.

Ao Carlos Túlio da Silva Medeiros, pelo coleguismo, auxílio intelectual, bibliográfico, por disponibilizar a Rede “Dialogos en Mercosur” para a concretização desta pesquisa, mas principalmente pela amizade.

Aos amigos de Porto Alegre, Claudete, Paulo, Thiago, Ozi, pelo tratamento familiar que sempre dispensaram a mim.

À minha orientadora, Professora Lúcia Sá Rebello, pela oportunidade, crença na validade e no andamento do projeto, também pela disponibilidade e pelas sábias orientações.

Aos demais Professores do PPG em Letras da UFRGS, pelas valiosas contribuições, que certamente contribuíram em minha formação intelectual e, por conseguinte, na realização desta pesquisa.

## RESUMO

O presente estudo investiga, nos romances *O Pintor de Retratos*, de Luiz Antonio de Assis Brasil (Brasil, 2002) e *Satolep*, de Vitor Ramil (Ramil 2008), a relação entre o gênero romanesco e a Fotografia. Ambos os textos têm como um de seus temas a imagem fotográfica, mas a abordam de maneira distinta: Assis Brasil, de maneira mais tradicional, verbalmente descreve as imagens, enquanto Ramil introduz materialmente fotografias na estrutura de sua obra. Neste sentido, objetivamos descobrir em que medida há um entrecruzamento de linguagens, de categorias epistêmicas, que interfira na estrutura profunda do gênero romanesco. Para buscar respostas aos questionamentos que guiaram esta pesquisa, recorreremos ao amparo teórico provindo da teoria do romance, teoria da fotografia, além de investigarmos o processo criativo dos autores. Ademais, para homogeneizar elementos teóricos tão heterogêneos, buscamos amparo na interdisciplinaridade (além de estudos interartes, intermídias, etc.). Verificamos que efetivamente a introdução de elementos fotográficos, em ambos os textos, produziram alterações em categorias fundamentais da estrutura do romance. Sofreram alterações elementos como a trajetória do protagonista, função do narratário, construção da memória e do passado, a maneira de inserção dos intertextos, o próprio trabalho do escritor (que passara a trabalhar com, pelo menos, duas matérias primas), etc. Deste modo, confirmaram-se as hipóteses iniciais, a forma romanesca, sempre permeável à relação com outros gêneros e outras séries, recebeu aqui não apenas um elemento acessório em sua composição, mas um adendo que alterou seu lastro estrutural, mas sem que ele deixasse, ainda sim, de preservar sua primordial condição de gênero romanesco.

Palavras Chave: Literatura Comparada; Fotografia; Interdisciplinaridade; Assis Brasil; Vitor Ramil.

## RESUMEN

El presente trabajo investiga, en las novelas *O Pintor de Retratos*, de Luiz Antonio de Assis Brasil (Brasil, 2002) y *Satolep*, de Vitor Ramil (Ramil 2008), la relación entre el género novelístico y la fotografía. Los dos textos tienen en común la temática de la imagen fotográfica, pero la tratan de distintos modos: Assis Brasil, de una manera más tradicional, verbalmente describe las imágenes, mientras Ramil introduce materialmente fotografías en la estructura de su obra. En este sentido, buscamos descubrir de qué manera ocurre el entrecruzamiento de lenguajes, que interfiera en la estructura profunda del género novelístico. Para contestar los cuestionamientos que guiaron esta pesquisa, buscamos amparo teórico en la teoría de la novela, teoría de la fotografía, además de estudiar el proceso creativo de los escritores. Al mismo tiempo, para homogenizar elementos teóricos tan distintos, usamos proposiciones de la interdisciplinariedad (además de los estudios interartísticos, intermédias, etc.). Descubrimos que, en realidad, la introducción de elementos de la fotografía en las dos novelas generara cambios en categorías fundamentales de la novelística. Se alteraron elementos como la trayectoria del protagonista, la función del narratario, la composición del pasado y de la memoria, el modo de inserción de los intertextos, el propio trabajo del escritor (que tuvo que trabajar con, por lo menos, dos materiales), etc. Logramos confirmar nuestras hipótesis originales, la novelística, siempre abierta a la relación con otros géneros y otras series culturales, no recibió solamente un elemento accesorio, pero una suma que ha cambiado su estructura básica, pero manteniendo su condición narrativa, estos textos siguen siendo novelas.

Palabras Clave: Literatura Comparada; Fotografía; Interdisciplinariedad; Assis Brasil; Vitor Ramil.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>1 A FORMA ROMANESCA.....</b>	<b>15</b>
<b>2 A IMAGEM FOTOGRÁFICA.....</b>	<b>34</b>
<b>3 INTERDISCIPLINARIDADE: LITERATURA E FOTOGRAFIA .....</b>	<b>61</b>
<b>4 O PROCESSO CRIATIVO.....</b>	<b>81</b>
<b>5 O PINTOR DE FOTOGRAFIAS.....</b>	<b>101</b>
<b>6 SATOLEP: UMA CIDADE, SUAS IMAGENS, SEUS ARTISTAS.....</b>	<b>122</b>
<b>7 PROCESSO DE ENTRECruzAMENTO DE LINGUAGENS FOTOGRÁFICA/ROMANESCA.....</b>	<b>140</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>164</b>



## INTRODUÇÃO

O presente estudo investigará a relação interdisciplinar entre Literatura e Fotografia, tendo como *corpus* de análise romances contemporâneos que estabelecem a referida relação. Foram escolhidas duas obras para este fim: *O Pintor de Retratos*, do escritor Luis Antonio de Assis Brasil<sup>1</sup>; e *Satolep*, de Vitor Ramil<sup>2</sup>.

*O Pintor de Retratos* (BRASIL, 2002), publicado em 2001, com edição em Portugal em 2003, décimo sexto romance de Assis Brasil (Finalista do Prêmio Jabuti; Prêmio Machado de Assis de Literatura, da Fundação Biblioteca Nacional; Prêmio de melhor romance da Associação Paulista de Críticos de Arte), narra a trajetória de *Sandro Lanari*, italiano, oriundo de uma família de pintores de retrato que, em princípio, segue a carreira familiar, mas, posteriormente, já no Rio Grande do Sul, transforma-se em fotógrafo. Ambientado no século XIX, traz à tona a incipiente fotografia, além de fatos históricos, principalmente do Estado Gaúcho.

*Satolep* (RAMIL, 2008), o segundo romance do autor (finalista do Prêmio Jabuti 2009), narra a história de *Selbor*, fotógrafo que volta à cidade natal (homônima do romance) quando está em vias de completar 30 anos. O protagonista

---

<sup>1</sup> Luiz Antonio de Assis Brasil e Silva, Romancista, ensaísta e cronista, Doutor em Letras. Nasceu em Porto Alegre, em 1945, mas viveu boa parte da infância na cidade de Estrela. Fora violoncelista da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre durante 15 anos. Formou-se em Direito em 1970 e advogou por dois anos. Em 1975, ingressou como Professor na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, função na qual atua até hoje (é Ministrante da Oficina de Criação Literária do Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras).

<sup>2</sup> Vitor Hugo Alves Ramil, compositor, cantor e escritor, nasceu em Pelotas, em 7 de abril de 1962. Viveu também em Porto Alegre, onde foi aluno da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e na cidade do Rio de Janeiro, mas retornou a Pelotas (Satolep), cidade na qual vive até hoje. É premiado autor de 10 discos, três romances e um ensaio teórico.

fora inspirado em um fotógrafo que realmente existiu e fotografou a cidade de Pelotas no início do século XX. Estas fotos, publicadas no *Álbum de Pelotas* (CARRICONDE, 1922), serviram de ponto de partida para a construção do romance, que conta, ainda, com a presença ficcional de outros escritores conterrâneos de Ramil, Simões Lopes Neto e Lobo da Costa.

Uma primeira apreciação dos romances já deixa evidente a relação que pretendemos desenvolver, além do fato de tratar-se de abordagens distintas da matéria analisada: Assis Brasil tematiza a fotografia pelo viés historiográfico, enquanto Ramil usa materialmente imagens fotográficas na composição de seu romance.

A pesquisa terá como mote descobrir de que maneira as duas linguagens dialogam, quais as relações dialógicas que modificam as estruturas originais dos objetos e que implicação este processo tem na significação da obra. A bem sucedida construção de um romance (como nos casos investigados) oculta a arquitetura composicional desenvolvida na sua efetivação, as técnicas e estratégias são homogeneizadas a ponto de passarem despercebidas pelo leitor. Nosso intuito aqui é desvendar este enigma a fim de compreender de forma mais plena o hibridismo dos textos.

Nosso estudo será dividido em sete capítulos, sendo que o primeiro, “A Forma Romanesca”, desenvolve uma reflexão teórica/histórica sobre este gênero, com base em teorias desenvolvidas por Mikhail Bakhtin, Culler, Lukács e Ian Watt. Preliminarmente podemos afirmar que ao longo do século XX, a narrativa passou a ser a seara mais fértil da Literatura, em termos de público leitor, quantidade de produções, reconhecimento acadêmico, retorno financeiro, etc. Neste sentido, o Romance tem papel decisivo, sendo o principal protagonista desta soberania. Este sucesso se atribui, principalmente, à maleabilidade estrutural desta narrativa longa, sua longevidade está atrelada à capacidade de adaptação, o que o torna um gênero em constante processo de refiguração, cooptando públicos distintos e de épocas distintas.

Uma contradição produtiva do romance é o fato de, a partir de um modo “objetivo” de narrar, dar primazia à experiência individual, narrar de forma objetiva um mundo absolutamente subjetivo. Do mesmo modo, a câmera fotográfica é

também conhecida como “objetiva”, muito embora o objeto por ela produzido, a fotografia, encerra incontáveis elementos de ordem subjetiva.

No segundo capítulo, chamado “A Imagem Fotográfica”, a partir do estudo das teorias da fotografia, procuraremos desenvolver reflexões que sejam relevantes na análise que faremos dos romances. Percebemos que a fotografia, via de regra, desempenha o papel de mediador entre o espectador e a realidade, no entanto, não se trata de uma realidade inquestionável, mas sim das “verdades” pretendidas pelo fotógrafo. Processo distinto ocorre com o romance, pois, apesar dos inevitáveis vínculos com o mundo factual, ele não tem por objetivo mediar a relação entre o leitor e a realidade; por vezes, deturpa, propositalmente, o que pensamos ser sólido, com os mais variados objetivos, que pode até ser o de trazer alguma luz sobre o mundo real, mas esta é apenas uma das infinitas possibilidades.

Cabe investigar como a imagem fotográfica foi produzida, as escolhas técnicas e materiais que guiaram sua efetivação. Ademais, avaliar a cosmovisão que guia a produção da fotografia é relevante, “por que” esta foto foi produzida desta maneira. Assim teremos condições de avaliar as inter-relações produzidas entre os distintos códigos estéticos nas obras em questão. No que concerne às imagens presentes nos romances, utilizaremos para análise as reflexões desenvolvidas pelos teóricos Aumont, Joly, Barthes, Arnheim, Gaudreault, Dubois, Proença.

No terceiro capítulo, “Interdisciplinaridade: Literatura e Fotografia”, inicialmente buscaremos amparo para nossas reflexões na Literatura Comparada, pois, segundo pensamos, o comparatismo promove análises das modalidades efetivas pelas quais as séries interagem. A permeabilidade metodológica do comparatismo dará a liberdade e a responsabilidade de desenvolvermos estratégias de abordagem dos textos, para, então, encontrar respostas, ou apenas compreender os processos que motivaram a investigação em curso.

Temos consciência da inexistência de modelos prontos de como trabalhar de forma interdisciplinar e, deste modo, assumimos um grande risco ao adentrar por estas veredas. No entanto, pensamos que, mesmo não havendo um método consensual estabelecido, o conhecimento mais sólido se constrói guiado pelo olhar transversal da Interdisciplinaridade. Nesta esfera, a linha teórica de nosso trabalho, que será enriquecida de outros autores no processo de pesquisa, terá como sustentação inicial autores como Claus Clüver, Armando Gnisci, Michael Korfmann,

Walter Moser, Irina Rajewski, Susan Sontag, Olga Pombo, Hilton Japiassu e Ivani Fazenda.

Outrossim, o trabalho com textos que mesclam diferentes sistemas sígnicos requer ferramentas também inovadoras, e é através dos estudos Interartes que essas ferramentas estão sendo desenvolvidas. Este procedimento preocupa-se em dar conta dos impasses enfrentados pelas disciplinas científicas, que sozinhas não seriam capazes de produzir análises mais abrangentes de problemáticas novas e complexas.

Neste processo, julgamos relevante atentarmos também para o trabalho de confecção de obras tão heterogêneas. Desenvolveremos estas reflexões no quarto capítulo, chamado “O Processo Criativo”, através do qual buscaremos compreender as diversas esferas formativas destas obras de arte.

Já o quinto capítulo, “O Pintor de Fotografias”, será composto pela análise do romance *O Pintor de Retratos*. Esta análise partirá dos elementos teóricos desenvolvidos na pesquisa e buscará relacioná-los com o romance, a fim de elucidar suas virtudes e detectar as estratégias compositivas utilizadas na obra.

O sexto capítulo, “Satolep: Uma Cidade, Suas Imagens, Seus Artistas”, terá objetivo similar ao do capítulo anterior, com a diferença de que será analisado o romance de Vitor Ramil. No entanto, apesar de métodos relativamente semelhantes, cada obra configura-se de maneira particular, o que implica também diferenças nos modelos de análise.

O sétimo capítulo de nosso estudo buscará responder às perguntas que estiveram no horizonte de toda pesquisa, buscaremos evidenciar as modificações estruturais que os objetos investigados sofreram a partir do contato com outras obras artísticas. Ademais, pensamos que é a partir da avaliação das relações estruturais entre as artes que poderemos estabelecer um paralelo que esclareça as obras, a ponto de poder compreendê-las e admirá-las ainda mais. Relacionar as estruturas das diferentes expressões estéticas ampliará nossa compreensão dos fenômenos artísticos em si.

Outrossim, é corrente a ideia de que o escritor de literatura carrega consigo a herança de um cânone, seja pelo viés da influência, do questionamento, da paródia, da negação, tentativa de superação, etc. Nosso estudo procurará investigar de que

maneira esta ideia pode ser estendida também a outras esferas da produção cultural. As obras aqui verificadas trazem, em sua composição, elementos de outras ciências ou artes (Pintura, Fotografia, História, Música...), neste sentido, avaliaremos de que maneira os autores, através do uso de códigos distintos, procuram saciar sua sensibilidade criativa, assimilar tudo no desenvolvimento de uma linguagem particular.

Os autores analisados compartilham, acima de tudo, de uma visão de mundo que é interdisciplinar, e é transposta para o mundo romanesco. Nas obras há infindáveis relações entre artistas, tanto pessoais quanto de colaboração artística, intercâmbios de técnicas, de ideias. Nosso intuito é verificar de que maneira estas relações, que são explícitas na superfície do romance, determinam modificações em sua estrutura profunda.

Para este fim, é de fundamental importância desenvolvermos ferramentas capazes de dar conta da análise das imagens para este contexto, principalmente imagens fotográficas relacionadas (assim como as variantes destas relações) à linguagem verbal/romanesca.

Além disso, a Literatura Contemporânea tem a tendência a trabalhar de forma criativa com todo o material disponível para a obra. Assim sendo, os paratextos parecem exercer uma função significativa em ambos os romances, não de maneira acessória, mas como linguagem capaz de atribuir, ou modificar, certos sentidos ao romance.

Neste âmbito, nossa preocupação passa também pela intertextualidade. A estrutura dos textos já sugere que tenhamos atenção aos intertextos semeados ao longo da diegese, entretanto, o diferencial parece ser a abertura a outras relações textuais, textos não necessariamente verbais, que fazem parte da composição temática e estrutural dos romances.

O romance possui a capacidade de incorporar outros gêneros literários (e de outras séries), o que o torna versátil e predisposto à atualização estrutural. Investigaremos de que maneira Assis Brasil e Vitor Ramiel utilizam-se desta aptidão para estabelecer a relação entre forma e conteúdo, considerando que a composição Literatura/Fotografia possa ir além da imbricação temática.

Ademais, o amálgama entre as artes pode determinar também uma relação entre as mídias. Muito embora se apresentem materialmente diversas, a associação entre as artes pode produzir objetos cuja midialidade seja híbrida, e este tipo de composição será investigado neste estudo.

A midialidade composta por elementos de diferentes esferas artísticas exemplifica uma das funções do escritor de Literatura: a tentativa do aperfeiçoamento linguístico. Entretanto, nos romances estudados, o inusual é que não se considera a linguagem como apenas verbal, mas aberta a contribuições várias. Na tentativa de superação do material que lhes é convencional, os escritores recorrem a elementos de outras áreas na construção de seus objetos artísticos, a superação da palavra passa a ser considerada como seu enriquecimento.

## 1 A FORMA ROMANESCA

*A veces en las tardes una cara nos mira desde el fondo de un espejo; el arte debe ser como ese espejo que nos revela nuestra propia cara.*

*Arte poética, Jorge Luis Borges*

O romance surge em um contexto literário dominado pela poesia, o que fez com que fosse considerado, em princípio, como um gênero<sup>3</sup> de qualidade inferior. No entanto, com o passar do tempo, a narrativa sobrepujou a poesia, tanto em termos de quantidade de produção quanto de crítica literária e público leitor. Ademais, nas últimas décadas do século XX, o romance e o conto passaram a dominar a educação literária, tornaram-se o núcleo na maioria dos currículos.

A formação do gênero romanesco se dá na destruição da distância que a epopeia mantinha com o mundo factual e com o homem cotidiano. O romance subverte esta relação, num tratamento doméstico e burlesco do mundo e do homem, no “rebaixamento” do objeto representado ao nível de uma realidade fluida, atual e em processo de construção. Entre os gêneros literários, o romance é o único surgido e nutrido pela era moderna e, em decorrência disso, intimamente relacionado a ela.

---

<sup>3</sup> Muito embora tratar o romance como um “gênero” (alguns o consideram um sub-gênero) não seja unanimidade entre os críticos, será assim designado em nosso estudo, em virtude de que os teóricos aqui mencionados assim se referem a ele.

O romance é um gênero em processo constante e inacabado de construção e de refiguração, ele introduz uma problemática, um inacabamento semântico vivo e relacionado com sua atualidade.

Ao mesmo tempo em que parodia os outros gêneros, mostrando a convencionalidade de suas formas e de suas linguagens, ele introduz em sua própria estrutura elementos de outros gêneros:

Construído na zona de contato com um evento da atualidade inacabada o romance frequentemente ultrapassou as fronteiras da arte literária específica, transformando-se então ora num sermão moralizador, ora num tratado filosófico, ora em verdadeira diabrete política, ora em algo que se degenera numa obscura confissão íntima, primária, em “grito de alma”, etc. (BAKHTIN, 2014, p. 422)

Muito embora o romance dialogue com sua contemporaneidade, tanto em termos de estrutura como de temática, o passado tem uma importância fundamental em sua constituição. No entanto, essa representação do passado não implica em uma modernização do mesmo, a representação objetiva (dentro do possível) do passado só é possível, literariamente pensando, através do romance. Esta sua relação entre presente e passado não se torna contraditória ao analisarmos que uma visão séria do presente pressupõe uma sólida construção do passado.

Outra temática fundamental e cara ao gênero romanesco é a inquietação do personagem com relação à sua situação e ao seu destino. Há sempre um excedente de humanidade não realizado, contrariado e que empreende uma busca, em virtude de uma insatisfação com a substância sócio-histórica de seu tempo.

Em certa medida, há uma preferência imanente ao ser humano pelas narrativas, é através delas que apreendemos maior parte de nosso conhecimento, é a partir daí que projetamos nossa vida, como uma progressão que conduz a algum lugar. Há uma inclinação humana básica de expor e ouvir histórias, qualquer criança percebe quando uma história é interrompida antes do fim ou não produz um efeito satisfatório de interesse, elas sabem quando estão sendo enganadas e, por outro lado, aderem ao “pacto ficcional” quando percebem o teor fantasioso de certas narrativas. Como afirma Huston:



A narrativa concede à nossa vida uma dimensão de sentido que os outros animais ignoram... O sentido humano se distingue do sentido animal pelo fato de que ele se constrói a partir de narrativas, de histórias, de ficções. (HUSTON, 2010, p. 18)

As teorias que tratam da origem do romance tendem a contrastá-lo com a epopeia, gênero narrativo dominante até então. Neste sentido, o mundo desenvolvido na epopeia e na tragédia era homogêneo, não havia separação entre o homem e o mundo, nem entre o homem e os demais homens, tratava-se de uma relação fechada de existência/convivência. A pergunta que guiava a produção da epopeia em busca de uma resposta configuradora era: “como pode a vida tornar-se essencial?”

Diante deste sujeito, havia sempre um longo caminho, mas dentro dele, nenhum abismo, o que se difere da posição ocupada pelo homem no mundo que possibilitou o surgimento do romance, como afirma Lukács (2000):

O círculo em que vivem metafisicamente os gregos é menor do que o nosso: eis porque jamais seríamos capazes de nos imaginar nele com vida; ou melhor, o círculo cuja completude constitui a essência transcendental de suas vidas rompeu-se para nós; não podemos mais respirar num mundo fechado. Inventamos a produtividade do espírito: eis por que, para nós, os arquétipos perderam inapelavelmente sua obviedade objetiva e nosso pensamento trilha um caminho infinito da aproximação jamais inteiramente concluída. (LUKÁCS, 2000, p. 30)

O homem “clássico” não se encontrava solitário, deslocado no mundo, como detentor único de uma substancialidade. Na verdade, compartilhava com seu meio valores e questões mais filosóficas, universais, relacionadas à pátria original (amor, família, estado). Já o personagem romanesco encontra-se em um mundo “infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego” (LUKÁCS, 2000, p. 31).

A partir do surgimento da forma romanesca, a narrativa literária alterou sua maneira de contar histórias. Trata-se de uma mudança definitiva e, ao mesmo tempo, constante. A forma do romance deve ser analisada como um processo, nunca acabado, sempre em mutação, em busca de atender aos anseios das distintas épocas de sua circulação. Talvez essa seja uma das características

responsáveis pela sua longevidade, a capacidade de adaptação e a permeabilidade às inovações.

Segundo Ian Watt (2010), o “realismo” é a diferença essencial entre a obra dos romancistas do século XVII e a ficção produzida anteriormente. No entanto, é uma afirmação com a qual devemos ter atenção, pois não significa que os ficcionistas anteriores buscavam o irreal, trata-se (agora) efetivamente de uma recusa a usar enredos clássicos, buscados junto à mitologia, História, lendas ou outras fontes literárias do passado (é por esse motivo que se destacam, na ascensão do romance inglês, nomes como Defoe e Richardson).

Outro elemento inovador surgido com as primeiras narrativas romanescas foi a fidelidade à experiência individual. Desde o renascimento havia a tendência da substituição da tradição coletiva pelo acontecimento individual como moderador das verdades culturais vigorantes, como afirma Watt:

O romance é a forma literária que reflete mais plenamente esta orientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopeia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. (WATT, 2010, p. 13)

O termo “original” sofre uma alteração importante neste contexto, pois significava, até então, “o que existiu desde o início, que possui origem”, e passou a designar “não derivado, independente, de primeira mão”, nesta época em que filósofos e romancistas dedicaram atenção inédita à figura individual.

A Literatura anterior ao surgimento do romance tinha como mote traçar um “retrato da vida através dos valores”, por meio de narrativas que usam histórias atemporais para refletir verdades morais imutáveis. A narrativa romanesca preocupou-se, no entanto, com a construção de um “retrato da vida através do tempo”, apresentando verdades individuais cambiantes, num tempo relativamente localizável.

Em virtude do surgimento do gênero romanesco, assim como da popularização do jornalismo, desenvolveu-se um público leitor assíduo, que teria relevância na própria forma destes produtos. Porém, por diversos fatores, o

crescente público não possuía a extensão que hoje em dia possui. Estima-se que em um universo de seis milhões de pessoas (na Inglaterra do século XVIII), existiriam cerca de oitenta mil leitores. No Brasil, com cidades menos populosas (no século XIX, a cidade do Rio de Janeiro possuía cerca de trezentos e trinta mil habitantes, Salvador cento e trinta mil...) e com recursos mais escassos, certamente a proporção seria ainda menor.

Um dos fatores que limitava o crescimento do público leitor eram as limitadíssimas oportunidades de instrução, até mesmo as mais elementares, pois uma pequena parcela da população era alfabetizada. Ademais, o fator econômico foi decisivo na restrição dos leitores, pois mais da metade das pessoas mal conseguia suprir suas necessidades fundamentais de moradia e alimentação. Os preços dos livros eram similares aos praticados hoje, no entanto, o poder aquisitivo da população representava um décimo do atual. Por motivos como esse, uma obra como *Tom Jones*<sup>4</sup> teve de ser lançada em seis volumes a fim de ser financeiramente acessível<sup>5</sup>. Outra estratégia adotada, no sentido da popularização do romance, foi sua publicação fragmentada nos jornais (Robinson Crusoé, por exemplo, foi reimpresso desta forma no *Original London Post*, jornal que saía três vezes por semana). Uma iniciativa bem sucedida no desenvolvimento da leitura foi a criação das bibliotecas públicas e circulantes, que a preços módicos, pagos, em geral, anualmente, disponibilizavam seu acervo ao público

Questões como poder aquisitivo, tempo ocioso, sedentarismo e disponibilidade de luz artificial, foram decisivos na formação do público leitor de romances. Em virtude do atendimento às condições anteriormente expostas, as mulheres constituíam o mais numeroso grupo de leitores. Outrossim, dois outros segmentos participavam significativamente desta atividade: o dos aprendizes e criados, que dispunham de tempo, luz, e, geralmente, nas casas onde trabalhavam, tinham acesso às obras literárias.

De imediato, a produção de romances se tornou um negócio lucrativo, e aí surgiu a figura do livreiro (função ligeiramente similar à da atual editora), que passou

---

<sup>4</sup> Romance do Escritor Inglês Henry Fielding, publicado em 1749.

<sup>5</sup> Casos como este também acontecem nos dias de hoje. O Escritor Gaúcho Assis Brasil, cuja obra é um dos objetos de análise neste estudo, teve um de seus Romances (Um Castelo no Pampa), dividido em três volumes (Perversas Famílias, 1992; Pedra da Memória, 1993; Os Senhores do Século, 1994) por questões comerciais.

a ser o “patrão” dos escritores e de todos os demais que se valiam da pena e do papel para exercer seu ofício. Em certa medida, os livreiros determinavam a estrutura e forma dos romances, o que, segundo alguns críticos, converteu a arte de escrever num processo mecânico e de qualidade questionável.

Ao subordinar o trabalho do escritor às leis do mercado, de forma indireta o livreiro contribuiu para o desenvolvimento de uma das principais características do romance de então, suas longas descrições e explicações. Em decorrência de um público com nível intelectual mediano (na melhor das hipóteses), o escritor se via livre do controle do mecenas e de uma elite literária, e, ao mesmo tempo, obrigado a tornar sua obra acessível, por meio de uma escrita clara, de recursos explícitos e, por vezes, tautológicos.

Além disso, ao escrever, via de regra, para uma classe média, de onde provinham os escritores, estes, segundo as palavras de Watt,

...como profissionais londrinos de classe média, tinham apenas de consultar seus próprios padrões de formas e conteúdo para assegurar-se de que aquilo que escreviam atrairia um público extenso. (WATT, 2010, p. 13)

Ou seja, o fato de escrever para os seus pares foi determinante na configuração que o romance apresentou neste período, desenvolvendo uma efetiva mescla entre imaginação e experiência cotidiana.

As análises mais ponderadas a respeito da forma romanesca tendem a considerá-la como um processo em constante mutação, por mais que tenha algumas, poucas, características constantes, o marco mais saliente de sua estrutura é a subversão dela própria. Apesar disso, detectamos certa contrariedade intrínseca ao romance, ainda que suas partes tenham alguma independência, há uma impreterível vinculação destas ao todo da obra.

Ademais, a formatação externa mais saliente do romance é essencialmente biográfica. Este biografismo exterior está pautado pela vida do indivíduo problemático que, muito embora se situe na esfera do ficcional e oblitere certos vínculos com o mundo factual, é uma vida dotada de sentido imanente e perfeita em si mesma.

A base que estrutura a confecção da história deste indivíduo ficcionalizado é sua peregrinação rumo a si mesmo. No entanto, esta vida, autônoma no meio ficcional, não possui, necessariamente, os mesmos marcos temporais que as vidas do mundo real, pois o caráter desse tipo de obra está orientado por ideias e não por acontecimentos físicos (nascimento, crescimento, envelhecimento, morte).

Segundo Lukács (2000), o mote para o romance surge quando o mundo exterior ao protagonista não se vincula mais a suas ideias, quando estas se transformam em fatos psicológicos subjetivos, em ideais. A fenda insuperável entre realidade do ser e ideal do dever-ser constitui a essência do mundo exterior.

Este sistema abstrato é a base do construto romanesco, no qual a realidade factual do texto é distante da vida concreta, na medida em que mergulha na interioridade do mundo subjetivo e abdica das convencionalidades do mundo objetivo. Lukács assim define esta relação:

O romance é a forma da virilidade madura: isso significa que a completude de seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição, e em termos da experiência subjetiva uma resignação. O perigo a que está sujeita esta configuração é portanto duplo: há o perigo de que a fragmentariedade do mundo salte bruscamente à luz e suprima a imanência do sentido exigida pela forma, convertendo a resignação em angustiante desengano, ou então que a aspiração demasiado intensa de saber a dissonância resolvida, afirmada e abrigada na forma conduza a um fecho precoce que desintegra a forma numa heterogeneidade disparatada... (LUKÁCS, 2000, p. 71)

O que Lukács chama de ética, os ideais presentes na obra, tem influência em cada elemento estrutural do texto, a configuração de cada detalhe é baseada neste conceito, nesta cosmovisão, constituindo, então, seu conteúdo mais concreto.

O romance apresenta uma predisposição para questionar sua própria forma, numa espécie de auto-reconhecimento que demonstra uma acentuada autocrítica, que fora chamada de “ironia” pelos primeiros teóricos do romance. Este elemento funciona no sentido de sublimar a fragmentariedade, numa ciranda de mal entendidos e desencontros, as relações “inadequadas” podem ser concatenadas, com a possibilidade da orientação e abordagens sob diversos prismas. Isto, de certa forma, induz o “sujeito contemplador e criador a aplicar em si próprio o seu conhecimento do mundo, a tomar a si mesmo, e assim também as suas criaturas, como livre objeto da livre ironia” (LUKÁCS, 2000, p. 76).

Há na forma da narrativa romanesca uma interação entre duas esferas aparentemente contrárias, trata-se de um modelo objetivo de narrar, e reflete um mundo subjetivo em absoluto. Esta “dualidade no formar”, contraposta à “unidade na figuração”, demonstra a complexidade do trabalho do romancista e a rede de relações que precisam ser estabelecidas a fim de formar um objeto estético que transponha a função de simples entretenimento.

Outrossim, é desta maneira que a subjetividade criadora se torna nítida (velada, por vezes) na forma e no conteúdo do texto literário. Segundo Lukács,

...a reflexão do indivíduo criador, a ética do escritor no tocante ao conteúdo, possui um caráter duplo: refere-se ela sobretudo à configuração reflexiva do destino que cabe ao ideal na vida, à efetividade desta relação com o destino e à consideração valorativa de sua realidade. (LUKÁCS, 2000, p. 86)

A necessidade de reflexão confere uma intensa melancolia ao “grande e autêntico” romance, sua tentativa de objetividade, chamada por Lukács de “ingenuidade do romancista”, configura-se simplesmente como um sucedâneo formal.

A descontinuidade é uma característica marcante em sua estrutura, principalmente pelo hiato existente entre a interioridade do sujeito problemático com a aventura que está empreendendo, seu “conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência. (LUKÁCS, 2000, p. 91)”.

Quando se designa o romance como espelho formal da “virilidade madura”, remete-se à perda de uma crença juvenil na solução a qualquer custo, seja por meios ardilosos ou sobrenaturais, dos problemas mundanos, espirituais ou afetivos (segundo Lukács, o romance é a epopeia do mundo abandonado por Deus). Isto sugere certa passividade ao herói romanesco, que não é uma necessidade formal, antes define a relação do protagonista com seu mundo e sua alma, ele não precisa ser passivo, esta atitude encerra qualidades psicológicas e sociológicas.

Estruturalmente, o que define uma narrativa é o fato de apresentar uma história, na qual há uma situação inicial sucedida por uma mudança que envolve algum tipo de inversão, concluída com uma mudança significativa com relação ao estado no qual os eventos principiaram, devendo constar “a associação de um

desenvolvimento no nível dos acontecimentos com uma transformação no nível do tema” (CULLER, 1999, p. 86). Este processo é o que geralmente designa-se como composição do enredo.

Neste sentido, faz-se relevante refletir sobre a definição de enredo, sua apresentação, história e discurso. O enredo de uma narrativa pode ser apresentado, fisicamente disposto, das mais variadas maneiras e, muitas vezes, é nesta disposição do material verbal que os autores demonstram sua criatividade e inquietude formal. Podemos citar como exemplo disto a possibilidade da inserção de diversos pontos de vista, distintos narradores, discursos variados, cronologia corrompida, etc. (a lista é infindável e continua sendo fomentada a cada nova produção ou geração). É na análise deste tipo de processo confeccional que nosso estudo será focalizado, na introdução de imagens fotográficas em meio ao discurso verbal. Culler reafirma esta importância:

...podemos perguntar que tipo de apresentação foi escolhida e que diferença isso faz. Há muitas variáveis e elas são cruciais para os efeitos das narrativas. Grande parte da teoria narrativa explora diferentes maneiras de conceber essas variáveis. (CULLER, 1999, p. 87)

Muitos estudos da narrativa tiveram a preocupação com a pergunta “quem fala”, que sem dúvida esclarece muitos enigmas semeados no texto. No entanto, outra questão relevante nem sempre teve a mesma atenção, “quem fala para quem”. A figura destinatária do narrado, na teoria chamada de “narratário”, nem sempre é detectável, mas quando é, tem papel decisivo na configuração do enredo e na forma de contá-lo (exemplo disso é o Romance *Satolep*, parte integrante do nosso *corpus* de estudo). Cabe enfatizar que se trata de uma figura tão exclusivamente textual quanto a do narrador, por isso não deve ser confundida, e muitas vezes é, com a do leitor externo da obra, “de carne e osso”, presente no mundo factual.

Os envolvidos com a Literatura normalmente deparam-se com uma questão de difícil resolução: o que faz com que uma história valha a pena? Para que servem as obras literárias (em especial as narrativas)? Segundo Aristóteles (2004), elas em princípio servem para dar prazer (como entretenimento, diríamos hoje em dia), pela imitação de vidas possíveis. Culler afirma que “os romances na tradição ocidental mostram como as aspirações são domesticadas e os desejos, ajustados à realidade

social” (CULLER, 1999, p. 93). Apesar da validade destas definições, são infundáveis as possibilidades utilitárias das narrativas, elas podem servir como crítica social, como meio pedagógico, fornecer material histórico, etc. É nesta reflexão que surge a pergunta, que por seu caráter subjetivo, gera maiores incertezas: a narrativa é uma fonte de conhecimento ou de ilusão? As variáveis para esta análise são quase infinitas, e as respostas proporcionalmente distintas.

Nos estudos literários, em especial nos concernentes à narrativa, é comum acertadamente estabelecermos diferenças entre o “mundo ficcional” e o “mundo factual”. No entanto, o exagero desta separação, às vezes, guia-nos pelo caminho do excesso e tendemos a negar a relação existente entre ambas as esferas. O que não podemos deixar de considerar é a mútua influência, a atividade estética “humaniza a natureza e naturaliza o homem” (BAKHTIN, 2014), não cria uma realidade totalmente nova, evoca, celebra e orna ou transforma uma realidade pré-existente. As questões concernentes ao conteúdo (éticas, cognitivas, etc.) são recebidas com benevolência pelo escritor, ele reserva sua severidade no que tange ao material.

Em uma narrativa artística, o conteúdo apresenta-se formalizado, caso contrário, não passaria de um mal sucedido prosaísmo, um elemento claramente não dissolvido, beirando à artificialidade explícita. Neste sentido, é possível questionar as afirmações e análises, cada vez mais raras, que colocam a forma em completa oposição, ou indiferença, ao conteúdo, pois são conceitos correlativos. Nas palavras de Bakhtin:

...chamamos de conteúdo da obra de arte... à realidade do conhecimento e do ato estético, que entra com sua identificação e avaliação no objeto estético e é submetida a uma unificação concreta, intuitiva, a uma individualização, a uma concretização, a um isolamento e a um acabamento, ou seja, a uma formalização multiforme com a ajuda de um material determinado... fora da relação com o conteúdo... a forma não pode ser esteticamente significante. (BAKHTIN, 2014, p. 35)

Daí a ineficácia de uma obra quando a recontamos. Ao parafrasear um texto, muito embora ainda se mantenha um dos aspectos formais (a narrativa), ela reduz a forma a um mero meio agradável de transmitir o enredo, desconsiderando as



técnicas e conceitos formais aplicados à obra original, mantendo o conteúdo superficialmente, mas perdendo-se os aspectos mais sutis.

A obra enquanto coisa, objeto, sem a interferência de um receptor, é inexpressiva. Uma tela ou uma estátua distam-se fisicamente do restante do espaço que ocupam. No entanto, a obra pode ser viva e relevante (do ponto de vista religioso, econômico, político, social, cognitivo, etc.) pela interação com um receptor, que opera a relação, entre forma e conteúdo, proposta pelo escritor e, neste sentido, “a análise do conteúdo é extremamente difícil, e em geral não pode escapar a uma certa dose de subjetividade” (BAKHTIN, 2014, p. 44).

O conteúdo de uma narrativa está situado sobre fronteiras, passível de inúmeras relações, e é aí que se situa sua importância: retirado deste local limítrofe e permeável, ele degenera e morre por esgotamento.

Ao refletirmos sobre a forma, é inevitável que essa reflexão se estenda à linguagem, sua relevância, sua determinação e sua especificidade. Nosso pensamento se dá em termos de linguagem, a recepção e produção da obra literária também, e na análise de um produto que trata a língua de forma não convencional, é pouco prudente negligenciar este matiz. Bakhtin chama a atenção para este aspecto:

Dotando a palavra de tudo que é próprio à cultura, isto é, de todas as significações culturais (cognitivas, éticas e estéticas) chega-se bem facilmente à conclusão de que não existe absolutamente nada na cultura além da palavra, que toda a cultura não é nada mais que um fenômeno da língua, que o sábio e o poeta, em igual medida, se relacionam somente com a palavra. (BAKHTIN, 2014, p. 45)

A Linguística nos proporciona um conhecimento precioso sobre a linguagem. Porém, a língua, em sua determinação linguística, não entra no objeto estético da Literatura. A crítica literária (nomeada aqui num sentido amplo), todavia, não pode abdicar das contribuições proporcionadas pela linguística, deve ser uma caminhada desenvolvida lado a lado, respeitando as especificidades de cada situação e obra.

O labor artístico do escritor com a palavra tem como intuito sua superação, que não se dá pelo viés do menosprezo ou da negação, é trabalhando na fronteira das palavras, da linguagem, que ocorre a superação do material, “o artista liberta-se

da língua na sua determinação linguística não ao negá-la, mas graças ao seu aperfeiçoamento imanente” (BAKHTIN, 2014, p. 50). Este processo de aperfeiçoamento formal/linguístico torna-se deveras perfeito na medida em que não é mais perceptível na obra, como na construção de um edifício, em que depois de sua conclusão, retiram-se os andaimes.

Na análise da forma romanesca, é preciso ter em mente que não se trata de uma avaliação unívoca e objetiva, há, pelo menos, dois caminhos básicos: a análise da arquitetura textual, a partir do interior do objeto estético; o estudo da técnica da forma, considerando o todo composicional.

Segundo Bakhtin, “todos os momentos da palavra que realizam composicionalmente a forma, transformam-se na expressão da relação criativa do autor com o conteúdo” (BAKHTIN, 2014, p. 68). A confecção romanesca<sup>6</sup> se dá na seleção dos significados, das relações, etc. A atividade geradora da palavra se estabelece como a base que rege a forma, mas não em termos de uma escolha vocabular exaustiva (termo a termo), ela se dá no gerenciamento dos grandes conjuntos verbais (capítulos, partes, do romance inteiro).

O trabalho composicional do escritor desenvolve-se na relação forma/contéudo, orientada pelo contéudo, atribui-lhe uma forma que lhe pareça natural, sem coação, deve-se, como afirma Bakhtin, “compreender a forma como a forma do contéudo, e o contéudo como o contéudo da forma, compreender a singularidade e a lei das suas inter-relações” (BAKHTIN, 2014, p. 69). Há uma busca pela unidade do envolvimento (não do objeto nem do acontecimento, mas de sua relação), na qual o princípio e o desfecho de uma obra são o início e o fim de uma atividade, é o escritor quem a inicia e a finaliza.

É na forma que se dá a expressão da relação do autor-criador com o leitor-receptor, tendo como objeto motivador da interação o contéudo. É pela forma que se narra, canta, ora, etc., mas para que se detectem os meandros da forma, é necessário ingressar nela, refletir sobre ela, como criador.

Superficialmente analisando a forma romanesca é possível afirmar que trata-se de um modelo estético objetivo. No entanto, configura-se como um construto

---

<sup>6</sup> A título de teorização, as definições aqui expostas sobre o processo criativo são generalizantes, mas temos consciência da subjetividade inerente ao modo como os escritores procedem na escritura de seus textos.

pseudo-objetivo, pois o hibridismo é parte integrante de sua configuração, ou seja, muitos de seus elementos constitutivos apresentam variabilidade, mas principalmente no discurso no narrador percebe-se uma mescla híbrida, trata-se de um enunciado que pertence a um único falante, mas que, por meio de índices gramaticais e composicionais, mesclam-se (pelo menos) duas perspectivas semânticas, dois estilos, duas linguagens, etc.

Isto se dá através de três modelos sintáticos de transmissão<sup>7</sup>, discurso direto, discurso indireto e discurso impessoal, através dos quais é possível fazer inúmeras combinações, caracterizadas pelo entrelaçamento de vozes e contágio recíproco.

No plurilinguismo encontramos o discurso de outrem na linguagem de outrem, que pode refratar uma visão subjetiva do autor, mas que tem como característica inquestionável a bivocalidade, um discurso internamente dialogizado.

Na formulação da estrutura romanesca, é importante atentarmos ao que Bakhtin (2011) chama de o “excedente da visão estética”. Este fenômeno tem direta relação com a visão que temos de nós mesmos, do outro, e dos acontecimentos.

O excedente de minha visão possui o “embrião do outro”, isto pressupõe que eu lhe complete o horizonte sem lhe subtrair a originalidade. A visão que tenho a seu respeito é sempre mais plena que a que ele pode desenvolver sobre si, pois há um conjunto de atos internos e externos que só eu posso formar a seu respeito, eu o completo onde ele não pode completar-se:

... as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar — a cabeça, o rosto, a expressão do rosto —, o mundo ao qual ele dá as costas, toda uma série de objetos e de relações que, em função da respectiva relação em que podemos situar-nos, são acessíveis a mim (BAKHTIN, 2011, p. 21)

Inversa é a relação que desenvolvo quando reflexiono a meu respeito, pelos aspectos citados por Bakhtin, a visão que tenho de mim é sempre incompleta, parcial, limitada, tanto por questões físicas como psicológicas, minha aparência física não adentra no horizonte de minha visão efetiva.

---

<sup>7</sup> Muito embora desde a teorização de Bakhtin, que serve de base para esta reflexão, tenha havido muitos avanços e mudanças terminológicas, as por ele utilizadas fazem-se úteis aqui, a título de exemplificação.

Nossa individualidade não se concretizaria se outro não a criasse, “a memória estética é produtiva: ela gera o homem *exterior* pela primeira vez num novo plano da existência” (BAKHTIN, 2011, p. 33). A partir daí conclui-se que o homem tem uma absoluta necessidade do outro, pois tem a capacidade de dar-lhe um acabamento externo.

A objetivação estética necessita de uma sólida base, de cujo interior seja possível ver-se enquanto outro. A imagem externa das ações, por sua vez, tampouco é perceptível pelo executante, também necessita de uma visão externa para que se forme de maneira minimamente objetiva, ou esteticamente eficaz. É sabido que a criação verbal está vinculada à forma espacial do protagonista e com seu meio, no entanto, é preciso salientar que isto pode implicar em uma determinação (ou influência) na configuração de sua forma estética/artística.

O aspecto material é o que faz com que uma obra seja musical, verbal, pictórica, etc., e este componente, que muitas vezes traz certa unidade ao objeto, não é capaz de desfazer sua multiformidade, pois encerra uma íntima relação com a realidade ético-cognitiva, com o mundo factual (híbrido, heterogêneo...). Ademais, estes aspectos “exteriores”, para que realmente tenham sentido na obra de arte, devem ter uma relação interativa com o herói, caso contrário seriam artificialmente postos e, neste sentido, descartáveis.

Na relação entre os elementos exteriores e o mundo intrínseco do personagem, Bakhtin (2011) aponta duas possibilidades, o “horizonte” e o “ambiente”. O primeiro modo combinatório, o horizonte, indica que estes elementos externos ocuparão lugar no interior do personagem, em seu mundo essencial dentro da sua consciência participante da existência. Trata-se de uma relação inacabada, pois interage com aspectos cambiantes, abertos a mudanças que implicam uma mudança na relação.

Já o ambiente, localizado fora do mundo da consciência do personagem, é caracterizado por questões formais (simetrias, cores, linhas, combinações extrassignificantes) puramente estéticas, que não atingem uma perfeição representativa, mas devem ser competentes índices imaginativos.

A tarefa artística consiste em, relativo ao material, dosar equilibradamente o que será mostrado e omitido, o que será construído ou copiado, de maneira que o

material basilar ainda ali persista. No entanto, o que deve chamar a atenção é o objeto em si, composto de outros elementos além do material. Podemos tomar como exemplo a criação de uma escultura, o mármore não desaparece, todavia, o artista trabalhou para que o espectador percebesse significações para além deste material básico.

Outrossim, a forma artística não é desvinculada de seu conteúdo, tampouco de seu material. Para que haja uma relação harmoniosa, e esteticamente bem sucedida, é necessário haver um entrelaçamento entre estes elementos (a separação implicaria em pura experimentação técnica, não em obra artística). Nas palavras de Bakhtin:

Estabelecemos que a relação do artista com a palavra era uma relação secundária, funcional, condicionada por uma relação primária com o conteúdo, ou seja, com o dado imediato da vida e do mundo da vida, em sua tensão ético-cognitiva. O artista utiliza a palavra para trabalhar o mundo, e para tanto a palavra deve ser superada de forma imanente, para tornar-se expressão do mundo dos outros e expressão da relação de um autor com esse mundo. (BAKHTIN, 2011, p. 180)

À expressão artística individual, constituída pelos procedimentos técnicos adotados para modelar um material, para dar forma e acabamento à obra de arte (no caso do romance, ao herói e seu mundo), podemos dar o nome de “estilo”. Assim, o desenvolvimento de um estilo implica, também, talvez de forma primordial, a determinação de uma cosmovisão, que muitas vezes de forma velada, guiará as escolhas feitas pelo artista.

A Literatura utiliza-se de palavras que operam e interagem entre si, de forma criativa, a fim de formar um texto. No entanto, para que o texto alce à categoria de obra literária é necessária a conjugação de outros elementos, os paratextos, que podem também possuir a função de atribuir significado à obra. Segundo Carlos Reis (2003), o acabamento proporcionado pelos elementos paratextuais é que fará a transição, a transformação de um objeto, um texto, em algo mais pleno e comunicativo, uma obra literária:

...funcionam para o enquadramento do texto num todo orgânico que é o da obra literária, com projeção pública e propósito de pervivência cultural... (REIS, 2003, p. 216)

A etimologia do termo nos remete à significação de “próximo do texto”, mas, não raro, encontraremos elementos paratextuais infiltrando-se de maneiras impensadas junto ao texto principal, tanto fisicamente como de maneira hermenêutica. Na categoria de paratextos podemos citar elementos como o título, a capa, subtítulos, intertítulos; prefácios, preâmbulos, apresentação, notas marginais, de rodapé, de fim, epígrafes, ilustrações, dedicatórias, etc.

Através destes elementos-fronteira, a significação do texto original é ampliada, pois eles não devem ser lidos na marginalidade textual que em princípio ocupam, mas como verdadeiros atos de linguagem. Na medida em que podem fazer parte da estratégia significativa do autor, não remetem apenas a uma transição, mas sim a uma transação, que provoca estranhamentos e descobertas.

Apesar da riqueza com a qual o autor pode dotar os paratextos de sua narrativa, é importante atentar para o fato de que nem tudo nesta esfera depende de suas decisões e de sua criatividade, pois boa parte da disposição e das escolhas paratextuais parte de um editor ou de um corpo editorial. Neste sentido, muitas vezes as decisões são pautadas por questões comerciais, ou outras, que nem sempre têm relação com o teor da obra em si. Exemplifica bem esta afirmação a disposição que o nome do autor recebe no livro que chega às mãos do público: De algo com relevância moderada, passou a ter grande evidência (muitas vezes maior que o próprio título da obra), em virtude do destaque individual que nossa época proporciona.

Outro elemento paratextual digno de relevo é o já mencionado título da obra. Via de regra, ele desempenha funções semântico/pragmáticas, pois se trata do sintagma de identificação do texto e, normalmente, é de curta extensão. Gérard Genette (2009) classifica os títulos em duas categorias: os títulos temáticos, cuja escolha é feita em decorrência do conteúdo do texto, como pista, sugestão interpretativa ou somente como nomenclatura (O tempo e o Vento; Crime e Castigo; Dom Quixote, etc.); já os títulos remáticos aludem a características estruturais, à forma ou ao gênero do texto (Crônica de uma Morte Anunciada; Um conto de Natal; Quase Memória- Quase Romance).

Outra subdivisão desenvolvida por Genette (2009), no que tange à questão paratextual, é relativa à proximidade com o próprio texto. O autor chama de “peritexto” o elemento que circunda fisicamente o texto original, estando em continuidade material direta com este (nome do autor, capa, títulos e subtítulos, prefácio e posfácio, epígrafe, ilustrações, etc.). Já o termo “epitexto” refere-se à vida exterior da obra, e pode ser classificado de duas maneiras: privado ou público. Podemos citar como exemplo de epitexto privado as correspondências mantidas pelo autor, diários por ele escritos, etc., que com o tempo passam a ser tão conhecidos que são praticamente integrados à obra original. Já o epitexto público refere-se a debates, resenhas, conferências, entrevistas, etc. sobre determinado texto.

A forma romanesca apresenta características peculiares na contemporaneidade, ao mesmo tempo em que percebemos inovações formais nas mais variadas esferas, algumas características inerentes e detectadas criticamente há muito tempo ganham um destaque distinto.

A constante renovação dos meios expressivos está associada à palavra, ao discurso, com acentuado componente cosmovisivo, a preocupação com a forma e com o conteúdo passa a ser inseparável, de modo que os meios expressivos passam a ter significado, a forma é também conteúdo, e a recíproca funciona na mesma medida.

Ademais, a fragmentação aparece como elemento constante na produção contemporânea, operando na derrocada das ideias de unidade e totalidade; a razão, tendo o sujeito como seu guardião, aparece de forma lacunar e questionável. Aimeé Bolaños (2002) assim define a produção de nosso tempo:

El texto, a través de la imagen, enfatiza su dimensión virtual, potencia diversas miradas y su naturaleza esencialmente creadora, de modo que abiertamente asocia temporalidades y sincretiza espacios, reinterpreta y reconstruye a partir de la diseminación de significados. (BOLAÑOS, 2002, p. 17)

Nesta narrativa evidencia-se um horizonte epistemológico diferenciado, no qual é evidente o caráter plural e fragmentado da realidade. Há um predomínio do

ontológico sobre o epistemológico, um protagonismo do “ser” em detrimento do “saber”.

O discurso é baseado na dúvida propositalmente produtiva, numa tentativa de desbancar as oposições binárias (tanto estruturais como temáticas, cosmovisivas, etc.), não pela ótica da negação, mas sim da inclusão de perspectivas que desenvolvam um processo de disseminação e desconstrução das bases solidificadas historicamente.

O homem segue em sua busca em direção a si mesmo no tempo como ação desalienante, como tradicionalmente faz no romance. No entanto, sua relação com a História não é mais a mesma. Assim como os demais aspectos, a História aparece de forma fragmentada, estabelece-se uma crise de valores na qual não cabe mais a visão unitária, retilínea e ascendente da História. Nas palavras de Bolaños:

A su vez, la historia es percibida en sus entrecruzamientos, en las relaciones de interculturalidad que los procedimientos intertextuales ponen de manifiesto con tanta eficacia artística, proyectándose la obra como un aportador diálogo de espacios, temporalidades, modos de ver, estilos y formaciones discursivas. (BOLAÑOS, 2002, p. 19)

Uma virada iconoclasta é semeada no (e pelo) romance, em uma rebeldia que se vê livre para questionar tudo o que não pareça estar de acordo, até mesmo a própria forma romanesca.

Este passado é percebido como essencialmente discursivo, a incorporação de nossa tradição histórica, cultural, literária, etc. só pode ser elaborada por meio do discurso desenvolvido sobre tais elementos. Neste sentido, há uma tentativa da preservação da autonomia estética por meio da “devolução” do texto ao mundo (do discurso, dos textos e dos intertextos), que possui um vínculo direto com a realidade empírica, embora não seja, em si, a realidade empírica.

Essa posição assumida com relação ao passado, de considerá-lo como construto humano, é reforçada pela estratégia narrativa, que é paródica, o que Linda Hutcheon (1991) chama de “paródia seriamente irônica”. Trata-se de uma postura paradoxal (entre tantas outras de nosso tempo), ao mesmo tempo em que questiona o passado por meio da paródia, há uma celebração crítica do mesmo, uma



valorização ponderada e consciente da possibilidade da total ficcionalidade do que foi produzido sobre o passado, por isso ele não é considerado como um elemento sólido, mas sim composto de diversas versões, todas válidas, sobre acontecimentos similares.

Caracteriza-se como uma noção de paródia que incita à abertura do texto literário, não ao seu fechamento, e as relações intertextuais aí produzidas substituem a relação autor/texto pela leitor/texto, ampliando o horizonte significativo da obra. Esta aceitação da infiltração textual de práticas discursivas anteriores é assim definida por Hutcheon:

Em muitos casos, o termo intertextualidade pode perfeitamente ser muito limitado para descrever esse processo; talvez interdiscursividade seja um termo mais preciso para as formas coletivas de discurso das quais o pós-moderno se alimenta parodicamente: a literatura, as artes visuais, a história, a biografia, a teoria, a filosofia, a psicanálise, a sociologia - a lista poderia continuar. (HUTCHEON, 1991, p. 169)

Ou seja, o romance contemporâneo se abre a qualquer prática de significado que julgue como atuante numa sociedade, muitas são as fontes culturalmente importantes de intertextualidade (ou interdisciplinaridade) que operam na configuração que o gênero romanesco apresenta hoje em dia.

## 2 A IMAGEM FOTOGRÁFICA

*...As imagens se acumulam  
Rolam no pó da sala  
São pequenas folhas secas  
Folhas de pura prata*

*Eu plantado no alto em mim  
Contemplo a ilusão da casa  
As imagens se acumulam  
Rolam enquanto falo...*

*A ilusão da casa, Vitor Ramil*

Imagem é um termo que pode ser utilizado de forma genérica, para se referir aos mais distintos objetos em diversos contextos. No entanto, em nossa pesquisa, este termo será relevante associado à fotografia, pintura, desenho, etc., ou seja, à imagem impressa, concretizada, seja em tela ou no papel, mas, principalmente, na sua aceção relativa à visualidade material.

A imagem tem como função primordial estabelecer nossa relação com o mundo visual. Isto pode ser feito de três maneiras principais: a imagem como representação do real, como em muitas fotografias e telas que tentam “espelhar” objetos e situações factuais; ter um valor de símbolo, pois, através de uma referência visual, estabelece significações mais complexas do que as expostas na imagem; possuir, ainda, um valor de signo, ao remeter a conteúdos não visualmente refletidos por ela.

Além disso, é preciso que especifiquemos tecnicamente sobre que tipo de imagens estaremos avaliando. As definições são muito variadas, mas os termos mais correntes neste sentido são “imagem não temporalizada, imagem fixa, imagem autônoma”, fazendo referência a fotografias, telas, etc. (em oposição, a imagem cinematográfica pode ser definida como imagem temporalizada, imagem móvel, imagem em sequência)

Tradicionalmente, a imagem pode ser abordada de duas maneiras, uma analítica e outra sintética. A abordagem analítica (associacionismo) pressupõe que o conteúdo da projeção retiniana é insuficiente para a criação de significados plenos da realidade, necessitando de alguns recursos extrínsecos, (por exemplo, a memória) e outros intrínsecos (muitas vezes deduzidos da análise da informação retiniana). Algo curioso nesta abordagem é o fato de que, desta maneira, o receptor jamais se furtará de criar um significado, caso não seja claramente associável a algum elemento já conhecido, inventará uma resposta ao estímulo.

A outra possibilidade de abordagem é a sintética (inatismo), que parte do pressuposto de que a informação contida na projeção retiniana é suficiente para a percepção dos objetos no espaço. A interpretação possui aqui papel tímido, pois cada imagem provocaria uma percepção global única, já que não é necessário já ter visto um objeto para perceber que ele possui determinada forma e tamanho.

Num mundo em que muitas vezes polarizam-se as discussões, seria passível de questionamento qual a abordagem mais relevante na avaliação de imagens, entretanto, nos eximimos da ingenuidade desta questão, principalmente pelo fato de elas não serem contraditórias. Na verdade são, em muitos casos, complementares.

Apesar da evidente relação imediata que temos com as imagens, é necessário salientar que “olho” não é sinônimo de “olhar”, pois associado a este verbo há um sujeito receptor de conteúdo visual e produtor de significação. Assim sendo, é importante atentar para o propósito do olhar, pois sendo ele que determina a intencionalidade e a finalidade da visão, é possível falar em busca visual. Trata-se, grosso modo, da seleção que se faz do campo imagético disponível, a fim de atender às nossas demandas (um geólogo e um caçador não analisarão uma montanha da mesma maneira).

Outra importante variante na apreensão de imagens é a situação paradoxal da dupla realidade da imagem. Apesar de apresentar apenas duas dimensões, é possível que nela se vejam objetos em três dimensões, a despeito de possuir uma superfície plana, representa uma porção tridimensional do mundo (numa fotografia é possível detectar naturalmente qual objeto encontra-se à frente ou mais recuado, numa superfície que na realidade não possui profundidade). Torna-se relevante, aqui, esclarecer o conceito de “perspectiva”. Trata-se de uma transformação geométrica, que consiste em projetar o espaço tridimensional sobre um espaço bidimensional. Afinal, o que é visto, de fato, no mundo visual, não pode ser representado geometricamente sem renunciar à ilusão de profundidade.

Outra função desempenhada pela imagem, que geralmente é produzida com determinada finalidade, é a de mediadora entre o espectador e a realidade. O espectador, por sua vez, em virtude da incapacidade das imagens em representar uma totalidade significativa, faz intervir seu saber prévio, a fim de suprir o não representado. Para a realização desta tarefa, existem muitas determinações subjetivas que interferem na criação de significado por parte do espectador (classe social, saber, afetos, vinculação cultural, religiosa, etc.).

Uma dualidade importante, nesta esfera, é a entre “reconhecimento” e “memoração”, sendo que o primeiro termo remete à representação, ou seja, há uma identificação imediata do referente sem a necessidade da recorrência à memória. Já a memoração está ligada à função de símbolo que a imagem pode representar, estando seu reconhecimento vinculado à invocação da memória e de informações culturais. No entanto, estas duas variantes na recepção da imagem não são antagônicas, pois, tanto do ponto de vista do autor quanto do receptor, a relação com a imagem é diretamente associada à imaginação.

Outro fator digno de atenção, no que concerne à recepção, é o que os teóricos definem como “ilusão representativa”. Em princípio, a ilusão pode ser considerada como um erro de percepção, sendo que, para isso, podem concorrer dois motivos: ou a incapacidade (momentânea, proposital) do sistema visual; ou uma questão psicológica, relativa à interpretação do que se percebe. Para que a ilusão seja plenamente atingida é necessária uma contextualização, como no célebre caso dos dois pintores: o primeiro famoso por pintar uvas tão reais que os pássaros vinham bicá-las; este fora convidado ao ateliê de um colega, cheio de telas

belíssimas, mas uma coberta por um pano, ao tentar descobri-la, percebe que se tratava de uma pintura que imitava uma tela coberta por um pano. Este é o exemplo clássico da importância da contextualização na formação da ilusão, que muito embora nem sempre seja a finalidade da produção de imagens, está, de certo modo, presente no seu horizonte virtual.

Outro elemento neste âmbito que deve ser considerado, para fins de análise, é o espaço plástico. Não é um espaço físico/concreto, mas a distância psíquica entre o sujeito espectador e uma imagem organizada pelo jogo dos valores plásticos. Ademais, trata-se de um meio antinatural entre o espaço da imagem e o espaço do espectador.

Outrossim, o ponto de vista tem importante papel na relação sujeito/imagem. No entanto, é preciso esclarecer que este pode apresentar três significações distintas: ponto de vista como o local a partir de onde uma imagem é vista; modo singular como uma questão pode ser avaliada; uma opinião, um sentimento com respeito a um fato ou a um evento.

No conflito, que perpassa a História da Arte, entre necessidade de ilusão e necessidade de expressão, a “analogia” aparece como um recurso muito utilizado e pouco esclarecido. Ela apresenta a representação como um processo, a ser obtido por um sujeito criador, não significa a mais perfeita cópia da realidade, e pode ser classificada de duas maneiras: analogia como uma forma de espelho, que tenta reproduzir a realidade; analogia como forma de mapa, tentando simplificar a realidade.

Partindo-se do pressuposto de que não é possível copiar o mundo tal qual ele é, porque ninguém sabe realmente como ele é, o conceito de mimese (imitação) é um bom exemplo de analogia bem sucedida, tanto que chega a ser considerada como ideal de semelhança absoluta.

Cabe dizer que, por já estar na origem imagética, a analogia possui realidade empírica, por mais que tenha sido produzida artificialmente a fim de atingir determinada semelhança. Neste sentido, por mais analógica que seja, a imagem é utilizada e compreendida em virtude de convenções sociais que se baseiam, em última análise, na existência da linguagem verbal.

Faz-se aqui útil estabelecer a diferença entre analogia e realismo das imagens. O realismo diz respeito à quantidade de informação veiculada pela imagem sobre o mundo factual, refere-se, pois, à inteligência, à compreensão (mais vinculado à função de mapa). Já a analogia refere-se ao visual, às aparências, à realidade visível (desempenhando a função de espelho). A partir disto infere-se que o surgimento da Fotografia fez com que a Pintura se libertasse da função de semelhança, abrindo espaço para que a atividade criadora na Pintura pudesse seguir também novos caminhos artísticos.

Apesar de ser sempre produzida para ser utilizada com fins simbólicos, a analogia serve, na maioria das vezes, para veicular uma mensagem que pouco tem de analógico e menos ainda de visual. Exemplo disso são as mensagens publicitárias, religiosas, narrativas, etc., cuja referência à informação é mais importante do que a uma analogia visual.

A imagem possui também função narrativa, principalmente quando ordena acontecimentos representados. Do mesmo modo que a narrativa, a imagem é situada no tempo e no espaço. Assim sendo, por mais que seja de pouca amplitude, uma imagem representativa se configura como uma imagem narrativa, e o que narra é o espaço e o tempo diegéticos. Neste sentido, desenvolve-se uma relevante relação entre imagens e palavras, imagem e linguagem verbal. A análise deste processo se dá, então, verificando-se a maneira como, na associação imagem/linguagem, veiculam-se seus conteúdos e como são interpretadas.

Com relação à interpretação da imagem, há correntes teóricas divergentes, quando não opostas, concorrendo na avaliação de objetos similares. Por um lado, considera-se que a interpretação da imagem é diferente da linguística, em função da não aplicação de critérios sintáticos, prescritivos; também pelo fato de não existirem imagens verdadeiras ou falsas (este não é um critério válido na avaliação de imagens), ademais, as imagens não podem exprimir enunciados negativos. Há, porém, teóricos que preferem avaliar de forma similar imagens e textos verbais, detendo-se em aspectos semelhantes e propositalmente negligenciando as diferenças formais, estéticas, etc.

Torna-se relevante pontuar que a “expressão” tem como objetivo atingir o espectador, veiculando, para isso, significados às vezes exteriores ao objeto artístico. Para a efetivação deste fim, recorre-se a técnicas e meios que afetam a

aparência e a estrutura da obra. No entanto, a expressão nunca é absoluta, mas pautada por convenções, a partir de um sentido comum do que é cabível, normal, ou extraordinário.

Entretanto, o que se apresenta quase como consenso, é que o sentido de uma imagem depende da leitura de um destinatário (espectador). Este consenso se desfaz, porém, quando se parte para a abordagem, que pode ser, grosso modo, de duas maneiras: Semiológica, na qual se julga que a interpretação mobiliza uma série de códigos, sendo que o domínio destes diferentes níveis de códigos será desigual segundo os sujeitos e sua situação histórica, produzindo interpretações proporcionalmente diferentes; Iconológica, na qual se julga que todos os elementos da obra de arte são simbólicos, sendo possível verificar uma significação primária ou natural, secundária ou convencional (a partir de referências culturais) ou uma significação intrínseca (inerente).

Passemos agora a falar de fotografia. Não há uma definição unânime sobre o que seja a fotografia, muito embora conheçamos seus processos e características, sua definição é menos concreta que seus produtos. A palavra *fotografia* possui raiz etimológica grega: *fótons* (luz) e *graphie* (escrita), seria a grafia da luz. Sua definição pode ser desenvolvida sob diferentes, quando não contrários, pontos de vista: Pode-se considerá-la como um processo de obtenção de imagem, reprodução, ou, até mesmo, o ato de parar o fluir de uma imagem já existente. Dubois (2004) a define tecnicamente da seguinte maneira:

...traço fixado num suporte bidimensional sensibilizado por cristais de haleto de prata, de uma variação de luz emitida ou refletida por fontes situadas à distância num espaço de três dimensões. (DUBOIS, 2004, p. 60)

De todo modo, configura-se como uma forma de obter imagens sem a ação direta da mão humana, em contraponto ao que acontecia com a pintura. Trata-se de um processo artificial, mas que, em certas épocas, já foi considerado como parte da natureza, tendo em vista que é obtida pela ação da luz, que é um elemento natural.

Sua implicação social mais evidente é a de possibilitar a qualquer pessoa a posse de imagens, o que, antes de seu surgimento, não era possível, tendo em vista os altos custos da pintura. Uma análise mais detida, entretanto, mostra sua

capacidade de afetar a maneira como vemos e interpretamos o mundo: o filósofo sempre teve a posição de espectador do mundo, onde o homem comum é ator. A fotografia e o cinema possibilitaram também ao homem comum a oportunidade de ser espectador, e, por conseguinte, a capacidade de analisar o mundo.

Sem que haja precisão histórica estabelecida, é possível afirmar que a fotografia foi criada por várias pessoas (Joseph Nicéphore Niépce foi o primeiro a tirar uma verdadeira fotografia, em 1826; Fox Talbot inventou o primeiro sistema simples para a produção de um número indeterminado de cópias, a partir da chapa exposta...), mais ou menos na mesma época, em distintos locais do mundo. Entre estes criadores destaca-se Louis Jacques Mandé Daguerre, que na década de 1820, na França, desenvolve o *diorama* (espécie de caixa com uma sequência de imagens que sugerem movimento) e o *daguerreótipo* (forma rudimentar de fotografia). Daguerre acaba vendendo os direitos sobre a patente de sua invenção ao governo francês em troca de uma pensão vitalícia. O governo, após célebre sessão de lançamento na Academia de Ciências de Paris, em 19 de agosto de 1839, torna a criação de livre utilização.



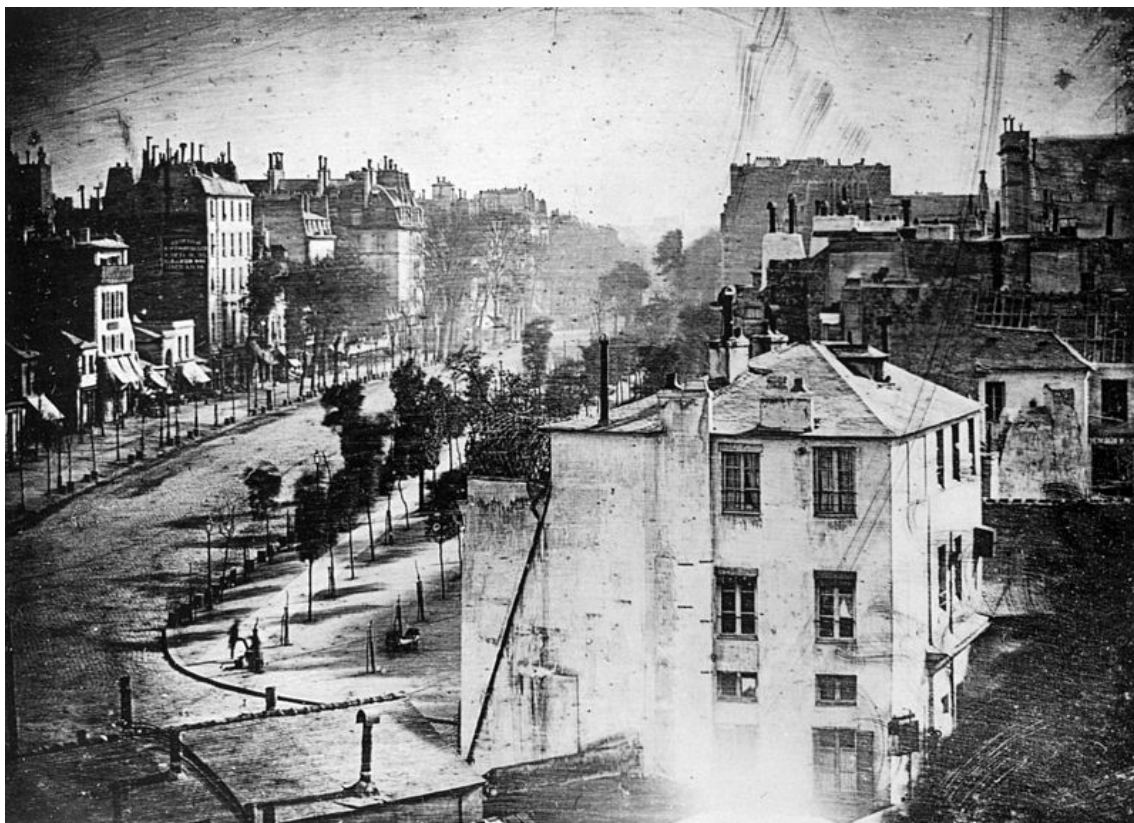
Point de VueduGras (considerada a primeira fotografia da história, produzida por Niépce)



No entanto, o processo de massificação da fotografia deve-se a George Eastman e William H. Walker, que em 1888 lançaram a *Kodak* (um nome para ser pronunciado em qualquer país do mundo). Sob o lema “aperte o botão, o resto é conosco”, a Kodak trouxe a possibilidade de que qualquer pessoa tivesse acesso à produção de fotografias, por dois motivos: primeiro pelos preços acessíveis, posteriormente irrisórios, das câmaras; segundo, pelo processo industrial de revelação das fotos, já que cada câmara era equipada com um dispositivo substituível para 24 fotografias (objeto que ao longo do século XX chamou-se de “filme”). A partir daí, e durante muitas décadas, a história passou a caracterizar-se mais pelo refinamento e aperfeiçoamento do que por inovações ou invenções.

Uma grande transformação na técnica fotográfica ocorreu em 1981, quando uma multinacional japonesa lançou o sistema MAVICA (Magnetic Video Camera), a partir do qual as fotografias deixavam de ser impressas em papel para serem armazenadas em um disco magnético, algo próximo do que ocorre hoje com a digitalização de imagens. Apesar desta técnica vanguardista já ser relevante à época de seu anúncio, ela demorou para se popularizar em função da baixa qualidade que era possível obter das imagens.

Entre as infindáveis possibilidades oferecidas pela fotografia, a de reproduzir a imagem do rosto humano é sem dúvida a que mais obteve sucesso, tanto que a palavra “retrato” (que em princípio significava *Imagem de uma pessoa, reproduzida pela fotografia, pela pintura ou pelo desenho*) passou a ser usada de forma genérica para qualquer tipo de fotografia. No entanto, seu sucesso não foi imediato, pois na época do surgimento das primeiras fotografias era necessário um tempo enorme de exposição diante da câmera para a obtenção de uma fotografia. O primeiro humano fotografado foi por acaso, por se encontrar na paisagem alvo, engraxando seus sapatos, ou seja, parado por um longo tempo.



(Daguerre, 1838)

A relevância da figura humana, e principalmente do rosto humano, não é casual, pois é o rosto (e não as digitais) que nos identifica entre as demais pessoas, pois apenas os gêmeos univitelinos (e em alguns casos) possuem feições exatamente similares. Ademais, as expressões faciais também configuram uma espécie de linguagem, provavelmente anterior à verbal. Tão natural é a naturalidade de nossas expressões que, muitas vezes, não percebemos que estão se manifestando. Nosso rosto informa sobre nosso ânimo, disposição, emoções e sentimentos, na maioria das vezes à nossa revelia. Prova da nossa expressividade facial é a grande lista de variações na caracterização de um olhar, que pode ser:

...malicioso ou inocente; penetrante ou vago, perdido, distante; incisivo ou furtivo; sério ou de zombaria; apaixonado ou cheio de ódio; malévolo ou meigo, doce e bondoso; vivo e alegre ou triste e apagado; irônico ou ingênuo; olhar de cansaço, candura, súplica, medo, susto, surpresa, espanto, terror, volúpia, desejo, censura, ameaça, esperteza, estupidez... (Kubrusly, 1991, p. 33)

A popularização da fotografia, proporcionada pelo uso que jornais e revistas dela fizeram, trouxe à tona duas reflexões: sobre a relação entre realidade e fotografia; e sobre a possibilidade da fotografia “contar histórias”.

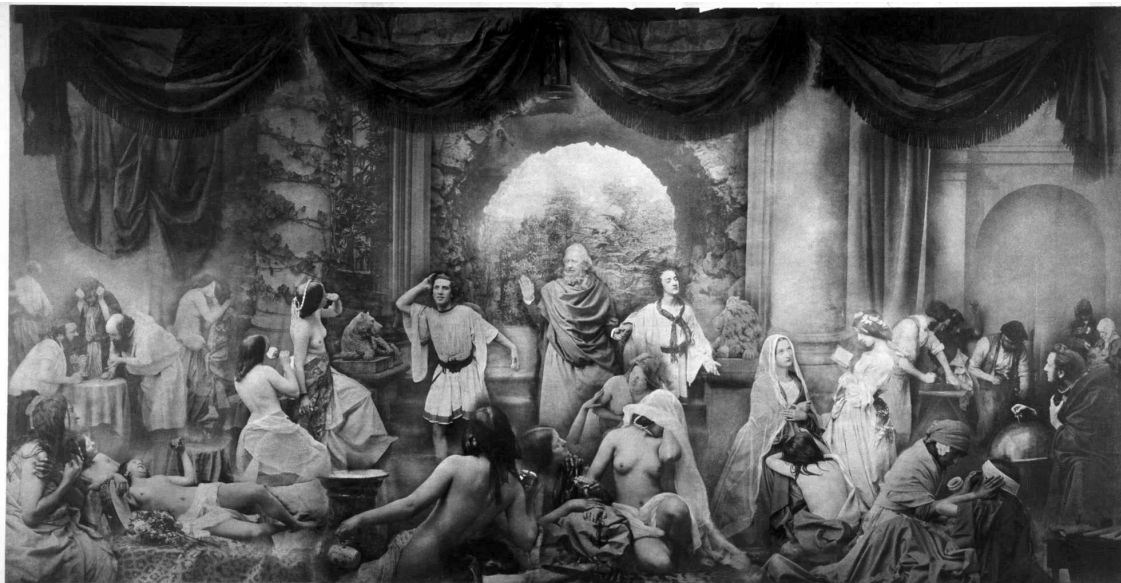
A realidade (tridimensional, viva) é apenas o ponto de partida, a matéria bruta da fotografia, apenas um entre seus tantos temas e assuntos, sua relação com a realidade é uma possibilidade, não uma necessidade. A fotografia nem sempre funciona como prova documental, por vezes, de maneira intencional, ficcionaliza realidades. O próprio formato da fotografia é artificial, pois a câmera produz uma imagem redonda, mas culturalmente impõem-se quatro linhas retas.

Se levássemos ao pé da letra o dito de que “uma imagem vale mais que mil palavras”, algumas imagens já seriam suficientes para produzirmos um conto. No entanto, as imagens produzem essencialmente substantivos e adjetivos, e uma história é contada a partir de verbos, daí a necessidade da mescla, para que os jornais e revistas produzissem seus enredos. Fotografia e linguagem verbal não são códigos equivalentes, mas complementares, como afirma Kubrusly:

A palavra é racional, dissertativa, prolixa. A imagem, emocional, sintética, direta. A palavra pode expor com clareza uma ideia, conceituar com precisão. A imagem é de natureza mais onírica (incluindo-se aí os pesadelos), mais ilógica e nebulosa. É insubstituível para transmitir, num relance, toda a emoção de um evento, Mas falha ao tentar analisá-lo. (Kubrusly, 1991, p. 77)

Com relação às técnicas fotográficas, há uma gama infindável de variantes (colagens, montagens, intervenção direta com lápis e pincéis sobre a imagem fotográfica, cópias em papéis artesanais, fabricados pelo próprio fotógrafo, justaposição de imagens, etc.), sobretudo hoje em dia, em que a computação gráfica disponibilizou eficientes ferramentas no tratamento da imagem.

No final do século XIX, o fotógrafo inglês Rejlander, apresentou em Manchester uma fotografia revolucionária (*The two ways of life*), cuja técnica seria batizada como *fotomontagem*. O fotógrafo desenvolveu-a a fim de transpor as limitações impostas pela câmera à época, pela impossibilidade de tratar foco e perspectiva de forma homogênea a objetos distintamente dispostos no cenário. Eis o resultado da primeira *fotomontagem*:



(Reijlander, 1857)

A partir desta imagem surgiu um questionamento: a fotografia passa a ser ficcional? Os fotógrafos adeptos desta técnica afirmavam que não, pois não produziram nada que não fosse natural, não corromperiam as imagens nem a natureza. Trata-se do surgimento da primeira sintaxe fotográfica (corrente estética), que seria sucedida pela corrente realista, naturalista, impressionista, pictorialista... Hoje em dia, há um número incontável de fotografias sendo feitas, mas em número muito pequeno feitas por profissionais, e uma parcela menor ainda aspira à categoria de arte.

Apesar de a câmera fotográfica ser chamada muitas vezes de “objetiva”, a fotografia raramente encerra uma informação objetiva, pois passa pelas escolhas, pelo julgamento subjetivo do fotógrafo (uma afirmação corrente na fotografia diz: “Pense primeiro, fotografe depois”. O cérebro constitui seu principal instrumento). Como afirma Bussele:

Ao preparar-se para bater uma chapa, qualquer ser humano será influenciado por sons, odores e pelo ambiente, por seu próprio estado de espírito, sentimentos e experiência - e todos esses elementos determinam a interpretação que seu cérebro fará da imagem vista por seus olhos. (BUSSELE, 1979, p. 10)

Apesar da liberdade de escolhas de que dispõe o fotógrafo, seu trabalho se difere do de outros produtores de imagens, principalmente dos pintores. Enquanto um pintor trabalha diante de uma tela vazia, vulnerável à sua imaginação e talento, o fotógrafo já encontra seus cenários, na maioria das vezes, pré- estabelecidos ou pouco suscetíveis a alterações. Neste sentido, enquanto o pintor cria sua obra de arte, o fotógrafo (grosso modo) tem o trabalho de encontrar a sua, como um garimpeiro.

As duas perguntas fundamentais nas análises das escolhas feitas pelo fotógrafo são: “Como?”, com o intuito de descobrir as técnicas utilizadas para se chegar ao produto final; e “Por quê?”, que denuncia uma preocupação maior com o conteúdo da imagem, da quantidade, qualidade e enfoque da informação que o fotógrafo pretende apresentar a partir de sua obra.

A análise das cores utilizadas em uma fotografia pode revelar muito, tanto a respeito da intenção do fotógrafo quanto sobre a maneira como ela será recebida pelos espectadores. Pelo uso de tons e matizes, a cor determina a forma e imprime emoções e estados de espírito. As famosas “ilusões de óptica” são produzidas pelas interpretações que o cérebro humano faz da imagem recebida, pois, a despeito do senso comum, não aceitamos de forma passiva a imagem posta diante de nossos olhos (isso ocorre tanto com as cores quanto às formas).

Quando falamos em “cor”, nos referimos a um processo e não a um objeto ou característica concreta, pois se trata de uma percepção visual, provinda de um feixe de fótons que atuam sobre células específicas da retina. Posteriormente, a informação recebida é processada no nervo óptico, que passa as informações ao sistema nervoso.

O princípio básico da fotografia colorida consiste na possibilidade de criar uma gama incontável de cores a partir de três elementos básicos: vermelho; verde; azul. No entanto, uma análise profunda de cor deve ter relação com a física, a fisiologia e com a psicologia (pelo menos), pois o impacto produzido pelas combinações e justaposições de cores nas imagens (muito embora haja uma intenção prévia) é pouco previsível, e vai depender, em grande parte, de cada observador.

A cor é um elemento não pertencente fisicamente aos objetos, é uma atribuição que se dá de forma perceptiva e cultural. Ela é constituída por três elementos passíveis de definição: o “matiz”, que se configura como o aspecto diferencial entre uma cor e outra (o verde do azul, o azul do vermelho, etc.); o “valor”, que é o grau de obscuridade ou claridade presente numa determinada cor; “croma”, relativa ao grau de pureza de uma cor, determinada pela qualidade de saturação.

A apreensão das cores tem influência decisiva da subjetividade e da formação cultural do espectador, como afirma Silveira:

Cada ser humano apreende o significado cromático do mundo visual sob o embasamento de sua educação e cultura próprias, de onde se pode concluir que o significado é atribuído às cores em parte pela cultura e em parte pela experiência exclusiva da elaboração individual. (SILVEIRA, 2015, p. 160)

Sendo a cor uma das principais características dos objetos, e uma das primeiras a ser percebida, ao nos depararmos com uma imagem em preto e branco, intuimos a artificialidade aí contida, e, em virtude da ausência da percepção cromática, consideramos a imagem (em uma análise superficial) sem vida e sem emoção.

Nossas capacidades naturais não nos permitem desprover de cores os objetos a fim de que possamos vê-las em preto e branco, para que isso seja possível, necessitamos de outras mídias. Estas podem ser a pintura, a gravura, o vídeo, o cinema, a computação gráfica, a fotografia, etc., ou seja, necessitamos produzir artificialmente as imagens em preto e branco.

Apesar de, muitas vezes, as fotografias em preto e branco serem definidas como “imagens sem cor”, resistimos a esta definição, e são várias as justificativas para esta resistência. A fotografia em preto e branco possui a presença de outras cores, mas não de forma convencional, na forma de complementação cromática<sup>8</sup>, exercida pelo observador, ou, também, como tradução de outras cores, através do reconhecimento do objeto.

---

<sup>8</sup> A complementação cromática é o ato perceptivo de complementar, cromaticamente, objetos reconhecidos em quaisquer imagens fotográficas em preto e branco.

A cor é definida como “aquela que possui matiz”, e, neste sentido, preto branco e cinza não seriam contemplados nesta categoria. No entanto, é possível considerar o branco como uma reunião de vários matizes; o preto, por sua vez, pode ser visto como uma reunião de matizes distintos. Assim, seria impreciso considerar uma imagem em preto e branco como “desprovida de cor”.

A tentativa de produzir uma comparação qualitativa entre as imagens coloridas e as em preto e branco nos parece ingênua, porém, é preciso perceber que há diferenças na base da composição das imagens, que estabelecem características específicas, por mais sutis que sejam. Por serem compostas por cores de contraste, as imagens em preto e branco são, necessariamente, mais luminosas que as presentes em nosso mundo físico, produzindo assim um matiz mais intenso e relacionado à captação intuitiva e criativa dos espectadores.

O fenômeno de percepção cromática resultante da análise de uma imagem em preto e branco é chamado de “evento de cor”. Neste evento, concorrem dois momentos (que podem até ser complementares): o da sensação cromática, ligado a aspectos físicos da cor, que ocorre no nível dos olhos; o segundo momento é o da percepção cromática, em nível cerebral, ligado à interpretação das imagens captadas pelos olhos, mesclada com aspectos psicológicos e culturais do receptor.

Em uma imagem fotográfica em preto e branco, encontramos elementos estimuladores da percepção cromática, que vão desde objetos de cenário, objetos que remetem a relações temporais, os objetos sem significado cromático, fenômenos de contrastes, etc., quase todos baseados na forma que apresentam, estabelecendo a relação de estímulo/resposta ao reconhecimento da forma e ao evento de cor.

Outro elemento de estímulo presente nas imagens em preto e branco é o das áreas uniformemente preenchidas, que são anteparos profícuos na formação de fenômenos como o da cor inexistente. Exemplo disso é a imagem a seguir, em que a extensa área preenchida na cor preta possibilita que o restante da imagem não precise da adição de cores, a forma acaba se desenvolvendo pela ausência de cor (muito embora a definição de cor já tenha sido aqui discutida, para caracterizar o fenômeno, chamar o branco de “ausência de cor” é, aqui, esclarecedor).



Figura 1.

As fotografias monocromáticas (em preto e branco), no entanto, não foram superadas, artisticamente, pelas fotos coloridas, elas apenas apresentam características e intencionalidades diferentes. Sendo a fotografia um trabalho artístico independente, a supressão de um elemento visual (a cor) expõe a abstração pretendida pelo fotógrafo, e a atenção dada a outros elementos. Ao eliminar-se a cor, simplificam-se e reforçam-se os elementos essenciais do tema, as variações de luz e sombra, textura e sua forma plana.

A temperatura sugerida pelas cores assume um papel importante na interpretação das imagens. Elas podem ser tipificadas de três maneiras: *Cores frias* (tons de azul, verde e roxo) são aquelas que sugerem tristeza e melancolia, dando a sensação de calma e tranquilidade; *Cores quentes* (vermelho, amarelo e laranja) têm como atributos serem alegres e vibrantes; *Cores neutras* (preto, cinza, branco, marrom e bege) são as que servem de base para qualquer outra.

Além disso, a simbologia representada pelas cores é uma ferramenta esclarecedora na análise das imagens. Entretanto, em virtude da infundável gama de cores e significações, deteremo-nos nas cores mais recorrentes nas imagens que formam parte do nosso *corpus* de investigação.



A cor preta possui significação variável, que vai desde morte, luto e terror, até uma ligação com mistério, fantasia e, mais recentemente, passou a ser associada à sofisticação e luxo. Já a cor branca refere-se, simbolicamente, à ideia de pureza, calma, paz e inocência. Os tons de cinza representam o medo e a depressão, por outro lado, representam sucesso, estabilidade e qualidade. Assim sendo, somente a cor, via de regra, não gera uma significação plena, carecendo de outros recursos presentes na imagem para que se possa ter segurança nas referências presentes e na significação implícita que se pretende desvendar.

No que se refere à temática abordada na fotografia, essa pode ser muito diversa; no entanto, alguns temas são mais constantes. É o caso dos retratos (tanto formais quanto informais), o corpo humano (parado ou em movimento), etc. Destacaremos alguns temas que, além de serem muito utilizados pelos fotógrafos, têm relevância nos romances que analisaremos.

As fotografias de paisagens sempre foram alvo dos fotógrafos, independente da época, em virtude de suas características que incitam ao trabalho artístico. Um aspecto essencial na paisagem é o fato de ela nunca permanecer inalterada, fatores como luz, período do dia e estações do ano, aliam-se, proporcionando uma grande variedade de oportunidades pictóricas. Detalhes como a chuva, neve, ou cerração, apresentam também um importante acréscimo no desenho anímico que a fotografia pretende desencadear. A linha do horizonte (que de forma natural divide a fotografia, mas não necessariamente em partes igualitárias) é algo que merece atenção do fotógrafo, pois dependendo de onde ela se encontra na fotografia, é capaz de dar ou tirar ênfase, revelar ou esconder o protagonismo na imagem. Todavia, o elemento mais suscetível a variações em fotografias de paisagens é o céu. Enquanto árvores, campos e casas sofrem poucas alterações, no céu elas são instantâneas e significativas, introduzindo diferenças radicais nas paisagens.

A palavra “paisagem” normalmente nos remete a uma cena campestre, entretanto, as paisagens urbanas, criadas pelo homem (residências, fábricas, escritórios, armazéns, escolas, estradas, canais e ferrovias, etc.) também proporcionam fotografias instigantes. Pela miscelânea de estilos e funções arquitetônicas, estas paisagens fornecem ao fotógrafo uma infinidade de abordagens, contrastes, comparações visuais e relações significativas. Ademais, elementos meteorológicos e de iluminação, já citados nas fotografias de paisagens

tradicionais, têm também relevância nas fotografias urbanas. Outrossim, a paisagem urbana proporciona ao artista a possibilidade de tecer críticas e reflexões sociais, pois ele pode escolher mostrar a beleza ou a feiura dos ambientes, o prazer ou a lástima de habitá-los.

Outro foco importante da fotografia centra-se nas obras arquitetônicas, que possibilitam ao fotógrafo estabelecer conexões com sua própria arte, como afirma Bussele:

A fotografia e a arquitetura tem muito em comum. O objeto de interesse de ambas encontra-se na expressão de linhas, formas e texturas, e também na influência da luz sobre o resultado final. (BUSSELE, 1979, p. 132)

No entanto, para que essa relação possa ser aprofundada nas imagens fotográficas, faz-se necessário que o fotógrafo possua conhecimentos, mesmo que rudimentares, sobre estilos arquitetônicos, presentes na maioria dos edifícios históricos. Além disso, frente às grandes obras arquitetônicas, o artista da imagem tem certo dever de respeitar as formas já criadas, a fim de dialogar fluentemente com elas. É preciso ter atenção ao local onde se situa uma edificação, pois este, em muitos casos, suplanta a importância do próprio edifício.

Existe uma ideia solidificada, baseada no senso comum, de que a fotografia tem a função imanente de documentar. Contudo, sobre qualquer meio expressivo, seja ele artístico ou não, é prudente desenvolver reflexões a respeito da mensagem produzida e o seu referente externo, a fim de verificar quais as relações possíveis, evitando que assim caiamos em armadilhas geradas pela nossa ingenuidade. A relação entre fotografia e realidade parece óbvia, pois neste tipo de imagem vemos satisfeita a necessidade de “ver para crer”. Não obstante, o que “vemos” passa por incontáveis filtros e escolhas antes de chegar até nós, elementos que muitas vezes produzem um objeto que atenda aos objetivos estéticos, ideológicos, etc. do autor, e que nem sempre fazem parte de uma realidade inquestionável.

Neste sentido, a teoria da fotografia nos indica três categorias de análise mais aceitas. A primeira delas considera a fotografia como “espelho do real”. Segundo este ponto de vista, a fotografia assume papel de ícone, primeiramente pela sua capacidade de mimese, pela semelhança existente entre a foto e seu referente.

Ademais, o procedimento mecânico para a obtenção de fotografias é considerado automático, natural e objetivo, relativizando o papel do homem neste processo.

Outra forma de avaliar a relação entre realidade e fotografia é considerar esta como uma “transformação do real”. A imagem fotográfica passa a ser vista como uma impressão, um efeito. Toda imagem é analisada como uma interpretação, que é determinada arbitrariamente por questões culturais e ideológicas. A fotografia é aqui considerada um símbolo composto por um conjunto de códigos.

A fotografia pode ser considerada “um traço do real”. A primeira justificativa para este ponto de vista baseia-se no fato de a fotografia fornecer uma imagem limitada pelo ângulo de visão escolhido, distância do objeto e pelo enquadramento. Além disso, reduz à bidimensionalidade um objeto tridimensional e isola um ponto específico do espaço/tempo, mantendo apenas seu aspecto visual e excluindo qualquer outra sensação olfativa ou tátil.

A fotografia pode ser considerada como um ato icônico (mas não como um ícone, conforme veremos adiante), ela se configura na relação inseparável de imagem/ato. A definição deste ato é muito variável, e depende do ponto de vista do analista, pode ser o ato de produção (a tomada, o dedo pressionando o botão), o ato de recepção (tendo em vista que muitos significados são efetivados apenas após interpretação do espectador), ou ainda o ato de difusão.

É inegável que a Fotografia passou a representar uma categoria epistêmica, uma verdadeira linha de pensamento, que desenvolve uma relação muito particular com o ser e o fazer, os signos, o real, o tempo, o espaço, o sujeito, etc.

O teórico Philippe Dubois (2004) desenvolveu uma reflexão, baseado em teorias do semiótico americano Charles Sanders Peirce (1839/1914), que o levou à conclusão de que a fotografia pode ser classificada como um índice. Índices, segundo esta definição, são signos que têm, ou tiveram, uma relação de conexão com o real, de co-presença imediata com seu referente, pelo menos durante um determinado tempo (como exemplo de índice pode-se citar o bronzeamento, marcando uma relação temporal dos raios de sol com a pele; o catavento é outro exemplo válido, cujo movimento indica uma presença anterior do vento, o mesmo afirma-se da relação fumaça/ fogo, etc.). Nas palavras de Dubois:

O índice (a imagem fotográfica, no caso) se define constitutivamente como a impressão física de um objeto real que estava ali num determinado momento do tempo, torna-se evidente que essa marca indiciária é única em seu princípio: remete apenas a um referente, o "seu". (DUBOIS, 2004, p. 72)

Contudo, o autor faz questão de estabelecer a diferença que a fotografia apresenta com outras definições análogas. Ela não poderia ser definida como ícone, pois este se configura por uma simples relação de semelhança atemporal, enquanto a fotografia tem necessariamente um vínculo temporal. Tampouco a imagem fotográfica deve ser considerada como símbolo, pois este desempenha, com seu referente, uma relação baseada numa convenção geral, enquanto aquela possui um vínculo físico, independente de uma convenção.

Apesar desta forte ligação com o referente, o autor recusa-se a atribuir à fotografia o papel essencial de documento. Muito embora ainda hoje em dia, em situações cotidianas, ela tenha um importante papel documental (haja vista a cédula de identidade, na qual a prova da identidade do portador baseia-se principalmente na fotografia impressa no documento), na teoria, a imagem fotográfica possui outras atribuições, que inclusive negam que ela possua este vínculo inseparável com a verdade factual:

O índice pára com o "isso foi". Não o preenche com um "isso quer dizer", a força referencial não se confunde com qualquer poder de verdade. A contingência ontológica não aumenta com uma hermenêutica. (DUBOIS, 2004, p. 85)

A fotografia caracteriza-se, ademais, por outro aspecto que não apenas o de ser "uma impressão luminosa", ela é também composta por um gesto de cortar (os termos podem variar: fracionar, levantar, isolar, captar, recortar), que fixa uma fatia de tempo e de espaço, trata-se literalmente de um corte ao vivo.

Na corrente ininterrupta do tempo, a fotografia tem a capacidade de isolar um momento específico, de eternizar a imagem de um instante:

Se o ato fotográfico reduz o fio do tempo a um ponto, se faz da duração que escoia infinitamente um simples instante detido, não é menos claro que esse simples ponto, esse lapso curto, esse momento único, levantado do contínuo do tempo referencial, torna-se, uma vez pego, um instante perpétuo: uma fração de segundo, decerto, mas "eternizada", captada de

uma vez por todas, destinada (também) a durar, mas no próprio estado em que ela foi captada e cortada. (DUBOIS, 2004, p. 168)

Este mesmo gesto de corte operado no tempo opera espacialmente, configurando-se como um ato com implicação dupla: no tempo e no espaço. Relativo ao espaço, é preciso esclarecer que não se trata de uma construção espacial, e sim da subtração de uma porção de espaço já existente no mundo factual, é apenas de uma questão de escolha, captura-se um ponto e exclui-se o restante.

Ademais, é preciso considerar também, para fins de análise da imagem fotográfica, os “fora de campo”. São os aspectos que estão fora do campo visual da imagem, apenas sugeridos. Muitas vezes, assim como na linguagem verbal, quando o que não está dito, mas subentendido, tem importância fundamental para a compreensão, em uma imagem, o que de maneira proposital se omite, ou se sugere, tem tanta importância quanto o que está sendo mostrado. A imagem abaixo é um exemplo válido neste sentido:



Figura 2

Nesta imagem, é possível apenas imaginar certos detalhes importantes: A que ou a quem a figura feminina olha? O que ela segura na mão esquerda, uma arma? Um ramallete de flores? Fica aqui evidenciada a importância dos fora de campo na imagem, um aspecto espacial tão importante quanto o espaço mostrado pela fotografia.

É inegável que muito de nossa memória passa pelo visual (talvez até seja o elemento mais marcante de nossa memória), e esse aspecto visual apresenta-se, muitas vezes, como imagens estanques sobre determinadas situações, funcionando como uma espécie de fotografia mental. A memória pode ser visual ou não, mas o exercício visual dessa memória, que será feito em pensamento, alcança a similaridade com a imagem fotográfica. Nas palavras de Dubois:

Em suma, é essa obsessão que faz de qualquer foto o equivalente visual exato da lembrança. Uma foto é sempre uma imagem mental. Ou, em outras palavras, nossa memória só é feita de fotografias. (DUBOIS, 2004, p. 314)

A fotografia é, em princípio, uma atividade ótico-química, mas, como vimos, também um fenômeno psíquico, ou seja, a memória é uma atividade psíquica que encontra na fotografia seu equivalente tecnológico moderno. Boris Kossoy (2000) assim define a relação entre fotografia e memória:

Fotografia é memória e com ela se confunde. O estatuto de recorte espacial/interrupção temporal da fotografia se vê rompido na mente do receptor em função da visibilidade e “verismo” dos conteúdos fotográficos. (KOSSOY, 2000, p. 132)

Muito embora reconheça a fotografia como fonte importante para a reconstituição histórica de cenários, memórias e de fatos do passado, o autor questiona o uso dela como documento irrefutável, como fonte de verdade, e afirma que apenas por meio da sensibilidade e do esforço na análise, associado a um conhecimento multidisciplinar, é que poderemos transpor a visão iconográfica da fotografia.

A fotografia oferece um registro visual, mas não um raio-x de pessoas, locais e situações, e é aí que reside seu fascínio, sua abertura à interpretação e à pesquisa. O trabalho de reconstituição histórica que tem por base o uso de imagens deve preconizar, necessariamente, os processos e mecanismos internos que guiaram a produção destas imagens.

Neste “espelho diabólico que nos acena do passado” (KOSSOY, 2000, p. 137), as fotografias em geral sobrevivem à morte de seus referentes, e são produto do binômio construção/invenção, e sua interpretação, por outro lado, também desliza sobre um binômio, realidade/ficção.

No ano de 1979, Roland Barthes (1984) lança uma obra intitulada “A Câmara Clara”, cujo título faz um trocadilho com as primeiras câmeras fotográficas (câmeras obscuras), além de já demonstrar o ponto de vista que será desenvolvido no decorrer do texto, o de que a fotografia é um objeto com conteúdo e significações claras, evidentes.

Para o desenvolvimento de suas teses, o autor parte do pressuposto de que a imagem fotográfica tem como referente apenas o “real”; ela remete a algo que efetivamente esteve diante da câmera, não é uma ligação facultativa com a realidade, uma alusão a uma imagem ou um signo qualquer, trata-se de uma relação da qual o fotógrafo não tem meios de fugir:

A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. O discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes são “quimeras”. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. (BARTHES, 1984, p. 115)

O autor, ainda, trata a fotografia como algo banal, sem nenhuma profundidade (apesar de estas atribuições soarem como depreciativas, não é deste modo que é conduzida a argumentação), em função de sua relação evidente e exclusiva com o real, a fotografia para ele seria apenas uma “intensificação do real”.

Embora julguemos que o autor tenha razão em alguns pontos, não compartilhamos totalmente de sua visão a respeito da fotografia. Como já afirmado, os “fora de campo” podem ter uma importância fundamental na significação de certas imagens, isto já a torna muito menos evidente do que sugere o autor.

Ademais, devemos considerar as ilusões de ótica produzidas pela luz, pelo enquadramento, pela disposição dos objetos, etc. Exemplo disso foi a circulação recente de uma fotografia cotidiana que focalizava um vestido de festa cuja cor era azul e preto. A influência casual das luzes, na hora da fotografia, fez com que o vestido aparentasse ser de outras cores, branco e dourado, o que causou surpresa e repercussão massiva nos meios virtuais de comunicação.



Figura 3

Na imagem reproduzida acima, percebemos uma gradativa retirada da luz, até que o vestido chegue próximo da sua coloração à luz natural. Assim sendo, a obviedade na fotografia, sugerida por Barthes, desconsidera alguns fatores relevantes, a nosso ver, na recepção da imagem fotográfica.

A despeito da discordância na questão anteriormente apontada, evidentemente as teorias e conceitos desenvolvidos pelo autor são relevantes. Uma ideia recorrente na teoria de Barthes é a de que a fotografia pertence ao campo do “isso foi”, ela apresenta um estado real passado, ela não tem intenção de falar daquilo que “não é mais”, mas de frisar, resgatar um ponto específico do passado. Um ponto central nas reflexões do autor sobre a fotografia é a relação *studium x punctum*, que, apesar de definições teóricas, partem de uma avaliação impressionista; ele usa, em suas palavras, “o prazer como mediador”, um mediador imperfeito, mas com muitos méritos.



O *studium* refere-se a uma preocupação exclusivamente intelectual com a análise de imagens fotográficas. Ao analisarmos certas funções da fotografia, como informar, representar, surpreender, fazer significar, dar vontade, etc., estamos nos valendo do *studium*. Este modo de avaliação, na medida do possível, abdica da subjetividade do *spectator* para dar vazão a questões de ordem da cultura geral.

*Studium* possui uma significação próxima a estudo (muito embora Barthes diferencie os dois termos, esta aproximação é esclarecedora), relativa a um olhar detido e intelectualmente dedicado. O *studium* é, segundo o próprio autor, da esfera do “to like”, não do “to Love”, ou seja, é uma questão de convergência, não de afeto ou sensibilidade.

Perceber o *studium* é reconhecer as intenções do fotógrafo, suas táticas, técnicas, objetivos artísticos e culturais mediante uma reflexão fria. De acordo com o autor, a cultura é um contato feito entre os criadores e os consumidores e, neste sentido, o *studium* estabelece este contato no âmbito da consciência, não do lúdico.

Por outro lado, o *punctum* seria vinculado a uma maneira espontânea, impressionista, de avaliar a imagem fotográfica. Um detalhe ou um objeto parcial poderiam ser os motivadores do *punctum*, um elemento que chame a atenção pela particularidade, por salientar algo que punge o *spectator*, que não parta de seu intelecto. No entanto, não se refere apenas ao prazer estético proporcionado por sensações positivas, lúdicas, o *punctum* designa também elementos que firam, mortifiquem o receptor.

Um elemento decisivo para o surgimento de um *punctum*, segundo Barthes, é que essa pungência não seja intencional por parte do fotógrafo, muito menos a partir de elementos artificialmente postos por ele, ela deve se dar a partir de um detalhe que conquiste a leitura da fotografia, que produza uma mutação de interesse (do *studium* ao *punctum*).

Seu efeito é seguro, mas não situável, via de regra, não encontra correspondente verbal ou sígnico, é inominável, pois apresenta um forte efeito metonímico, no qual o detalhe passa a ser mais relevante do que o conjunto, a fotografia deixa de ser vista como um todo significativo e passam a ser avaliados os efeitos produzidos pelo *punctum*.

Neste sentido, faz-se necessário esclarecer uma definição de fotografia proposta por Barthes (1984), a de fotografia *unária*. Esta se baseia na unidade de composição e, deste modo, é diretamente ligada ao *studium*, ela transforma a realidade, sem duplicá-la, beirando à banalidade. Quando um detalhe desta fotografia chama a atenção do receptor, ela deixa de ser unária, pois desperta o *punctum*.

Em outro texto intitulado “A Mensagem Fotográfica”, Roland Barthes (2015) explora a relação entre texto verbal e imagem fotográfica, no que concerne à imagem veiculada pela imprensa. Apesar de o foco não ser exatamente o mesmo de nosso estudo, o texto de Barthes contribui sobremaneira para as nossas reflexões. Ele já inicia com uma relevante assertiva:

A fotografia de imprensa é uma mensagem. A totalidade dessa mensagem é constituída por uma fonte emissora, um canal de transmissão e um meio receptor. A fonte emissora é a redação do jornal, o grupo de técnicos, dentre os quais uns batem a foto, outros a escolhem, a compõem, a tratam, e outros enfim a intitulam, preparam uma legenda para ela e a comentam. O meio receptor é o público que lê o jornal. E o canal de transmissão é o próprio jornal, ou, mais exatamente, um complexo de mensagens concorrentes, de que a foto é o centro, mas de que os contornos são constituídos pelo texto, título, legenda, paginação, e, de maneira mais abstrata mas não menos "informante", pelo próprio nome do jornal. (BARTHES, 2015, p.1)

Nesta definição estrutural de tudo que cerca a fotografia de imprensa, cabe ressaltar que essa estrutura, ainda que autônoma em outros contextos, comunica-se de maneira decisiva com pelo menos mais uma, a verbal.

A completude da informação se dá, portanto, no entrelaçamento de duas estruturas diferentes que, embora convergentes, não se mesclam, permanecem como unidades heterogêneas, ocupando inclusive fisicamente espaços contíguos, mas distintos. Aqui, mais uma vez, Barthes chama a atenção para o fato de a fotografia ser uma mensagem sem código, apegada ao seu referente: “a fotografia se dá por um análogo mecânico do real, sua mensagem primeira enche de algum modo plenamente sua substância e não deixa nenhum lugar ao desenvolvimento da mensagem segunda” (BARTHES, 2015, p.3).

Tendo em vista a denotação essencial da fotografia, o texto verbal teria a função de parasita, atribuindo à imagem fotográfica certa conotação, insuflando-lhe

com certos significados não presentes no âmbito visual. Este processo nos apresenta uma inversão histórica, tendo em vista que originalmente foi a imagem que ilustrou a palavra, agora ocorre o inverso.

Em uma análise apressada, somos tentados a ver uma imagem fotográfica como se estivéssemos presenciando um momento real congelado do passado, e, em muitos casos, este tipo de recepção não apresenta qualquer falácia. Baseando-se nesse princípio, e com o surgimento da possibilidade da reprodução em massa da fotografia, ela acabou tornando-se um importante vetor ideológico. No entanto, o poder de representação e a credibilidade podem ser analisados por olhos mais curiosos e atentos, como afirma Kossoy:

As imagens fotográficas, entretanto, não se esgotam em si mesmas, pelo contrário, elas são apenas o ponto de partida, a pista para tentarmos desvendar o passado (KOSSOY, 2000, p. 21)

As fotografias são permeadas por significados velados, ambiguidades (muitas vezes propositais), omissões, etc., que permitem ao receptor fazer dela um potente propulsor de ressignificações do passado, seja ele longínquo ou recente.

As escolhas feitas pelo fotógrafo (seleção do assunto, equipamento, do quadro, do momento, dos materiais, das possibilidades, etc.) entram no rol dos elementos a serem analisados, tendo em vista que podem ser determinantes de uma visão sociológica ou ideológica, presente na imagem. O processo de criação de uma fotografia envolve uma aventura estética, técnica e cultural, fazendo desse processo uma trama da qual, para a análise, não podemos excluir nenhum aspecto, sob o risco da parcialidade analítica. Há sempre uma motivação, por parte do fotógrafo, para a produção de uma fotografia, que pode ser de ordem pessoal ou profissional, interior ou exterior (comercial, científica, jornalística, política, educacional, etc.), e que será decisiva na configuração do produto final.

Para Boris Kossoy (2000), a fotografia estrutura-se numa transposição de realidades, de uma realidade primeira (interior), da qual fazem parte o próprio passado, as ações e técnicas utilizadas pelo fotógrafo, etc.; para uma segunda realidade (exterior), que é composta pelo assunto representado e o conteúdo explícito da imagem.

A imagem fotográfica transcende, na mente do receptor, o fato ou objeto que representa e, neste sentido, o receptor cria uma realidade composta pelo factual (supostamente presente na fotografia) e o seu próprio imaginário (suas conjecturas e suposições, inferências, etc.). Neste sentido, Boris Kossoy (2000) aponta para dois processos de construção de realidades, produzidos por sujeitos distintos.

Em um primeiro momento, o da produção da obra fotográfica, opera o fotógrafo e seus processos de construção da representação, no plural, pois se trata de um somatório de detalhes já anteriormente expostos. O segundo modo de construção de realidade é o de construção da interpretação, produzido pelo receptor, no qual a realidade representada passará pela sua apreciação, que possuirá determinantes também já anteriormente citados (culturais, ideológicos...). É preciso salientar que, muito embora configurem momentos distintos, os dois processos de construção da realidade pressupõem um ao outro, para que o produto fotográfico tenha sua função concretizada.

### 3 INTERDISCIPLINARIDADE: LITERATURA E FOTOGRAFIA

DISNEYLANDIA (trecho)

*...Literatura griega adaptada para niños chinos de la Comunidad Europea.*

*Relojes suizos falsificados en Paraguay vendidos por camellos en el barrio mejicano de Los Ángeles.*

*Turista francesa fotografiada semidesnuda con su novio árabe en el barrio de Chueca.*

*Pilas americanas alimentan electrodomésticos ingleses en Nueva Guinea.*

*Gasolina árabe alimenta automóviles americanos en África del Sur.*

*Pizza italiana alimenta italianos en Italia.*

*Niños iraquíes huidos de la guerra no obtienen visa en el consulado americano de Egipto para entrar en Disneylandia.*

*Jorge Drexler*

O conceito de Interdisciplinaridade possui diversas acepções, muito embora estruturadas a partir da mesma base, a da relação entre as distintas disciplinas, o conceito é moldado de acordo com o tipo de análise a ser feito. Ademais, outra posição constante no que tange à Interdisciplinaridade é o descontentamento com as limitações ferramentais das análises rigidamente disciplinares, o que encerra uma atitude de ousadia e busca frente ao conhecimento.

A Interdisciplinaridade disponibiliza novos métodos de análise do mundo, pois um mundo modificado, naturalmente com o passar dos tempos, e artificialmente,

pela ação do homem, não pode ser analisado de maneira tradicional. Neste sentido, este método enfatiza os impasses vividos pelas disciplinas científicas na tentativa de, sozinhas, enfrentarem problemáticas novas e complexas. Como afirma Ivani Fazenda:

Tal concepção coloca em questão toda a separação entre a construção das ciências e a solicitação das sociedades. No limite, diríamos mais, que esta ordenação tenta captar toda complexidade que constitui o real e a necessidade de levar em conta as interações que dele são constitutivas. (FAZENDA, 2008, p. 19)

Este tipo de análise pode variar da simples comunicação das ideias propostas isoladamente pelas disciplinas até a integração recíproca entre os conceitos-chaves da epistemologia, do procedimento, da terminologia, do posicionamento e julgamentos desenvolvidos por este modelo de pesquisa.

A partir daí ocorre a construção de saberes interdisciplinares, baseados na interação entre os artefatos e sua mobilidade conceitual. Como consequência desta postura, paradoxalmente, há o fortalecimento das disciplinas, pelo processo de renovação e readaptação contextual e pelo surgimento de novas motivações epistemológicas.

Os romances que servem como objeto de nosso estudo trazem como protagonistas personagens que exercem funções como a de pintor e fotógrafo. Assim sendo, a relação interartística que terá atenção mais detida neste estudo será a entre Literatura e Artes Plásticas (Literatura e Fotografia/ palavra e imagem). Esta reflexão baseou-se, durante muito tempo, numa relação circular, ainda hoje não totalmente suplantada, que pressupunha ser a palavra capaz de dizer mais do que se pode ver pela imagem, e a imagem, por sua vez, ter a aptidão de mostrar mais do que é explicável pela palavra.

Evidentemente, este tipo de produção interdisciplinar não é novo, tampouco a reflexão, razoavelmente teórica, a respeito. É possível perceber, já na idade média, a combinação de texto e imagem como dois elementos complementares, e a forma híbrida fazia parte integral dos manuscritos da época. Ademais, os representantes da Renascença Italiana, como também, a seguir, do Classicismo Francês, estavam seguros da relação homológica básica existente entre Literatura e Artes Plásticas.

Também na Literatura produzida no período Barroco percebe-se uma relação íntima, que se apresenta de diversas formas, entre texto e imagem.

No entanto, o século XIX destaca-se, com exceções, pelo distanciamento entre Literatura e Fotografia. Por um lado, o fato explica-se pela consolidação do romance como gênero literário de muito sucesso, trazendo relativo fechamento formal e repetição, muitas vezes artificial, de estruturas bem sucedidas. Por outro lado, os olhares teóricos eram dirigidos com certas reservas à incipiente Fotografia, resistindo em valorá-la como artística, em detrimento da já consolidada Pintura. O final do século XIX é assim definido por Korfmann:

A autonomia funcional da arte, como um sistema social entre outros sistemas sociais, leva a arte do século XIX e início do século XX a duas direções básicas: A arte realista, naturalista ou engajada opta por uma maior aproximação do ambiente social através da encenação da “ilusão temporária de um ambiente reconhecível”... e, no outro extremo, a busca de formas “absolutas” ou “puras” de sua própria materialidade ou medialidade, seja esta visual, sonora ou de formas mistas. (KORFMANN, 2010, p. 113)

Este panorama altera-se com a arte de vanguarda do século XX. A inclusão de elementos textuais, como letras, frases, trechos de jornais, etc., em obras de artistas plásticos cubistas (assim como pelos dadaístas), algo nem tão pacificamente inovador, trouxe à tona novamente as reflexões sobre a relação entre as artes. Produzem, assim, a retirada do componente mimético do centro da reflexão, substituindo-o pela medialidade e sua figuração, seja esta em forma pura, na arte abstrata, ou por meio de entrecruzamentos nas colagens ou montagens.

Em 1917, época em que os estudos comparatistas ainda não estavam plenamente estabelecidos, Oskar Walzel (2010, apud SCHMIDT) publica um texto intitulado “Iluminação Recíproca Entre as Artes”, que, muito embora apresente concepções relativamente distintas das atuais, já introduz reflexões interdisciplinares nos estudos artísticos.

Mais tarde, a partir dos anos de 1950 e 1960, é possível perceber uma intensa colaboração entre os artistas de diferentes áreas, como músicos, pintores, cineastas e escritores de literatura (entre outros), fenômeno que se estende até hoje. No entanto, para este tipo de análise, hoje em dia já temos consolidados conceitos como intermedialidade, transmedialidade, hibridização, que tentam superar (ou

desfazer) a divisão tradicional entre as artes, principalmente as barreiras que separam as ciências literárias e outras formas artísticas, tais como a Música, Pintura, a Fotografia ou o Cinema.

Quanto à integração entre texto e imagem em obras impressas, Korfmann (2010) afirma que, desconsiderando formas como a literatura infanto-juvenil e os *comics*, a produção ainda é tímida. Apesar disso, e da liberdade criativa de nosso tempo, é possível encontrar alguns exemplos desta relação na Literatura (como os romances já citados que formam o *corpus* de análise deste trabalho).

No que tange à Interdisciplinaridade, é importante atentar para outro campo de estudo relativamente similar, o dos Estudos Interartes. Os Estudos Interartes têm uma trajetória parecida com a da Literatura Comparada, pois, no princípio, preocupavam-se com o estudo das fontes, passando a analisar questões de periodicidade, problemas de gênero e transformações temáticas, até debruçar-se sobre as formas possíveis de imitação que ocorrem através das fronteiras entre mídias (em formas e técnicas estruturais, tendências estilísticas, e outras mais). Segundo Clauss Clüver (2006), atualmente, os Estudos Interartes abrangem também aspectos transmidiáticos como possibilidades e modalidades de representação, expressividade, narratividade, questões de tempo e espaço, em representação e recepção, assim como a função da performance e da recitação. Incluem também conceitos cunhados pela Teoria da Literatura, como os de autor e leitor implícitos.

É necessário observar a importância dos “pré- textos” e dos “pós- textos” (frequentemente relacionados ao âmbito de outras artes e mídias), que, em virtude de uma cada vez maior relevância dada ao leitor na criação de significados, são fundamentais para a efetivação da obra artística. O ato de recepção é um ato de construção textual e, assim sendo, dois observadores nunca verão precisamente a mesma imagem. Neste sentido, o leitor utiliza-se de um repertório, para a interpretação e geração de significado à obra, composto de elementos textuais de diversas mídias, bem como de textos multimídias, mixmídia e intermídias. Clüver assim define estas categorias:

Um texto multimídia compõe-se de textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes, enquanto que um texto mixmídia contém signos complexos em mídias diferentes que não



alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto (CLÜVER, 2006, p. 19)

O autor ainda faz a distinção de três possibilidades de relações intermediáticas: relações entre mídias em geral (relações intermediáticas); transposições de uma mídia para outra (transposições intermediáticas ou intersemióticas) e união (fusão) de mídias (textos multimídias e mixmídias).

O desenvolvimento dos Estudos Interartes recebeu importantes contribuições da Semiótica<sup>9</sup> (inter-textus também como inter-signa), o que possibilitou considerar como textos (ou signos) um balé, um soneto, um desenho, uma sonata, um filme, uma catedral, selos postais, uma procissão litúrgica, uma propaganda na televisão, etc.; Ou seja, não são consideradas, para efeito de análise, apenas as artes tradicionais, mas sim outras mídias geradoras de significação.

Enquanto a Literatura permanecer como o principal campo de reflexão sobre a relação entre as artes, o Comparatismo tende a ser a área que dedicar-se-á a esse estudo de maneira mais natural. A Literatura Comparada é quem analisa a inclusão de mais de uma mídia com diversas possibilidades de comunicação e representação e de vários sistemas sógnicos (geralmente) em um mesmo objeto estético.

Os Estudos Interartes, por sua própria natureza, já apresentam, em sua formulação, algumas dificuldades conceituais, pois, a exemplo da Literatura Comparada, é uma disciplina que não possui um método definido de abordagem de seus objetos, cada análise vai indicar os métodos a serem utilizados ou, eventualmente, criados. Neste sentido, a terminologia utilizada deverá superar dois obstáculos: a variação indiscriminada entre o uso denotativo e conotativo de determinados conceitos; a aplicação de um mesmo termo para a análise de objetos distintos (a palavra ritmo, por exemplo, refere-se a questões diferentes em uma narrativa ou em uma canção). Sob este espectro, Claus Clüver assim define brevemente os objetivos dos Estudos Interartes:

---

<sup>9</sup> A Semiótica é a ciência geral dos signos e da semiose. Ela estuda todos os fenômenos culturais como se fossem sistemas sógnicos, isto é, sistemas de significação.

...há vários tipos de textos que ou combinam ou fundem códigos semióticos diferentes e que não se incluem nos limites das disciplinas artísticas tradicionais. O estudo de tais textos requer uma competência específica, e a formação de leitores competentes para tanto (além da formação de leitores equipados para lidar com intertextualidades interartes) é uma das funções dos estudos interartes — concebidos neste contexto como uma disciplina. Mais além, talvez fosse possível dividir os objetivos dos estudos interartes (bem como os das disciplinas artísticas tradicionais) entre aqueles que enfatizam o estudo de textos e de suas relações intertextuais enquanto tais e aqueles que abordam fenômenos interartes sobretudo como produtos e práticas socioculturais. (CLÜVER, 1997, p. 52)

Os Estudos Interartes estão preparando as ferramentas e a formação necessária para que possamos trabalhar com textos que mesclam e fundem diferentes meios e sistemas sógnicos, tornando-nos hábeis para lidar com a maior parte da criação artística contemporânea, inclinada a produzir exatamente essa espécie de textos. Outra característica importante é a de privilegiar o texto verbal e os paradigmas da pesquisa literária, o que se explica pelo fato de que tais reflexões têm ocupado com mais frequência os pesquisadores de Literatura.

Apesar da maleabilidade conceitual que por ora vem caracterizando os Estudos Interartes, alguns conceitos já se apresentam razoavelmente definidos, como, por exemplo, o de *ekphrasis*<sup>10</sup>. Trata-se, grosso modo, de uma representação verbal de outro objeto artístico (descrição de uma estátua ou de uma catedral num livro de história da arte, a re/criação de um concerto para piano ou de um balé em um romance, a resenha detalhada de uma ópera ou uma produção teatral). A *ekphrasis* pode constituir parte de um texto maior, ou ainda, como ocorre com muita regularidade, constituir todo o texto. Esta forma de representação não costuma divergir intencionalmente do objeto representado, apesar de poder possuir caráter idealizante ou parodiante.

Outro importante conceito estabelecido é o de *transposição intersemiótica*. O termo geralmente é aplicado no sentido de reelaboração livre, transformação, desvio deliberado da fonte a fim de produzir algo novo (podem-se considerar todas as formas de *ekphrasis* como *transposições intersemióticas*). O produto final (texto intersemiótico ou texto intermídia) desta relação requer que qualquer tentativa de decodificação ou interpretação deva considerar mais de um sistema semiótico.

---

<sup>10</sup> Não se trata de um conceito novo, mas sim milenar, que nos Estudos Interartes tem uma utilização sólida e pouco variável.

É importante atentarmos para o *doppelbegabung*, conceito que remete ao talento múltiplo, no qual um artista tem a capacidade de manifestar-se por distintos meios estéticos (como no caso dos dois autores analisados neste trabalho, Vítor Ramil e Assis Brasil, que são tanto escritores quanto músicos). O que há de mais relevante nesta seara de análise é a possibilidade da transposição de um estilo pessoal para os diferentes objetos estéticos.

No entanto, por mais híbrida que seja a composição de uma obra, nem todo estudo ou toda discussão de uma ópera - ou de um filme, um balé ou uma produção teatral - é um exercício em Estudos Interartes; esta qualificação vai depender da abordagem e da preparação técnica do analista, de sua disposição para a análise do imbricamento entre as diferentes características composicionais, que acabam por apresentar partes, que só serão efetivamente compreensíveis associadas ao todo.

Como já afirmado aqui, a análise dos modos pelos quais se efetuam os encontros entre as distintas expressões artísticas é, hoje em dia, balizada pela Literatura Comparada. Esta consciência de que a relação entre a Literatura e as demais artes merece entrar no âmbito do comparatismo deu-se a partir dos anos 40 do século XX. René Wellek (2011), a partir do texto *Crise no Comparatismo*, impulsionou esta disciplina para reflexões a respeito de seus próprios fundamentos. É possível afirmar que é através do comparatismo literário que o estudo das relações entre as artes ganhou status acadêmico e cultural.

No comparatismo, analisam-se as modalidades efetivas pelas quais as artes interagem, não se limitando a transportar a terminologia própria de uma arte à outra (poesia plástica, quadro verboroso, etc.). Para este método de estudo, é necessário que se tenha o conhecimento profundo de meios expressivos distintos, pois se verifica um complexo esquema de relações dialéticas que atuam em ambos os sentidos, de uma arte à outra reciprocamente, podendo o próprio objeto transformar-se dentro da arte à qual adentrou.

O que mantém a relação entre as artes possível, em última análise, é a Literatura. Com esta afirmação não atribuímos a ela função totalizadora, trata-se da constatação de que a língua e a Literatura acabam sempre por desempenhar um importante papel mediador em termos de discurso e prática de tradução intersemiótica. Certamente, a Literatura não é mais importante do que qualquer outra manifestação artística/cultural, mas é através dela que se produz a reflexão

sobre todas as artes. Exemplo disso é a relação Cinema/Literatura, em que, a despeito do filme a ser criado não partir de uma obra literária já existente, sua produção partirá, via de regra, de um texto (roteiro) escrito, e as críticas e análises posteriores se darão em termos de linguagem verbal.

Por mais que, em um mesmo momento histórico, artes distintas possam produzir objetos com características similares, produzindo efeitos análogos, é preciso entender que as séries nem sempre evoluem desta maneira. A atividade criativa do homem é um sistema de séries, sendo que cada uma evolui com seu conjunto de normas próprias, que não são, necessariamente, idênticas às das séries vizinhas. Apesar disso, há muitos artistas que se expressam mediante mais de um código comunicativo. Neste sentido, percebe-se que uma arte pode (mas não tem obrigação de) tentar imitar os procedimentos construtivos de outra, como atesta o uso do fluxo de consciência na Literatura, técnica provinda da Música, da melodia infinita.

Assim sendo, a maneira mais profícua de abordar o estudo dos temas, mitos e motivos na Literatura não deve fundar-se exclusivamente no literário. O método mais direto para estabelecer um paralelo entre as artes é a partir de suas relações estruturais. Como num ciclo, a análise dos aspectos estruturais de uma arte salientará também alguns aspectos da outra arte presente na análise.

Em meados dos anos 40 do século XX, a Literatura Comparada passou por mais uma mudança de paradigmas, deixando de ser subsidiária da historiografia literária, de ter a função internacionalista para converter-se em uma disciplina que põe em relação diferentes campos da produção cultural, pois se percebeu a necessidade de relacioná-los para a compreensão de fenômenos que até então eram inexistentes ou apenas ignorados. Esta mudança foi possível, em grande medida, pelo fato da Literatura Comparada ser um procedimento crítico que se movimenta entre dois ou mais elementos, explorando relações e nexos, entre várias áreas, apropriando-se de diversos métodos, criando outros, a fim de dar conta da análise dos objetos que ela coloca em relação.

Tania Carvalho assim descreve este momento de transição:

Em novo fortalecimento do espírito nacional, o escopo internacionalista, que fundamentava a transposição de fronteiras, se dilata para o terreno das

artes. Todavia, guarda ainda o comparativismo a exigência de que um desses meios de expressão seja o literário mas, pouco a pouco, perde a perspectiva dominante desse sobre as outras formas de expressão artística. E sobretudo é a primeira manifestação clara de que a comparação não é um fim em si mesma mas apenas um instrumento de trabalho, um recurso para colocar em relação, uma forma de ver mais objetivamente pelo contraste, pelo confronto de elementos não necessariamente similares e, por vezes mesmo, díspares (CARVALHAL, 1991, p. 11).

Esta abertura foi o que conglomera para o estudo em Literatura Comparada áreas como a das Artes (Pintura, Escultura, Arquitetura, Música), História, Filosofia, Ciências Sociais (Política, Economia, Sociologia), as demais ciências naturais, as religiões e, mais recentemente, outros tipos de mídias inexistentes ou menos populares à época (televisão, internet, etc.), além de outras inumeráveis esferas da produção humana. A partir disto, o comparatista foi imbuído da tarefa (obrigação) de aprofundar-se em mais de uma área, a fim de fazer análises maduras e não impressionistas, o que ocasionou uma situação paradoxal: a múltipla especialização causa uma dispersão de esforços, ao mesmo tempo em que desenvolve um enriquecimento metodológico, permitindo leituras mais ricas e esclarecedoras.

Neste sentido, relacionar diferentes formas de expressão ampliaria nossa visão sobre os fenômenos estéticos em si. É possível que a Literatura busque a sonoridade da Música ou a plasticidade de uma escultura, sabe-se que uma determinada forma de expressão pode buscar recursos de outra área, contudo, há que manter a diferença de base, é preciso que se tenha em vista as especificidades de cada área, um poema com musicalidade exuberante ainda é um poema. Apesar das semelhanças no trabalho de um músico e de um poeta, é preciso lembrar que o músico concebeu sua obra com um pensamento musical e o poeta pensou poeticamente, pois, além da diversidade de meios, há também as diferenças de concepções artísticas.

Pode-se afirmar que os artistas (autores) recorrem às séries vizinhas a fim de traduzir o intraduzível, não apenas como elemento figurativo, a presença de elementos de uma área do conhecimento estranha ao objeto estético original não é acessória; nesta composição interdisciplinar, ela passa a ser constituinte da atmosfera da obra e, por que não dizer, da própria obra. A função do crítico seria, então, detectar os efeitos produzidos por esta contaminação, sejam eles de que ordem for (estética, semântica, etc.).

Trata-se, em última instância, da análise da diversidade de “linguagens” presentes nas obras, cuja intenção de abrangência partiria do geral ao particular, avaliando as propriedades que têm de funcionar como sistemas de signos fundados em experiências individuais e coletivas.

A Interdisciplinaridade converteu-se, hoje em dia, em uma das maneiras mais proveitosas da investigação literária. Esta afirmação, hoje em dia, beira à banalidade, no entanto, o caminho para que esta premissa fosse academicamente reconhecida foi longo, exigiu lucidez e abertura dos pesquisadores comparatistas para que percebessem que, segundo Carvalhal (2006, p. 79), “a investigação interdisciplinária, na atualidade, se converte em uma necessidade”. Ainda segundo a autora:

Vivemos em trânsito, entre fronteiras de línguas, códigos, culturas, procurando ver a literatura sem que ela seja limitada por essas fronteiras, de nações ou de línguas, nem pela divisão entre as artes e outras formas do conhecimento ou entre o erudito e o popular (CARVALHAL, 2006, p. 71)

Em uma época vincada pela desconstrução, em que há questionamentos ideológicos, religiosos, científicos, ou seja, em que o teor iconoclasta predomina em nossa sociedade, o estudioso encontra-se desprovido de conhecimentos fixos e de teorias unanimemente inquestionáveis. Este panorama encerra uma perspectiva diferente inclusive ao comparatista, que deve dirigir seu olhar investigativo sob outras bases, ainda em construção.

Assim sendo, é cada vez mais difícil encarar os campos do saber como estanques e desenvolver análises antes tidas como puras. Seja na relação entre as ciências ou entre as artes, o que se acentua é a natureza híbrida dos objetos, que pressupõem certo hibridismo teórico do pesquisador. Nosso instrumento primordial é a interrogação, em que a observação relacional passa a ser a da inter-relação, não apenas a partir de diversos campos (história, a sociologia, a etnologia, a psicanálise, etc.) mas também de distintos ângulos, para que este olhar propositalmente difuso nos traga uma perspectiva adicional à investigação de nossos objetos.

Ao analisar em separado os campos de estudos, seria possível minimamente defini-los em abstrato, e neste sentido, soa precisa a definição de Cunha (2010), afirmando que se trata, via de regra, de um conjunto, limitado e estabelecido, de

problemas e soluções provisórias. É a partir desta premissa que se verifica que a disciplina Literatura Comparada sofreu (sofre) diversas modificações conceituais e metodológicas ao longo dos anos, suplantando as próprias fronteiras identitárias, num constante movimento prospectivo, demonstrando uma flexibilidade ilimitada, paradoxalmente, transformando-se em outra sem deixar de ser ela mesma.

O surgimento das teorias da Interdisciplinaridade (tomadas, por vezes, como Transdisciplinaridade ou Multidisciplinaridade) influenciou sobremaneira na Literatura Comparada, contribuindo na evolução das práticas comparatistas. A partir destes conceitos, todas as formas de atividade cultural passaram a ser passíveis de análise comparatista, através de uma mudança de paradigmas, do textual para o cultural, rompendo as barreiras entre o popular e o erudito.

No entanto, a prática interdisciplinar, como afirma Barthes (1988), não consiste na tomada de um tema, aproximando-o, de maneira artificial, de duas ou mais ciências, ela pressupõe que o investigador tenha um domínio teórico que vá além de seu próprio território original de estudos. Este tipo de prática implica no surgimento de um objeto novo, que não pode ser enquadrado definitivamente em um único campo de estudos, sendo o texto um exemplo deste tipo de objeto.

Um conceito de extrema relevância quando se trata da Intertextualidade é o de Intermidialidade. Foi por volta do final do século XIX, e ao longo de todo o século XX, em virtude do surgimento de diversas mídias, que houve uma tomada de consciência a respeito dos meios pelos quais se manifesta cada área do saber. Tal preocupação (reflexão), que ainda hoje é fértil campo de estudo, opera tanto nos planos teórico e científico quanto no plano da experiência cotidiana.

A relação entre as artes, ou disciplinas, implica sempre a relação entre as mídias, ou seja, entre os meios dos quais dispõe cada área do conhecimento para a produção de seus objetos. Assim sendo, de maneira simplista, a intermidialidade pode ser definida como a interação entre as mídias, e, assim sendo, trata-se de um trabalho intelectual, no qual o processo é tão importante quanto os resultados.

A análise intermidiática opera nos intercâmbios entre as áreas do saber que a tradição ocidental considera distintas, e pode se dar nos níveis da produção, do artefato em si mesmo (a obra) ou, ainda, nos processos de recepção e conhecimento. No entanto, não é um simples processo de influência, trata-se de

uma relação que permite efetuar trocas livremente nos dois sentidos, como uma iluminação mútua das artes.

As produções culturais são sempre transmitidas por um alicerce midiático, e a diferença entre as mídias se baseia, muitas vezes, em seus meios físicos, que determinam modalidades de representações diferentes. Apesar desta diferença substancial, elas podem ser submissíveis às mesmas demandas estéticas e podem produzir efeito muito próximo. Porém, a análise intermidiática não tem por objetivo uma avaliação estética, e sim dos meios ou das artimanhas para escapar às restrições midiáticas de cada campo do saber.

Toda mídia tem por objetivo propiciar acesso direto ao real e, assim, procurará parecer transparente ou até inexistente, em termos midiáticos, com relação àquilo que vai mediar. Por outro lado, a ocultação é obtida por um acréscimo no nível do aparelho midiático, e, neste sentido, a mídia exibirá sua sofisticação de funcionamento. Neste processo, a mídia torna-se objeto de representação e, ao mesmo tempo, de reflexão, sobre os seguintes aspectos: a technicalidade, a materialidade, a sociabilidade, a economia, a estética.

Sabe-se que uma arte atinge uma expressividade maior ao transgredir suas leis midiáticas e, no processo de transgressão, ao incorporar outras mídias, a midialidade se torna necessariamente aparente. Neste procedimento, as operações mais recorrentes são: reproduzir, re(a)presentar, reutilizar, reciclar, visitar, transferir, transmitir, transcodificar, transpor, etc.

A solidez do reconhecimento da Intermidialidade como modelo científico de análise está vincada, principalmente, no fato de não apontar soluções ou modelos de análises para novos tipos de problemas, a Intermidialidade aponta para novas maneiras de responder a questionamentos antigos, trazendo novas maneiras de vê-los e de refletir sobre eles. Em sua essência, a Intermidialidade trata de obras cuja composição é híbrida, obras que ultrapassam as fronteiras de gêneros ou artísticas, no entanto, ela opera, também, para que se possa desvendar o hibridismo de obras tidas até então como “puras”.

Desde sua origem, a Intermidialidade tem servido como uma espécie de “teoria guarda-chuva”, abrigando uma imensa variedade de diferentes modelos críticos, e sua definição (metodológica, crítica, de objetos) tem variado de acordo



com cada época. Assim sendo, é possível ver associados à Intermidialidade termos como Multimídia, Plurimedialidade, Infra-medialidade, Convergência Midial, Fusão de Mídias, Hibridização, etc. No entanto, o que aproxima estes conceitos relativamente distintos é o fato de abordarem questões relativas a fenômenos situados em obras compostas por distintas mídias.

Irina Rajewski (2014) propõe a divisão da Intermidialidade em três subcategorias:

1. Intermidiality in the more narrow sense of medial transposition (as for example film adaptations, novelizations, and so forth): here the intermedial quality has to do with the way in which a media product comes into being, with the transformation of a given media product (a text, a film, etc.) or of its substratum into another medium...
2. Intermidiality in the more narrow sense of media combination, which includes phenomena such as opera, film, theater, performances, illuminated manuscripts, computer or sound art installations, comics, and so on, or, to use another terminology, so-called multimedia, mixed media, and intermedia. The intermedial quality of this category is determined by the medial constellation constituting a given media product, which is to say the result or the very process of combining at least two conventionally distinct media or medial forms of articulation...
3. Intermidiality in the narrow sense of intermedial references, for example references in a literary text to a film through, for instance, the evocation or imitation of certain filmic techniques such as zoom shots, fades, dissolves, and montage editing. Other examples include the so-called musicalization of literature, transposition d'art, ekphrasis, references in film to painting, or in painting to photography, and so forth. Intermidial references are thus to be understood as meaning-constitutional strategies that contribute to the media product's overall signification. (RAJEWSKI, 2014, P. 51)<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> 1- Intermidialidade no sentido estrito de transposição midial (como, por exemplo, adaptação de filmes, romanceamento, e assim por diante): aqui a qualidade intermedial tem a ver com a maneira pela qual um produto medial vem a se tornar, com a transformação de um dado produto midial (um texto, um filme, etc.) ou seu substrato, em outra mídia.

2- Intermidialidade no sentido estrito de combinação de mídias, que inclui fenômenos como a ópera, filmes, peças teatrais, performances, manuscritos iluminados, instalações informáticas ou sonoras, comics, e assim por diante, para usar outra terminologia, também pode ser chamada de multimídia, mix-mídia e intermídia. A qualidade intermedial desta categoria é determinada pela constelação intermedial que constitui o produto de determinada mídia, ou seja, o resultado do próprio processo de combinação de pelo menos dois tipos convencionais de mídias ou formas de articulações midiáticas.

3- Intermidialidade no sentido estrito de referências intermidiáticas, como referências em um texto literário de um filme através, por exemplo, da evocação ou imitação de certas técnicas cinematográficas, como zoom, esmaecimento, dissolução e edições de montagens. Outros exemplos incluem a assim chamada musicalização da literatura, transposição artística, ekphrasis, referência em um filme a uma tela, ou em uma tela a uma fotografia, e assim por diante. Referências intermidiáticas devem ser entendidas como estratégias de constituição do significado que contribuem para o sentido geral do produto midiático. (tradução do autor)

Apesar da relevância das distinções acima proferidas, a própria autora chama a atenção para o fato de uma mesma obra poder enquadrar-se em mais de uma destas categorias. Ademais, a grande maioria das obras mantém, na sua estrutura, características inerentes a apenas um gênero compositivo, permeando-o com “ilusões” de práticas de outras mídias. Como exemplo disto é possível pensar em um escritor que se utiliza de técnicas cinematográficas em seu romance (zoom, corte de cenas, etc.), estas técnicas são apenas imitações das originais, pois o autor dispõe de meios diversos do cineasta (não possui efetivamente a imagem para trabalhar) para a composição de seu texto. Por outro lado, muito embora em menor escala, encontram-se também obras nas quais há uma efetiva mescla de mídias, como é o caso de um dos romances que servem como *corpus* de análise de nosso estudo, *Satolep*, no qual há a utilização de duas mídias, a literária, pois trata-se de um romance, e a fotográfica, que aparece, de modo efetivo, mesclada ao texto, não representada apenas verbalmente.

Outro termo que denota uma estratégia particular de Intermidialidade é o de Remediação. Trata-se de um processo de remodelação de um objeto já consagrado na tradição cultural (um quadro, um romance, um filme, um peça, etc.), a partir do qual o objeto mais novo e o mais antigo travam uma “luta” pelo reconhecimento cultural. Neste processo, o computador e as mídias digitais têm um papel fundamental na repaginação de obras antigas.

Partindo do pressuposto de que o gênero literário é um sistema semiológico impuro, a relação com outras áreas e outros textos é indispensável ao nosso modelo de análise. Daí a relevância da análise intertextual, que nos ajudará a dar conta destas “impurezas” (num sentido positivo, remetendo à criatividade produtiva).

Tratar-se-á a Intertextualidade, em nosso estudo, de maneira generalizante, como uma transposição de um (ou de vários) sistema de signos em outro, a fim de poder abarcar as diversas ocorrências intertextuais presentes no *corpus* de análise. A relação entre os textos, pela sua natureza criativa, incita os teóricos a serem criativos em suas tipologias e nomenclaturas, no entanto, o foco estará nos fenômenos em si e não em classificações teóricas, que, muito embora inegavelmente relevantes em certos momentos, neste caso, engessariam a análise em moldes pré-determinados. A experiência mostra, porém, que a Literatura (ou a Arte em geral) é incomensuravelmente fecunda, criando a todo momento novas

formas de lidar com seus objetos e com a relação entre os objetos, movimento que a teoria nem sempre consegue acompanhar. Assim sendo, parece adequado atentar às palavras de Samoyault:

Todas as palavras abrem-se assim às palavras do outro, o outro podendo corresponder ao conjunto da literatura existente: os textos literários abrem sem cessar o diálogo da literatura com sua própria historicidade, e a noção tem todo o interesse em tornar a crítica sensível à consideração dessa complexa relação, que a literatura estabelece entre si e o outro, entre o gênio individual singular e o aporte intertextual e não puramente psicológico do outro. (SAMOYAULT, 2008, p. 21)

Podem ser citados, de forma aleatória, diversos termos que a teoria oferece para categorizar a Intertextualidade, como Paratextualidade, Metatextualidade, Colagem, Hipertextualidade, Citação, Arquitextualidade, Plágio, Paródia, Pastiche, etc. Entretanto, os únicos termos que parecem indispensáveis à análise intertextual são os de hipotexto (texto “original”) e hipertexto (o novo texto), cunhados por Genette (2015), pois estes têm a capacidade de localizar e esclarecer nas exposições analíticas.

Samoyault (2008) afirma que, muitas vezes, o autor, ao utilizar o recurso da intertextualidade, tem uma prática similar à do ilusionista, pois, de maneira velada, vai mesclando ao seu texto referências a outros textos (com objetivos formais e semânticos), como uma espécie de enigma a ser resolvido pelo leitor, que, se tem papel decisivo na efetivação do texto literário, mais ainda na conclusão das relações intertextuais. Kristeva (2005) designa, para esta relação dialógica, três dimensões importantes: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores. Assim ela a define:

Uma concepção segundo a qual a palavra literária não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior. (KRISTEVA, 2005, p. 66).

A Intertextualidade possui ainda o atributo de desenvolver uma reflexão profunda sobre a própria Literatura e o fazer literário. Pelo viés da retomada, ela se faz juíza de si mesma, através do comentário, da crítica e da possibilidade de reorganização de objetos já culturalmente tidos como definitivos.

A relação da Literatura com outras áreas e outros textos possibilita estender a reflexão sobre a Literatura com o mundo, pois, tendo em vista que ela não fala especificamente do mundo factual, mas de versões deste mundo transformadas para o mundo artístico, evidencia a heterogeneidade fundamental do real e do texto. É neste sentido que a Intertextualidade aparece como meio para a Literatura marcar a extensão de seu universo, explicitando a diferença entre o mundo real e o mundo apresentado por ela.

Assim sendo, o olhar intertextual permite abarcar diferentes dimensões e relações do texto, que partem do entrelaçamento entre os textos, mas que despertam reflexões sobre a própria Literatura e o próprio mundo. Os textos que compõem o *corpus* de análise do presente estudo são ricos em relações intertextuais, com variação de abordagem e objetivos, e possibilitarão uma reflexão indubitavelmente enriquecedora.

Para relacionar Literatura e Fotografia, faz-se necessário retomar algumas problemáticas históricas. Em seus primórdios, a Fotografia surgiu com a capacidade de colocar em prática um antigo anseio da humanidade, o de fixar momentos da existência, numa espécie de embate contra o tempo.

No entanto, o surgimento da Fotografia intensificou a dialética entre percepção (tida como superior, mais autêntica, em razão de ser experiência imediata) e representação (sempre sob suspeita, pois não passava de uma cópia, uma recriação sob outra forma, um conjunto de signos no lugar e em vez da experiência). Reflexões mais detidas suavizaram a questão ao apontar para o fato de que, com a fotografia, o real e o instante poderiam ser apreendidos, numa forma de representação que se assemelhava bastante a uma percepção.

Em um texto intitulado “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin (2014) reflete, entre outras coisas, a respeito da evolução da produção artística, tanto em termos de técnica, quanto de recepção. Em princípio, o autor detém-se na possibilidade de reprodução da obra artística, passando desde a xilogravura, na Idade Média, à estampa em chapa de cobre e a água-forte, assim como a litografia, no início do século XIX.

Porém, o autor noticia o surgimento de algo novo e revolucionário, a Fotografia. A litografia ainda estava em seus primórdios quando foi ultrapassada

pela Fotografia, com a qual, pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam ao olho.

A produção artística começou com imagens a serviço da magia e de crenças religiosas ou ritualísticas. O valor de culto determinava que se mantivessem secretas as obras de arte (certas estátuas divinas só eram acessíveis aos sumos sacerdotes). Mas à medida que as obras de arte se emanciparam do seu uso ritual, aumentaram as ocasiões para que elas fossem expostas. Segundo Benjamin, a fotografia atuou decisivamente para este fim:

Com a fotografia, o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição. Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amos ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável. Porém, quando o homem se retira da fotografia, o valor de exposição supera, pela primeira, vez o valor de culto. (BENJAMIN, 2014, p. 4)

O embate surgido no século XIX, com os objetivos de instituir uma “hierarquia” entre Fotografia e Pintura, e de definir o que era obra de arte ou não, até hoje parece estéril e confuso, pois o fato de considerar a fotografia como obra de arte em nada altera a relevância da pintura. O que não se considerou, à época, e porventura ainda hoje assim o seja, é que o surgimento da Fotografia pode ter alterado, nas palavras de Benjamin (2014), a “própria natureza da arte”.

Segundo Susan Sontag (2014), o Realismo, como movimento estético literário, foi um período extremamente produtivo na relação entre Literatura e Fotografia. Um dos precursores desta relação na escrita literária, foi Honoré de Balzac, que “retratava” a sociedade como um conjunto de situações espelhando-se mutuamente, desenvolvendo analogias das coisas mais desiguais.

Considerando que, na Literatura, as palavras transformam-se em imagens, na Fotografia são as imagens que geram as palavras, ademais, como afirma Fonseca,

Se é no fragmento de uma vida ou num instante que se encontra a realidade buscada pela literatura, isso confirma mais uma vez a sua

aproximação da fotografia que, segundo observa Henri Cartier-Bresson, apesar de captar apenas um instante, mesmo assim consegue “comunicar un sujeto en toda su intensidad”. (FONSECA, 2014, p. 164)

Na esfera da reflexão sobre os meios produtivos das diferentes artes, há que salientar uma diferença básica e, extremamente relevante, que a Fotografia apresenta com relação às demais. Enquanto a Pintura, e principalmente a Literatura, operam baseadas na memória e na imaginação, a Fotografia (muito embora também conte com a imaginação de um sujeito), na sua condição de traço fotoquímico, é produzida em virtude de um vínculo inicial com um referente material.

A introdução de fotografias nas narrativas (principalmente em romances) é uma útil ferramenta utilizada pelos escritores a fim de explorar a relação entre o explícito e o aparente, tendo implicações na reflexão de questões como realidade/aparência, autenticidade/manipulação, original/cópia. Ademais, trata-se da introdução de um sistema semiótico diverso na estrutura de um texto verbal, o que acaba por, ao mesmo tempo, colaborar com a leitura e colocar outro obstáculo no processo, na medida em que esclarece algumas situações, mas também pode ser visto como mais um enigma que requer a construção de significado por parte do leitor.

Ainda que a fotografia pareça tão intrinsecamente amarrada ao que representa, ela sempre se refere, também, a outros contextos. Este é o motivo pelo qual as fotografias podem apontar para outros padrões e recursos velados dentro das narrativas, que podem não estar tão facilmente perceptíveis, apesar de a reconstrução destes “fragmentos do real” ser sempre resultado de um construto imaginário.

A presença da Fotografia na Literatura apresenta, quase sempre, uma relação de dualidade, pois pela sua relação de semelhança idêntica com o objeto fotografado, tem por vezes valor documental. Por outro lado, é da própria essência da fotografia ser, ao mesmo tempo, um espelho e um traço do objeto representado, na medida em que ela é passível de interpretações diversas.

A fotografia pode funcionar como um veículo para mover-nos, dentro de uma narrativa, entre o passado e o presente, não somente intrigando memórias, mas providenciando uma conexão virtual para o passado. Neste sentido, ela serve não

apenas para autenticar a narrativa verbal, mas para providenciar um especial acesso a experiências que devem estar esquecidas ou desconhecidas.

A fotografia atua estabelecendo uma ligação com o passado, proporcionando uma oportunidade de criar uma espécie de nota de rodapé da história oficial. Isto se dá pela possibilidade de trazer à tona vidas de pessoas comuns (e não apenas de personagens históricos), como de fazendeiros, comerciários, soldados simples, mulheres, etc., que geralmente são tidos (erroneamente) como irrelevantes para influenciar eventos históricos e sociais, e, assim, raramente são caracterizados em novelas ou na história pública.

Estas “miniaturas de realidade” trazem na sua essência uma pseudopresença e, ao mesmo tempo, um símbolo de ausência, criando um tipo de cordão umbilical que conecta o corpo da fotografia com o olhar do receptor. No caso de sua introdução na narrativa, o processo de leitura entre dois textos de áreas distintas convida à ativa participação do leitor, implica a ele reconstruir a história, forçando-o a ser parte ativa da relação interdisciplinar proposta pelo autor da obra.

Na relação palavra/imagem, um importante conceito é o de Ilustração, que está presente em produções artísticas desde a antiguidade, aplicado às iluminuras, manuscritos, cópias de textos sagrados e místicos. Desde aquela época, o interesse do diálogo entre o verbal e o visual já se manifestava de forma tanto intensa como diversa.

A Ilustração pode ser definida como um desenho, uma gravura ou imagem que acompanha o texto escrito. Durante muito tempo esta relação foi hierarquizada em favor do texto verbal, mas no estágio de desenvolvimento teórico atual, já se avaliam as três variantes dessa relação: a imagem inferior ao texto complementa-o e redundando-o; a imagem é superior ao texto e domina-o; imagem e texto têm a mesma importância. Maria José Palo parte dos seguintes pressupostos para discutir esta questão:

Se a imagem é tratada mais pela visualidade da arte pictural, ela é, antes, a materialidade (forma, cor, espaço, superfície, profundidade, gesto, composição), transformada pelos atributos atemporais de possíveis objetos de signos existentes e interpretantes em ato de consciência perceptiva... Se a imagem é a própria forma da palavra, o texto ekphrasico aguarda o verbal em graus de tradução visual poética. Todavia, sua diferença é resolvida pela revelação do interpretante daquele que vê, pensa a imagem como

meta-imagem, e recodifica a forma por semelhanças dadas (os verbetes)... Se o artista apresenta uma interpretação visual de um texto narrativo... a imagem precede a palavra e pode sugerir vários textos ou interpretações de textos. (PALO, 2007, p. 224)

Assim sendo, nesta relação que entremeia a redundância e a informatividade, é possível que o texto dirija o leitor a escolher alguns significados da imagem, antecipadamente. Outrossim, texto e imagem poderiam ser complementares, sendo que palavras e imagens seriam fragmentos de um sintagma mais geral.

Há ainda uma distinção posicional entre texto verbal e imagético que possui implicações na configuração de ambos. No caso de o texto verbal preceder a imagem, este processo é designado como Ilustração, nos parâmetros expostos. Entretanto, quando há uma inversão nessa disposição, ou seja, a imagem aparece antes de sua “descrição” verbal, já não se considera como ilustração, mas como *ekphrasis*.

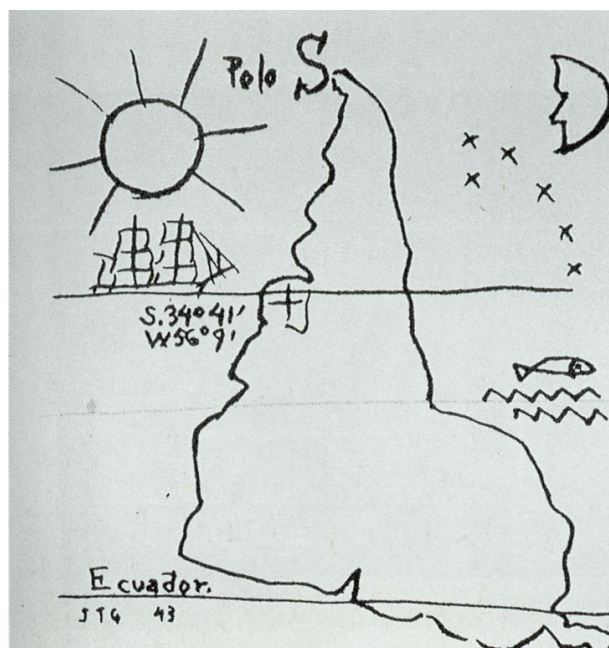
Outra importante reflexão trata do fato de esta relação poder ser alegórica ou simbólica, como afirma Palo:

...se na alegoria o fenômeno é transformado num conceito e o conceito numa imagem (o conceito é circunscrito e completo na imagem), no simbolismo o fenômeno é transformado numa ideia e a ideia numa imagem (a ideia na imagem permanece inacessível e inexprimível). (PALO, 2007, p. 231)

A partir destas reflexões, é possível desmistificar o estigma de subordinação carregado durante muito tempo pela Ilustração, visto que esta visão encerrava algo de ingenuidade, pois na relação imagem/palavra, estabelecida pela Ilustração, não há quase nada de casual e muito pouco de redundante. Trata-se de um acréscimo de outro código semiótico, que tem implicações profundas no modo como este texto (entendido aqui como conjunção textual/pictorial) será recebido pelo leitor.



## 4 O PROCESSO CRIATIVO



*América invertida*, 1943. Torres García

Para maior eficácia do processo de análise dos romances em questão, julgamos adequado investigarmos como se deu o processo de criação das obras, assim como as concepções artísticas dos autores envolvidos. É sabido que cada autor possui um cabedal próprio de procedimentos na produção de sua obra. Neste sentido, verificaremos de que forma Vitor Ramil e Assis Brasil procederam na

confeção de seus textos, a fim de buscar uma compreensão mais plena da configuração textual que nos move para este estudo.

O crítico e historiador literário Antônio Cândido afirma, em um ensaio intitulado *Estímulos da Criação Literária* (CÂNDIDO, 2000), que as manifestações artísticas são coextensivas à vida social, e que elas são necessárias à sobrevivência das sociedades, manifestando, dentre outras coisas, necessidades de expressão e de comunicação. Encontramos aí também um conceito de arte que julgamos razoavelmente preciso:

A arte, e portanto a Literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade (CÂNDIDO, 2000, p. 53).

Neste conceito, destacamos dois pontos relevantes para nossa pesquisa, a “estilização formal” e a “manipulação técnica”. Para a análise destes aspectos da obra artística, Cândido faz a distinção de três funções na literatura: A função total (na qual através de elementos expressivos se transmite uma visão de mundo), função social (o papel que a obra desempenha no estabelecimento das relações sociais) e função ideológica (refere-se geralmente a um sistema definido de ideias a serem transmitidas).

Estes conceitos (funções) definidos por Cândido serão relevantes na análise que empreenderemos, no entanto, não os seguiremos metodologicamente, abordaremos de maneira a construir uma definição sólida dos estímulos e técnicas adotadas pelos autores analisados.

A concepção sobre o processo criativo que Jean Paul Sartre apresenta no artigo *Por que escrever?* (SARTRE, 2006) parte da relação do escritor (pensado aqui como ser humano) com o mundo. A relação é pensada em dois sentidos: a relação do escritor com o mundo num sentido existencial, e a relação que o escritor estabelece com o seu leitor.

Para Sartre, a realidade humana é desvendante, o homem é o meio pelo qual as coisas se manifestam. A despeito disto, o homem pode desaparecer sem que o

mundo desapareça, os elementos naturais essenciais ao mundo continuarão existindo mesmo sem a consciência do homem de que aqueles elementos existem. O ato de escrever seria a maneira do homem se inserir nessa atmosfera, um dos principais motivos para a criação artística seria a necessidade de nos sentirmos essenciais em relação ao mundo.

Esta atividade configura-se como um achado subjetivo (nossa vivência, nossa inspiração). Na medida em que desenvolvemos a consciência da atividade produtora, temos menos consciência da coisa produzida, o objeto torna-se essencial e o sujeito inessencial, o ato criador passa a ser apenas um momento incompleto e abstrato da produção de uma obra.

Trata-se de um momento incompleto pelo fato de que as qualidades de uma obra só podem ser percebidas pela atividade de um leitor, e nesse sentido, Sartre afirma que

Se quisermos ir mais longe, devemos lembrar que o escritor, como todos os artistas, procura dar a seus leitores certa afeição a que se costuma chamar prazer estético e que, de minha parte, eu preferiria designar como alegria estética; e que essa afeição, quando aparece, indica que a obra está completada (SARTRE, 2006, p.47).

O escritor escreve para se dirigir à liberdade dos leitores. Independente do assunto ou do gênero, a obra existe para estabelecer a relação entre a liberdade criadora do autor com a liberdade essencial do leitor. Desta forma, o tema da produção artística é a liberdade.

Em sua página pessoal na internet, Assis Brasil mantém um arquivo com grande parte de suas entrevistas, num montante de mais de trezentas páginas. As entrevistas, além da obra *A escrita criativa: Pensar e escrever literatura* (BRASIL, 2012), e do documentário *O Códice e o Cinzel- Luiz Antônio de Assis Brasil* (MACHADO, 2015), serão as bases de nossas reflexões sobre o processo criativo do autor.

Em virtude de termos em mãos entrevistas com mais de 30 anos de diferença, e também pelo fato de certa recorrência de perguntas similares ao longo dos anos, percebemos que algumas opiniões e conceitos do autor foram alterando-

se com o tempo (o que é natural). Neste sentido, procuraremos, com brevidade, dar conta desta variação.

Muito perguntado a respeito de suas influências e a importância delas, Assis Brasil afirma que não há escritor que possa fazer livros completamente independentes dos demais, que há um constante diálogo com os clássicos. O autor julgava indispensável para um escritor conhecer os clássicos, no entanto, a partir de sua atividade na Oficina Literária (da qual falaremos adiante), ele se deparou com escritores muito jovens, que não tiveram ainda tempo suficiente para a leitura dos clássicos, mas que escrevem de forma brilhante, o que fez com que relativizasse sua ideia inicial.

Especificamente sobre autores que o influenciaram, a lista é longa, varia o gênero, varia a geração dos escritores, e a ordem é aleatória: *Eça de Queiroz*, *Erico Veríssimo*, *Austran Dourado*, *Antonio Callado*, *Camilo Castelo Branco*, *Almeida Garret*, os *Latinos*, os *Gregos*, *Jane Austen*, as *irmãs Brontë*, *Montaigne*, *Rabelais*, *Flaubert*, *Balzac*, *Zola*, *Musset*, *Lamartine*, *Machado de Assis*, *João Ubaldo Ribeiro*, *Josué Montello*, *Caio Fernando Abreu*, *José Saramago*, *José Matias Garcia*, *Agustina Bessa*, *Urbano Tavares Rodrigues*, *Thomas Mann*, *Günther Grass* e *Alejo Carpentier*.

A despeito da longa lista anterior, destacam-se duas influências, por distintos motivos. *Eça de Queiroz* é a maior influência de Assis Brasil, e também o escritor mais admirado por ele, tanto na descrição de ambientes e personagens, como na estrutura e técnica do romance. A admiração é tal que com certa frequência o autor relê a obra do português. Outra influência significativa é a de *Erico Veríssimo*, sobre a qual Assis Brasil afirma não existir nenhum autor gaúcho contemporâneo que possa dizer não ter sido influenciado por ele, e admira, sobretudo, a universalidade em *Erico*.

Luiz Antonio, por vezes, prefere falar em família literária e não em influências. Ele defende a existência de escritores que têm certa afinidade entre si, que têm uma linguagem parecida e tratam de temas relativamente semelhantes. De acordo com essa linha de raciocínio, o autor se “familiarizaria” com *Austran Dourado* e *Antonio Callado*.

Além das influências, o que move sua escrita é a tentativa de testemunhar e questionar seu tempo, através de resgate do passado cultural (principalmente, mas não exclusivamente, do Rio Grande do Sul), pela exposição de suas mazelas e verdades. Para este fim, conta com a presença, tanto temática como na composição das obras, de outras atividades artísticas, pois as artes, no geral, apontam para o mesmo caminho, atender à sensibilidade, apenas usando códigos distintos. Mas o que de fato estimula a criação literária de Assis Brasil é a “luta contra a morte”. Em consonância com o que afirma Sartre (2006), já citado no início deste capítulo, ele produz arte numa tentativa de permanecer através da obra, de subjugar o destino do ser humano, de se tornar essencial ao mundo.

Luiz Antonio afirma que o fato de ter sido músico influenciou, e ainda influencia, sua maneira de confeccionar o texto literário, ele sempre procura a musicalidade no texto, a harmonia, a construção elaborada. Busca a conjunção entre ritmo e melodia na frase gramatical, além de outros aspectos não perceptíveis pelos leigos em teoria musical, razão pela qual se exime de explicá-las.

Com relação à escolha temática, ele afirma ser, na verdade, “escolhido” pelo tema, que passa a o inquietar até que comece a escrever. A partir daí, o autor desenvolve o processo de pesquisa, a fim de criar uma ambiência, obviamente mesclado com a imaginação.

Seu trabalho específico de escrita é precedido por esta minuciosa pesquisa, em que vão sendo reunidos, fisicamente, livros, documentos depoimentos, etc., além de visitas aos locais a serem ficcionalizados. (estamos aqui definindo esta etapa de forma generalizante, pois nem toda obra é afeita a este procedimento). Este processo se dá para que os dados passem a ser arquivados “de forma emocional” pelo autor, tornando-se uma coisa viva. Assim ele descreve sua forma de trabalho:

Sou muito metódico para trabalhar. Surgido o tema (nem me perguntem como...), paço a esmiuçá-lo: a época, as pessoas, o ambiente, enfim, todas as circunstâncias. Depois, passo tudo para fichas, onde um primeiro trabalho de depuração tem início. O passo seguinte é escrever um rascunho da obra completa, com poucas páginas, onde há um começo, um meio e um fim. Mostro este esboço primeiramente à Valesca, minha mulher; depois a uns dois ou três amigos: recebo críticas e sugestões: então reformo, mexo, reviro, até que chego onde quero. Feito isso, começo a escrever um “copião”, onde a história vai nascendo mais ou menos fiel ao esboço. Nesta fase, não cuido da forma, das repetições, dos ecos, das frases sem nexos. Este “copião” tem aproximadamente o dobro da obra definida, em número de páginas. A operação seguinte é a da “poda” das excrescências, onde

retiro tudo que a fantasia me faz desviar do esboço inicial. Não me deixo seduzir por linhas de pensamento ficcional que se afastem muito do esboço. Aí já tenho a obra “pronta”. Tem início a frase se depuração, onde analiso período por período, leio o texto em voz alta, estudo a propriedade das palavras utilizadas, recorro ao dicionário, interrogo novamente os amigos, etc. com tenor e surpresa, constato um dia que a obra está concluída. (BRASIL, 2014)

Rigor e disciplina são as principais características de seu método. A manhã é o período mais criativo do dia para Assis Brasil, pouco importando o fato de ser domingo ou feriado. O autor impõe uma disciplina conventual no seu trabalho, o que ele julga como fator determinante de sua grande produtividade.

Luiz Antonio não compactua com a ideia, tão apregoada, de que para escrever é preciso “baixar o santo”. Segundo o autor, “o santo não baixa”, por mais natural e espontânea que seja a escrita, ela é fruto de reflexão e trabalho, e principalmente de lucidez, o que contraria o conceito de “psicografar” o texto literário. É provável que seja por utilizar este método que Assis Brasil não tenha passado por nenhum bloqueio em sua escrita (writer’s block), a escrita, pelo contrário, deixa-o eufórico e excitado, tirando-lhe, inclusive, a fome, reclama apenas que lhe falta é mais tempo para escrever.

Para ele, a escrita é uma atividade solitária, mas que conta com o espectro do leitor o observando sobre o ombro, o autor escreve com o os olhos do leitor. E o leitor ainda tem outra função na obra de Assis Brasil, não um leitor hipotético, um narratário, mas alguns amigos e familiares que, a pedido do autor, leem seus originais e opinam. Além de solitária, a atividade de escrita é tranquilizante, o que o angustia é não poder escrever.

O fato de constantemente refletir a respeito da própria obra fez com que o autor mudasse alguns de seus valores estéticos. Percebe-se nas suas primeiras entrevistas (na década de 1970) que ele não tinha preocupação formal, que o seu objetivo era apenas na esfera temática. No entanto, em entrevistas mais recentes, Assis Brasil afirma ter mudado, que a forma passou a ser também relevante na sua produção artística, pois, segundo ele, um texto mal escrito, desleixado, não faz com que o leitor entregue-se a ele. Neste sentido, o autor procurou adequar a escrita ao tema, refletindo a respeito de cada palavra, para que ela caísse bem à vista e ao ouvido.

No início da carreira, ele julgava que o objetivo de uma obra literária deveria ser fazer rir, chorar, etc., em um discurso linear, mas o principal era ser compreendido, isto seria mais importante do que fazer com que o leitor constantemente se chocasse com “acidentes linguísticos”. A inovação deveria se dar no campo das ideias, Assis Brasil assim julgava sua obra: “pratico uma escrita realista, numa perspectiva do regional renovado pela visão crítica” (BRASIL, 2014).

Este posicionamento criou uma situação paradoxal, mais tarde resolvida. Apesar de afirmar não ser afeito a experimentações formais, Assis Brasil tinha uma grande preocupação com a forma, num determinado sentido: ele desenvolvia pesquisa linguística (associada ao restante do contexto da época) para cada obra; além disso, tinha um trabalho intenso com as técnicas narrativas. Apesar desta negação, posteriormente, inclusive em *O Pintor de Retratos* (BRASIL, 2002), o autor afirma haver alterado a forma de suas narrativas, optando por uma economia verbal contrária ao que praticara até então, o que demonstra que, apesar do conteúdo receber especial atenção, a forma passa também a exercer certo protagonismo em suas obras.

No entanto, as soluções técnicas (alternância de narradores, capítulos entrelaçados, etc.) operam sempre em função da intenção do romance, do seu elemento humano. Segundo o autor, a obra pode ter um caráter psicanalítico, histórico, sociológico... mas o fundamental é o conteúdo estético. Este conteúdo estético não é o chamado “neo-parnasianismo”, é vincado pelo humano, pois a Literatura, de acordo com o autor, não pode ser um reflexo do mundo, ela deve ser uma luz.

Outra inquietação, que passou a fazer parte de sua produção, foi a de superar a si mesmo, ou então manter a qualidade de seus textos. Na medida em que passou a ter sucesso de público e boa aceitação pela crítica, sua responsabilidade aumentou (talvez mais para consigo mesmo). É no exemplo de outros autores que ele busca apoio nesta questão, autores como Erico Verissimo, Machado de Assis, Balzac, etc. com obras consistentes, trouxeram-lhe a motivação para se dedicar sobremaneira para a escritura de cada obra, deixando para o público fazer o julgamento qualitativo.

Já com relação ao conteúdo trabalhado em suas obras, Assis Brasil foi, e ainda muitas vezes é, tido como um escritor de “romances históricos”, e no princípio

efetivamente era, preenchendo os vazios da história, fazendo seus personagens agirem em um cenário fixo. Todavia, mais tarde, seus romances passaram a discutir a própria história e, em certos casos, recriaram-na. Mas é importante salientar que o próprio autor afirma, apesar do vínculo com o histórico, nunca ter abdicado de sua condição de intelectual “de hoje”, cujo olhar é direcionado ao passado com todas as implicações contemporâneas. Assis Brasil afirma ser somente através da história que se entende um povo e sua cultura, mas que, apesar disso, mais do que os fatos históricos, o que o move em seus romances são as pessoas, deixando a história como pano de fundo. A opção pela história tem uma implicação na técnica literária, pois, para o autor, o “presente” lhe traria limitações de tempo, espaço, pessoas e de fatos, enquanto no terreno do passado ele só encontra liberdade de criação, ademais, o passado funciona tecnicamente como uma metáfora para o presente.

Entretanto, em determinado momento de sua carreira, os temas históricos passaram a não mais satisfazê-lo, e passou a buscar outro caminho, o da realização de uma obra pessoal e reflexiva, como no caso de *O Homem Amoroso*, (BRASIL, 1986). A diversidade criativa que passou a ser percebida na obra de Assis Brasil pode ser também exemplificada pela introdução do humor, por exemplo, em *Anais da Província- Boi* (BRASIL, 1997).

Outro elemento que desempenha papel importante em sua produção literária é o leitor. O autor afirma ter sempre em mente o leitor enquanto escreve. Seu papel, como escritor, seria interrogar, inquietar, discutir com os leitores, mas o principal, produzir um texto que o leitor entenda, sem abdicar da qualidade estética. Para ele, os escritores contemporâneos têm certo pudor em admitir que seu objetivo é entreter os leitores, as preocupações atuais estão mais voltadas para a exposição midiática do que para a relação escritor –obra –público leitor.

De acordo com o autor, essas seduções do marketing podem dar alguma satisfação passageira, mas podem, a longo prazo, destruir uma carreira. Há a ideia de que o escritor tem um relevante papel social, o que faz com que ele seja interrogado por diversos assuntos, como políticos, por exemplo, e alguns escritores se deixam seduzir por isso. Para Assis Brasil, o escritor deve, fundamentalmente, pretender escrever cada vez melhor, ter maestria no seu ofício literário, essa é sua principal função social.



A crítica literária tem importante papel na produção literária de Luiz Antonio, pois teria a função de chamar a atenção do público para uma nova obra, salvando-a, talvez, do esquecimento; também é a crítica que dá ao autor a dimensão cultural e social de seu livro, incluindo-o em um contexto mais amplo, extra-literário. Ademais, a crítica funciona como um foco irradiador de ideias, e, neste sentido, deve ser recebida como um relevante estímulo.

O autor recebe bem a crítica, afinal, se “atreve-se” a publicar, não pode prever a reação que sua obra terá nas pessoas, mas no geral, a crítica tem sido generosa com ele. Entretanto, para que uma crítica seja seriamente considerada, é importante ponderar quem assina, sua tradição acadêmica, a atualização de seus referenciais teóricos, sua sobriedade e sua respeitabilidade. Quanto aos amadores ou impressionistas, ele afirma já ter perdido tempo com eles, agora se reserva o direito de ignorá-los.

Com relação à autocrítica, afirma que, há cerca de uma década, alterou seu estilo, em busca de maior expressividade e sobriedade. Nas obras *O Pintor de Retratos*, *A Margem Imóvel do Rio* (BRASIL, 2003) e *Música Perdida* (BRASIL, 2006) percebe-se um enxugamento, os romances tornaram-se mais curtos. Curiosamente, estes foram os romances que lhe renderam os prêmios mais importantes (Jabuti, Portugal Telecom), o que fez com que a mudança fosse considerada bem sucedida, mas o grande juiz, como afirma o autor, é a posteridade. Apesar das vendas e dos prêmios (*O Pintor de Retratos* e *A Margem Imóvel do Rio* foram seus livros que mais venderam), o que mais importava então era a satisfação pessoal, o texto tinha que agradar ao próprio autor, “escrever um bom parágrafo pode levar uma semana, mas a satisfação é insuperável” (BRASIL, 2014).

*O Pintor de Retratos* já recebeu mais de duas dezenas de trabalhos de críticos respeitados, todos favoráveis, além de um em Lisboa e outro em Zurique (também é o livro que mais tem despertado o interesse de editores estrangeiros). Esta unanimidade da crítica é algo novo para Assis Brasil, ele julga importante ter ocorrido apenas neste livro, pois caso fosse com relação a toda obra, seria um enorme peso e, nessas condições, o escritor está sempre à beira da catástrofe.

Apesar de já ser Professor há muito tempo (na área do Direito), ele buscava mais contato desta atividade com a área das Letras. Foi com este objetivo que Assis Brasil submeteu a obra *Cães da Província* (BRASIL, 1987) a uma banca de

doutoramento. O autor expôs sua vontade aos setores competentes na Universidade (pró-reitoria, direção de curso, etc.), a ideia foi bem acolhida e obteve aprovação da banca. Tratava-se de um gesto vanguardista em termos de academia, no entanto, Assis Brasil afirma que o romance não é uma tese, não procura provar nada, é apenas um produto intelectual que foi apresentado e julgado como tal, e é nestes termos que ainda deve ser julgado. Mais do que uma vontade, o doutoramento em Letras era uma necessidade do autor, para que pudesse colocar em prática outro projeto, a criação de sua Oficina Literária.

Luiz Antonio de Assis Brasil ministra uma oficina de criação literária desde 1985. Esta atividade certamente tem uma especial contribuição na carreira do autor, na medida em que possibilita a discussão de assuntos relativos às técnicas literárias. Ele afirma encontrar aí uma satisfação maior até do que com a publicação dos próprios romances.

Em virtude da grande procura (quatro vezes acima do número de vagas ofertadas) é feita uma seleção da qual participam pessoas com os mais variados perfis, dentre os quais se destacam Jornalistas e Professores. Apesar de contar principalmente com a presença de jovens, no âmbito geral, a faixa etária também é diversa.

O objetivo da oficina é dar instrumentos em termos de linguagem e estrutura narrativa ao escritor para que ele possa escrever melhor, trabalhar diálogos, criação do personagem, uso dos tempos verbais, confecção de descrições, montagem de um conto, o que funciona mais dentro da ficção, os recursos que o escritor pode utilizar, etc. Oicineiro tende a se tornar mais consciente dos seus recursos técnicos, do tema que está a falar, ocultando com maior maestria seus artifícios textuais, revelando fazer parte da tradição literária, mas sem se deixar sufocar por ela. Porém, para que estes ganhos sejam possíveis, é necessário ter talento e disciplina, muita leitura, muita informação genérica e principalmente saber ouvir os outros, colher opiniões.

Uma solução pedagógica para o tempo exíguo da oficina (apenas dois semestres) é a adoção do conto como gênero trabalhado, o que possibilita, inclusive, a discussão dos textos entre os pares, estratégia esta que tem produzido bons frutos, haja vista o número considerável de autores publicados, alguns deles premiados e com certo sucesso junto ao público leitor.

Apesar de bem sucedidas, a relevância das oficinas ainda é alvo de constantes questionamentos, principalmente por parte de outros escritores. Neste sentido, Assis Brasil afirma que se é possível ensinar alguém a ser pintor, escultor ou músico, o mesmo deve ocorrer com a Literatura, que esta resistência deve estar atrelada a certa aura mística criada (há séculos) em torno do escritor e do processo criativo.

A respeito da produção de *O Pintor de Retratos*, o autor afirma que teve influência, mais inconsciente que consciente, do estilo conciso de Graciliano Ramos e Dalton Trevisan. Mas o que moveu a criação do romance foi a figura de *Nadar*<sup>12</sup>, fotógrafo que captava “a alma do modelo”. Assis Brasil, em sua última viagem a Paris antes da escrita do romance, comprou muitas coisas do fotógrafo e ficou extremamente impressionado com sua genialidade.

Além do protagonismo do fotógrafo francês e do uso da fotografia como tema, o que salienta o romance dentre os outros já produzidos por Assis Brasil é a forma enxuta do texto, cuja produção assim descreve:

Eu já tinha escrito 40 páginas de *O Pintor de Retratos* na minha linguagem tradicional e quis fazer algo novo. Aí parei, peguei o início. A primeira frase tinha cinco ou seis linhas. Ficou só nisso: “Embora os descaminhos futuros, Sandro Lanari nasceu pintor”. Então parti do princípio: cada frase precisa dizer algo novo. E isso é Homero, o pai da narrativa, com a *Ilíada*. Me dei conta de que toda a sedução dele está no fato de cada frase ter algo novo para dizer. Resolvi fazer um exercício de essencialidade, sabendo que corria dois riscos. O primeiro: de ficarem faltando coisas nessa busca de explorar a essência. O segundo risco era desagradar a quem lê os meus livros e estava acostumado com aquela linguagem mais aberta. Mas, se eu não mudasse, eu acho que iria parar de escrever. (BRASIL, 2014)

Outro fato relevante na construção do texto é certa autonomia que possuem os capítulos, representada por frases conclusivas que despertam para o sub-texto recém lido, aproximando-os da estrutura do conto, pois cada capítulo tem o intuito de despertar uma única impressão no leitor.

Assis Brasil afirma ter sido importante descobrir que aos 55 anos ainda é possível se reinventar, mostrar inquietação em busca de novas conquistas. Trata-se

---

<sup>12</sup> Félix Nadar foi um importante fotógrafo/retratista francês do século XIX, transformado em personagem de *O Pintor de Retratos*.

de uma espécie de vingança contra o corpo, enquanto este decai, o espírito permanece e se renova.

Não obstante a confusão que geralmente é feita, *Sandro Lanari* é personagem inteiramente ficcional. Ele possui uma trajetória verossímil, semelhante à de muitos fotógrafos italianos que possuíam estúdios em Porto Alegre no século XIX, o que estimula a relação com alguns personagens extra-literários. No entanto, apesar da inteira ficcionalidade do protagonista, Assis Brasil se acercou de informações factuais para a escrita do romance, foi ao Museu Nacional da Fotografia, próximo a Paris, percorreu e fotografou os estúdios de Nadar, consultou os livros sobre o tema, dentre outros elementos constantes em suas pesquisas (a maior parte do que diz Nadar no romance está nas memórias que ele mesmo publicou).

Para o autor, a importância do romance se desenvolve em três frentes: no papel exercido pelo leitor, tendo em vista a economia linguística presente no romance, há um espaço generoso para que o leitor crie significações, participe efetivamente da construção do significado; no esforço de criação textual, sendo que cada período foi lido em voz alta, foram analisados sonoridade e ritmo para sua composição (o último parágrafo, por exemplo, custou ao autor várias semanas prazerosas de trabalho); o enredo é sempre central nas obras de Assis Brasil, é o aspecto ao qual o autor reserva o melhor de sua capacidade criadora.

Curiosamente, há uma relação de inversão entre os dois autores estudados neste trabalho. Vitor Ramil, mesmo sendo escritor premiado, é muito mais conhecido como músico. Já Luiz Antonio de Assis Brasil, muito embora também músico (fora músico profissional por mais de uma década, como violoncelista da OSPA), é conhecido internacionalmente como escritor.

Para a verificação do processo criativo de Vitor Ramil, partiremos da análise do texto *A Estética do Frio: conferência de Genebra* (RAMIL, 2004), em princípio publicado no livro *Nós os Gaúchos* (GONZAGA, 1992), mas posteriormente ampliado e publicado como livro independente. Esta ampliação teve por finalidade a apresentação de uma conferência em Genebra, em 2003, como parte da programação do evento *Porto Alegre, um autre Brésil*. Apesar de ser formalizada como proposta teórica apenas em 2003, foi a partir de meados da década de 1990 que Ramil começou a desenvolver estas reflexões, num momento em que vivia no

Rio de Janeiro. Ao se deparar com uma notícia veiculada em um telejornal sobre um carnaval fora de época no mês de junho, o gaúcho Ramil percebeu o quão pouco se identificava com aquele tipo de manifestação cultural, que, por mais brasileiro que fosse, a notícia seguinte, falando da chegada do inverno no Rio Grande do Sul, tocava mais a sua sensibilidade, a notícia do frio, dada como se tratasse de outro país, despertou-o para reflexões sobre sua prática como artista. Se o Tropicalismo já era uma realidade, ainda carecíamos de algo que falasse sobre o “subtropicalismo”, carecíamos de uma “estética do frio”.

Essa epifania fez com que Ramil compreendesse que se sentia um estrangeiro em seu próprio território nacional, em um país mundialmente conhecido por seu clima tropical, ele se identificava com a exceção, com a porção de clima temperado. O Gaúcho, figura que passou a ser a base da reflexão do autor, configurava-se como o mais diferente em um país cheio de diferenças:

Vejo Porto Alegre e Rio Grande do Sul como um lugar privilegiado por sua história social e política e sua situação geográfica únicas. Somos a confluência de três culturas, encontro de frialdade e tropicalidade. Qual é a base da nossa criação e da nossa identidade senão essa? Não estamos à margem de um centro, mas no centro de uma outra história. (RAMIL, 2004, p.28)

No entanto, mesmo no território do Rio Grande do Sul, a figura do gaúcho apresentava fronteiras metafísicas não pacíficas. Como considerar ao mesmo tempo gaúchos os descendentes de colonizadores alemães e italianos? Como resolver a dialética entre homem do campo e da cidade? Do interior do estado e da capital? Os habitantes do sul do estado e do norte (tão culturalmente diversos)? Além do frio, segundo o autor, o que agrega esta diversidade é a recorrência do ritmo musical conhecido como *milonga*<sup>13</sup>.

A milonga seria também o elo entre o Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina, além de terem clima e relevo similares. Outro Fato que aproxima os gaúchos do Rio Grande do Sul com uruguaios e argentinos é a designação de “gaucho”. No entanto, é curioso salientar que nestes países “gaucho” significa “homem do campo”, enquanto no Brasil tem a relevante função de adjetivo gentílico,

---

<sup>13</sup> Estilo de música tradicional no Uruguai, Argentina e Sul do Brasil. Apesar de inúmeras variantes, a milonga é tratada aqui como um ritmo lento, repetitivo, emocional, afeito à melancolia, à densidade, à reflexão.

pois demarca a diferença entre os habitantes do Rio Grande do Sul, sejam do campo ou da cidade, com os demais habitantes da nação.

A *Estética do Frio* influenciou artistas uruguaios e argentinos de tal maneira que, a partir dela, criaram o *Templadismo* (relativo a clima temperado). Apesar de não ter a intenção de ser um movimento, trata-se de um marco teórico, estético e ideológico, que parte das redondezas da Bacia do Rio da Prata. Segundo a ideologia do *Templadismo*, o clima e a geografia de uma região têm um peso importante na forma de pensar de seus habitantes. O humor dos artistas espelha, em grande medida, a paisagem que os rodeia. Seus principais pontos teóricos são a busca pela forma equilibrada, um denominador comum de melancolia associado ao clima e à paisagem, certa nostalgia, e a liberdade com relação às fronteiras políticas.

Apesar destes vínculos com os países platinos, uma estética do frio não poderia prescindir da brasilidade, muito embora relevante e, até certo ponto, determinante na produção artística de Ramil, ela não poderia ser limitadora do processo criativo, pois o “gene da brasilidade” estava também presente na sua formação cultural. Este pensamento possibilitou que Ramil gravasse algumas canções em ritmo samba e bossa nova, ritmos reconhecidamente brasileiros.

O Frio, mote central destas reflexões, tem a dupla função de representar o estado do Rio Grande do Sul e ser representado por ele. No imaginário nacional, o que diferencia os gaúchos do restante dos brasileiros é a presença do frio, assim como os rio-grandenses, seja pela sua vestimenta ou por sua visão de mundo, também remetem à imagem do frio.

A relevância do frio para os gaúchos pode ser percebida em diversas esferas, por determinar sua cultura, seus hábitos, ou movimentar sua economia, ou por estar identificado com a sua paisagem. É isto que traz a tal território certa unidade, a própria ideia do frio como metáfora definidora apontava para esse caminho: o frio tocava a todos os gaúchos em sua heterogeneidade.

Neste sentido, Ramil afirma que ao se reconhecer no frio e reconhecê-lo em si mesmo, percebeu haver um processo de simbolização mútua, encontrara nele uma sugestão de unidade, e a partir daí extraíra valores estéticos. O Frio seria determinante no seu modo de sentir e de ver o mundo, e este olhar seria uma

“estética do frio”, mas que até pelo fato de ser tocado pela sensibilidade, é um processo inacabado, em movimento.

Relacionando sua atividade artística à *Estética do Frio*, Ramil afirma que um artista do Rio Grande do Sul que tem por intuito expressar sua especificidade regional num contexto nacional parte (consciente ou inconscientemente) de um embate com seu estereótipo, contestando-o, evitando-o, criticando-o ou submetendo-se a ele, quase sempre sem alcançar seu objetivo. Sua relação com o pampa e o frio se dá a partir da melancolia e introspecção que estes elementos constantes no Rio Grande do Sul sugerem, por se tratar de uma expressiva composição a partir de poucos elementos. No entanto, Ramil procura deixar claro que esta reflexão a respeito da sua maneira de criar não significa que ele esteja estabelecendo regras a serem seguidas, pelo contrário, a consciência sobre o seu processo criativo torna-o livre e espontâneo.

Na canção “Milonga de sete cidades” (RAMIL, 1997), o autor materializa a base conceitual de sua produção, já apresentada na *Estética do Frio*. Por se tratar de uma milonga, e para Ramil a milonga ser um meio termo entre a Literatura e a Música, podemos relacionar, com segurança, os conceitos aí presentes com a sua produção literária. São sete critérios relevantes na sua produção: rigor, profundidade, clareza, concisão, pureza, leveza e melancolia.

O primeiro conceito apresentado por Ramil é o de “rigor”, além de remeter a uma severidade de princípios, de exatidão, é também uma rigorosidade espacial (o pampa) associada a uma liberdade temporal. Outrossim, pode-se afirmar que o autor valoriza uma rigorosidade formal, mas não relativo a formas tradicionais, e sim na forma projetada para cada obra em particular, através de uma atitude e linguagem absolutamente pessoais.

“Profundidade” é o segundo conceito (esta exposição não se dá de forma hierárquica, mas na ordem apresentada pelo autor), e é característica recorrente na sua produção, reflexões que vão além da aparência, que buscam o íntimo. É constante, em sua obra, este mergulho pessoal, em busca do que é sólido e individual, no trânsito recíproco entre interior e exterior.

A linearidade do pampa, com suas planícies aparentemente infinitas, influencia o modo de ver e sentir o mundo e a si mesmo, a ausência de relevos que

encobrem e sombreiam deixam a visão aberta a uma “clareza” que é buscada pelo autor. Esta qualidade se apresenta de duas maneiras em sua obra, tanto na clareza do escritor em distinguir situações e avaliar os fatos, quanto no modo como o receptor (leitor, ouvinte) percebe a obra.

A “concisão” é outro conceito priorizado por Ramil, mas além de uma concisão nos elementos, de uma busca pelo essencial, trata-se principalmente de uma concisão espacial, seja relativo a *Satolep* (Pelotas) ou a outras cidades que possuem características similares a ela (como Montevideu e Buenos Aires). Mas esta concisão espacial é apenas o ponto de partida para reflexões de teor universal, que se referem ao ser humano em “todo o globo”, que tratam, dentre outras coisas, de solidão, posição do sujeito em relação ao mundo, etc.

A “pureza” é claramente percebida no romance *Satolep*, a partir da relação que determinados personagens estabelecem com as outras pessoas, nos planos que traçam, etc. Percebe-se inocência e ingenuidade que beiram à insanidade, tanto que o protagonista da romance, *Selbor*, é internado em uma clínica psiquiátrica, e seu depoimento aos médico é o teor da narrativa.

Segundo o escritor italiano Italo Calvino (CALVINO, 1990), o equilíbrio entre peso e leveza é o que faz uma obra ser bem construída. Esta também é uma preocupação de Ramil, em um ambiente e temas pesados (frio, melancolia...) seu objetivo é atribuir a esta atmosfera algo de “leveza”. A leveza, tanto em Ramil como em Calvino, não se dá na escolha dos temas, como afirmamos acima, mas no processo criativo, ao retirar um pouco da densidade dos temas densos, tratá-los com algo de singeleza para estabelecer o equilíbrio peso/leveza.

O último elemento constitutivo da “poética” de Ramil é a “melancolia”, conceito obviamente relativo a um estado de humor caracterizado por uma tristeza vaga e persistente, certa depressão e caráter sombrio. No entanto, o que é peculiar neste quesito é que esta postura melancólica é fruto de uma associação entre o sujeito e seu habitat; tem relação direta, segundo o autor, com a paisagem (constante, linear, afeita à reflexão) e o clima (frio, úmido, sugestivo ao resguardo e às atividades solitárias ou em pequenos grupos), além de uma evidente tendência pessoal.



Apesar de uma tentativa de definição e exemplificação, os sete elementos básicos da composição de Ramil não funcionam isoladamente. É através do equilíbrio entre estes conceitos que o autor engendra sua produção, é a concatenação entre as “sete cidades” que torna a obra coesa.

O início da atividade de Vitor Ramil como escritor coincide com os primeiros passos da *Estética do Frio*, com a publicação do romance *Pequod* (RAMIL, 1995), cujos cenários representam Pelotas e Montevidéu, locais emblemáticos para a teoria em questão. Seu livro seguinte, *Satolep* (RAMIL, 2008), à época ainda em processo de construção, é, segundo o próprio autor, um aprofundamento de *Pequod*, e tematiza a própria *Estética do Frio*.

Em virtude da variedade de interesses que movem a atividade criativa de Vitor Ramil, torna-se difícil fazer uma separação consistente entre o compositor de músicas e o literário, pois o próprio autor afirma que a milonga (ritmo musical basilar em sua obra), em virtude de seu pendor para a reflexão, andamento constante, etc., é um meio caminho entre a literatura e a música. Assim sendo, as concepções artísticas presentes no *Songbook* (RAMIL, 2013) podem ser aplicadas, via de regra, tanto a composições musicais quanto literárias. Ramil afirma, neste sentido, que não se sente completamente um músico, tampouco escritor, apenas um sujeito criativo que se utiliza destes canais de comunicação. Caso soubesse pintar, o faria.

O tratamento artístico da utilização destes canais se deu de forma autodidata, através de muitas leituras e engajamento nas atividades para as quais o autor julgava ter facilidade. A partir disso, a missão do compositor seria assimilar tudo e desenvolver uma linguagem particular, que afirma, ao analisar hoje sua obra, já se perceber quando começara a criar, aproximadamente aos 15 anos de idade. Isso se deu em função do caráter de sua obra, por possuir muito de depoimento pessoal, o autor inclusive afirma ter se emocionado a ponto de chorar ao compor certas canções.

Este método de composição encerra um trabalho árduo, lento e meticuloso, tanto que o autor, não plenamente satisfeito com seu primeiro disco, concluiu que para a produção de algo consistente deveria “baixar a cabeça e se dedicar a algo sólido” (RAMIL, 2013, p. 25). Já com relação a sua produção literária, a década de 1990 foi deveras prolífica. A partir das reflexões presentes na *Estética do Frio*, lançou o primeiro romance, *Pequod*.

Em 1997, o autor lança o disco chamado *Ramilonga, a estética do Frio* (RAMIL, 1997), que afirma ser o seu segundo começo, seu começo profundo, com a utilização mais significativa da milonga e, por conseguinte, maior aproximação com a Literatura. Além de delinear a confecção deste disco, a *Estética do Frio* também serviu (além de base constante na criação do autor) de conceituação fundamental para seu romance seguinte, *Satolep*.

Como possuía o hábito de realizar várias atividades ao mesmo tempo, em 1996, enquanto compunha para o próximo disco, Ramil, em parceria com Henrique Viana, lança a “Satolepage”, página pessoal do artista na internet (o que era extremamente raro para a época), com dados como biografia, discografia, etc., além de um link chamado *Satolep*, em que o visitante era direcionado a uma página composta por antigas fotos da cidade de Pelotas e, associados a elas, pequenos textos em prosa compostos por ele. Tratava-se do ponto de partida para o romance *Satolep*:

Até que um dia, para uma das fotos, (que acabaria nem entrando no livro), da estação da Via Férrea, com a chegada do (líder político) Assis Brasil em Pelotas, escrevi um texto com meu personagem, o fotógrafo *Selbor*, voltando à cidade, de onde está afastado desde a infância, no dia em que completa 30 anos. Fui escrevendo e já não consegui mais me segurar naquele formato pequeno de texto. Escrevi umas três páginas e vi que estava quebrando a ideia inicial do livro. Então me ocorreu: por que não quebro mesmo e faço uma novela, pontuando-a com as fotos e seus respectivos textos pequenos? Meu desafio passou a ser uma coisa de que gosto muito, trabalhar com material existente para criar uma coisa nova. O personagem que chegava virou o autor daquelas fotos. Assim o livro terminou por ganhar uma forma que me parece ainda mais original do que a que tinha no começo. (RAMIL, 2013, p. 55)

É possível perceber a evolução do projeto ao compararmos o resultado final do romance com a ideia inicial disponibilizada (ainda hoje) na “Satolepage”. Ali aparecem 10 fotos com textos (relação esta que era o intuito inicial do autor), mas destas apenas 4 foram incluídas no romance, além de uma foto constante na webpage sem texto. Outras 8 fotos aparecem lá, com propósitos diversos. Já no romance, encontramos 44 fotos, com variedade de focalização, zoom, efeitos, etc. Ademais, dos textos associados às fotos, que foram postados na webpage, na passagem para o livro alguns deles foram totalmente modificados, outros parcialmente, outros mais desenvolvidos, mas nenhum mantido como na webpage.

Além da “Satolepage”, Vitor Ramil possui outra experiência em produzir texto a partir de fotografias. Ele produziu um texto curto (3 páginas), chamado *Assombro e Realidade* (STOLZ, 2000), a partir de fotografias da colônia Z3 (colônia de pescadores no interior de Pelotas). Assim como ocorre em *Satolep*, o texto tem um forte apelo introspectivo, com recordações de infância e impressões dos fatos e lugares.

No entanto, apenas em 2002, terminada a turnê do disco *Tambong* (RAMIL, 2000), o autor isola-se em Pelotas para se dedicar à confecção do referido romance, iniciada antes de 2000, mas tantas vezes interrompida pelas constantes viagens de Ramil em virtude de sua atividade como músico. Porém, nessa época, o livro não evoluíra muito.

Enquanto a escrita do romance avançava, paralelamente Ramil compunha para seus discos, e muito embora mais de um disco tenha sido composto de forma simultânea ao romance, Ramil afirma que *Délibáb* (RAMIL, 2010) funciona como uma espécie de trilha sonora para o romance. A palavra “délibáb” é de origem húngara, designa um fenômeno próximo a uma miragem na planície húngara, descoberto pelo autor em uma viagem à Hungria. A feliz coincidência é que etimologicamente “*délibáb*” significa “ilusão do sul”, expressão pertinente no romance em questão. Além disso, é um disco composto por diversas milongas, ou seja, estabelece-se a relação *Estética do Frio- Satolep- Délibáb*.

Em junho de 2006, o autor deu por concluída a confecção do livro, que chegaria às livrarias no ano de 2008. Partindo do que fala em sua canção *Satolep* (RAMIL, 1984), “vencedor é o que se vence”, o desafio a que Ramil havia se imposto no final da década de 1990 chegava a uma bem sucedida conclusão.

*Délibáb* funciona como uma espécie de trilha sonora para a leitura do romance *Satolep*, Assis Brasil diz que ao compor *O Pintor de Retratos* era como se passasse de uma cantata de Bach para uma sonata de Mozart. Ou seja, influenciados pela Música, os autores escrevem Literatura, tematizando a Fotografia; trata-se de um hibridismo que requer o apoio da interdisciplinaridade para que se faça uma avaliação mais profunda.

O processo criativo, apesar de repleto de similaridades entre Assis Brasil e Ramil, apresenta inúmeras particularidades, que vão desde os conceitos estéticos

até a relação (logística, temática...) da atividade de escritor com as outras desenvolvidas pelo mesmo sujeito.

A qualidade do produto final não depende exclusivamente de um método, mas sim da associação entre diversos fatores, sendo um dos principais o talento. Tanto Assis Brasil quanto Vitor Ramil produziram obras de alta qualidade literária, partindo de critérios estéticos e de metodologias criativas diferentes, e a análise destas se fez relevante para que tenhamos uma compreensão mais plena das obras em análise.

## 5 O PINTOR DE FOTOGRAFIAS

*Sr. Sandro Lanari, do próspero estabelecimento Comendador L. Carducci & Lanari, é o grande da fotografia na Capital do Estado; os resultados de seu talento podem ser vistos nos álbuns das pessoas da nossa mais fina sociedade que, assim, ornamentam suas casas com o que há de mais atual nessa bela arte. Seus retratos- no respeitado juízo do Bacharel Augusto Sobreiro, nosso assinante e notável colecionador-, com suas maravilhosas cores, fazem com que as pessoas fotografadas pelo Sr. Lanari pareçam saltar do papel em que estão impressas e ganhar vida.*  
(BRASIL, 2002, p. 160)

O romance *O Pintor de Retratos* é o décimo quinto do autor Luiz Antonio de Assis Brasil. Ambientado na segunda metade do século XIX, narra a história de *Sandro Lanari*, pintor de retratos que, pelas contingências contextuais de um mundo (e uma vida) em mutação, transforma-se em fotógrafo.

É dividido em quatro capítulos, sendo que cada um deles desenvolve-se em um espaço geográfico diferente. O primeiro capítulo tem como espaço a Europa (Itália e França), onde o protagonista tem sua doméstica formação rudimentar como pintor e é mandado pelo pai a Paris, para estudar a arte. Lá tem o encontro que o atormentará por toda vida, com o fotógrafo *Nadar*, que tira uma fotografia na qual sua imagem o caracteriza como um tolo, o que o angustia a ponto de decidir embarcar para o Brasil a fim de sublimar o episódio.

O segundo capítulo conta sua estada em Porto Alegre, onde é apadrinhado por um “mecenas” (um advogado opositor do governo do estado), apaixona-se pela filha deste e tem um caso amoroso. Consegue relativo sucesso como pintor de retratos, até que, coincidentemente, alguns de seus modelos morrem, o que faz com que os habitantes da supersticiosa terra deixem de solicitar seu trabalho (este episódio pode conter um significado simbólico, a pintura vincula-se ao obsoleto, à morte; enquanto a fotografia carrega vida e futuro). O pai de *Violeta* (sua namorada) descobre o romance dos dois, e antes que o advogado o mate, *Sandro* foge em direção ao interior gaúcho.

No interior do Rio Grande do Sul (Rio Pardo, Cachoeira, Bagé, Pelotas), no terceiro capítulo, *Lanari* torna-se artista itinerante, pintando retratos de defuntos, velhas matronas e quem mais pudesse pagar por sua arte. Em suas peregrinações, encontra-se com um destacamento do exército, que o recruta e obriga-o (sem maiores remorsos de sua parte) a trabalhar como fotógrafo oficial daquele batalhão. É nesse ínterim que realiza sua grande obra prima, tirando a foto de um condenado, segundos antes de sua degola, a *Foto do Destino*.

O quarto capítulo nos apresenta *Sandro* de volta a Porto Alegre, onde reencontra *Violeta* (seu pai fora morto na revolução), com quem, sem muita emoção e menos ainda paixão, casa-se e tem filhas. A semelhança física que *Violeta* possui com a atriz *Sarah Bernhardt*, associada à simbologia de seu nome (violeta= cor fria, triste), remete-nos ao destino de *Lanari*, ele se encanta com a atriz europeia, e acaba casando-se com a triste (o que gera uma convivência também triste) “*Sarah Bernhardt* brasileira”. Estabelece um bem sucedido estúdio fotográfico na cidade e torna-se um cidadão de prestígio e com hábitos condizentes com o que se espera de um homem em tal posição. O romance se encerra com a viagem que *Lanari* faz à Europa, a fim de resolver questões legais sobre uma herança, mas com o real intuito de encontrar *Nadar* e apresentar-lhe sua obra prima, a *Foto do Destino*. O francês novamente o menospreza, mas desta vez a efêmera fúria transforma-se em compreensão. *Nadar* tinha esta prática por arrogância intelectual, e sua opinião deixara de atormentar a consciência do protagonista do romance.

Assis Brasil afirma, tanto em entrevistas como no documentário *Luiz Antonio de Assis Brasil - o Códice e o Cinzel* (MACHADO, 2015), que há dois momentos de ruptura formal na sua trajetória como escritor. Na confecção de seu quarto romance

(*Manhã Transfigurada*, 1982), o autor desenvolve uma preocupação com a precisão vocabular, afirma que se os objetos de nosso cotidiano possuem um nome, e por vezes muito sonoro, não há porque relativizá-lo, por mais que não faça parte do vocabulário utilizado correntemente. Ademais, questões como sonoridade e ritmo entram no rol das prioridades composicionais do autor.

O segundo momento de transformação em sua técnica se dá na escritura de *O Pintor de Retratos*. Não mais sentindo prazer ao escrever na sua maneira tradicional (textos longos, com extensas descrições e uma linguagem sem economias), Luiz Antonio decide aderir a uma linguagem essencial, atribuindo papel participante ao leitor, como é possível perceber na comparação dos trechos abaixo:

Com Laura era diferente, dormia num quarto ao lado, mas não chegava na câmara do Trajano; sabia das novidades pelos outros, mas era ela quem saía para comprar os remédios, tratava com o carroceiro o transporte dos tubos de oxigênio desde o hospital, mas não queria olhar o pai. Uma vez, no dia antes de Trajano morrer, Argemiro pediu que ela fosse assistir à agonia do pai. Foi, mas ao deparar com Trajano nu da cintura para baixo, uma sonda saindo do seu membro, as pernas finas abertas sobre o lençol, tapou o rosto com as mão, “não quero ver, por que me forçaram, quero sair, Argemiro, me leva para fora”. E Argemiro levou, perguntando o que tinha acontecido, sua intenção foi das melhores; Laura porém chorava convulsivamente, encostada à porta. (BRASIL, 1992, p. 103)

O resto da família era constituído por mulheres, bastando-lhes saber o que sempre souberam. (BRASIL, 2002, p. 12)

Os dois trechos referem-se a características femininas de personagens presentes nas obras de Assis Brasil. O primeiro, extraído de *Bacia das Almas*, caracteriza e narra eventos que distinguem a figura feminina, nos moldes tradicionais da obra do escritor gaúcho. Já o segundo trecho, presente em *O Pintor de Retratos*, revela uma economia material inédita em sua obra, que atribui ao leitor o preenchimento imaginativo dos elementos que anteriormente ele preencheria.

São muitas as questões inerentes ao “produtor de imagens” problematizadas e historicizadas em *O Pintor de Retratos*, e uma que detém especial atenção do narrador é a função social ocupada pelo artista no século XIX, do pintor e do fotógrafo especialmente.

Na peregrinação que *Sandro* faz pela Europa, percebemos que os pintores bem sucedidos de lá gozavam de prestígio social e reconhecimento financeiro,

falando aos jornais, tendo um séquito de discípulos ao seu redor, ao passo que no Rio Grande do Sul, terra pouco “civilizada” à época, *Lanari*, mesmo já sendo conhecido pintor na cidade de Porto Alegre, necessitou do auxílio de um mecenas para prover suas necessidades de alimentação e moradia e, em outras cidades, contava com a ajuda de párocos para sua sobrevivência.

No entanto, apesar do descaso com que os pintores eram tratados (outro personagem dedicara-se à pintura de paisagens, acabou beirando à indigência), *Sandro*, quando já havia se tornado artista itinerante, conseguiu despertar emoção através de sua arte, ao pintar e “reviver” o marido de uma recém viúva. Este acontecimento perduraria em sua memória:

Enfim Sandro fizera algo de inesperado e nobre em sua miserável existência, ele, um homem perdido e enganador, ele, que sobrava no funcionamento geral do universo. Enterneceu-se com o poder de suas mãos, inaptas e terrenas, sempre à beira do desastre. Via-as, manchadas de tinta. Através do filtro líquido das lágrimas, as cores ondulavam e misturavam-se. Velho, ele lembraria deste momento. (BRASIL, 2002, p. 108)

Já a profissão de fotógrafo tinha outra implicação junto à sociedade do final do século XIX. Na Europa, o que percebemos pela figura de *Nadar*, esta atividade era considerada uma grande arte, para a qual se submetiam as figuras mais importantes e conhecidas. Lá, o fotógrafo tinha respeito e prestígio social, já no Rio Grande do Sul, a partir da construção do enredo do romance, percebemos que a atividade de fotógrafo era considerada um ofício nobre, mas não artístico. Os fotógrafos possuíam estabilidade financeira e levavam uma vida muito semelhante às demais pessoas de posses (frequentavam clubes, teatros, contribuía com instituições de caridade, tinham assinaturas de jornais, casas confortáveis, etc.), sem apresentar a excentricidade tantas vezes vista em artistas.

Porém, apesar das diferenças socialmente impostas, verificamos que *Sandro Lanari* conseguiu satisfazer-se em ambas as artes. Como pintor, na ocasião anteriormente citada, e como fotógrafo, ao fazer a *Foto do Destino*. O que celebra esta fértil união no protagonista do romance é o fato de que, com o passar do tempo, ele passa a colorir suas fotografias com a pintura, ou seja, desenvolveu sua melhor técnica a partir da homogeneização de duas artes que ele sempre julgara



antagônicas. (Esta é a imagem que *Sandro* tem de si mesmo. O narrador do romance tem uma visão mais crítica sobre o labor do italiano)

Uma reflexão presente no romance, que de certo modo nos apresenta o senso comum da época (e quiçá de nossa também), é sobre a rivalidade estabelecida entre Pintura e Fotografia. O debate dava-se em termos da disputa pelo reconhecimento como arte. A Pintura já possuía status artístico no surgimento da fotografia, mas muitos se negavam a considerar a fotografia também como uma arte, tratavam-na como um ofício moderno:

Se você pensa que a fotografia é uma arte, está equivocado quanto ao que seja arte. Nós, os pintores de retratos, somos insubstituíveis, e sabe por quê, sabe?... Porque nenhuma fotografia conseguirá captar a psique do modelo! E isso porque a fotografia é uma máquina, tem a mesma natureza da locomotiva a vapor. Como pode um processo químico e físico substituir a emoção? (BRASIL, 2002, p. 26)

Todavia, esta discussão nos parece mais uma preocupação de pintores, e defensores desta arte, em manter seu prestígio, seu espaço já conquistado na sociedade. Havia a apreensão de que a fotografia tomasse o espaço da pintura, que a tornasse obsoleta. Há episódios no romance que nos apresentam pintores reunindo-se em bares e conspirando contra os fotógrafos, planejando ações de vandalismo, esquecidas no dia seguinte com a passagem do efeito do álcool. Esta postura nos indica o sentimento dos pintores de retrato com relação à fotografia, sentiam-se ameaçados e reagiam através de argumentos nem sempre muito racionais.

A postura dos fotógrafos nesta polêmica reafirma a irrelevância da discussão. Via de regra, relativizavam o embate, defendendo sua atividade, mas num tom distinto ao adotado pelos pintores de retratos, com cunho pacifista. A fala do fotógrafo *Carducci*, dirigida a *Lanari*, exemplifica nosso argumento: “Esqueça. Venha para conversar. Afinal, temos o mesmo trabalho, embora cada qual a seu modo”. (BRASIL, 2002, p. 87).

O desenvolvimento do romance demonstra certa resolução no conflito, no sentido de que há espaço para a convivência das mais variadas atividades. A rivalidade surgida entre Fotografia e Pintura só se estabelece porque possuem inúmeras afinidades, que no decorrer do romance deixam de servir como motivo

para afastamento dos artistas, passam a estabelecer o intercâmbio das técnicas, num crescimento mútuo de ambas as atividades. *Sandro Lanari* percebe a irrelevância da contenda mesmo antes de tornar-se fotógrafo:

Convencia-se de que o destino enfim o encontrara: tal como há alfaiates, há pintores de retratos. Por temperamento, por inércia, e porque lucrava dinheiro certo trabalhando de modo errante, não pensou mais no assunto. (BRASIL, 2002, p. 117)

As técnicas artísticas utilizadas e desenvolvidas por pintores e fotógrafos recebem generosa atenção no desenvolvimento do enredo. Através do romance, temos conhecimento, por exemplo, de atividades primordiais do pintor (montagem do cavalete, preparação do tecido para a tela), técnicas no preparo das tintas, composição dos matizes, etc.

Serrava grossas tábuas de cedro para separar as ripas necessárias à montagem dos chassis... estendia o linho belga por cima, prendendo-o com tachas de cobre. Sobre o tecido aplicava gesso amalgamando a cola obtida com a fervura das cartilagens de coelho... (BRASIL, 2002, p. 12)

Da mesma maneira, temos ciência dos materiais e técnicas fotográficas, minuciosamente descritas:

Em primeiro lugar, era preciso escolher a lente certa para a distância do modelo. A seguir, era ficar atrás da câmera e verificar, na imagem ao inverso, projetada num vidro opaco, se o modelo ocupava o centro do campo visual e se estava no foco. Então, devia inserir no suporte posterior o caixilho como vidro revestido pela emulsão de colóquio... (BRASIL, 2002, p. 88)

Fato peculiar no romance é que o Rio Grande do Sul não dispunha de todos os materiais necessários para a execução de pinturas e fotografias. Estes materiais eram, em sua maioria, importados. Tratava-se de uma limitação que exigia criatividade dos artistas, tinham que adaptar materiais que a natureza gaúcha disponibilizava, para atender às suas necessidades. Em certa viagem como artista itinerante, *Lanari* percebera certo tom de marrom presente na sola da bota de um homem, descobriu se tratar da tonalidade do solo da região missioneira, de onde

consequira um saco de terra para produzir o pigmento. Aprendera com um índio como extrair pigmentos de pedras, folhas, sementes, etc.; certa vez usou os panos de bordar de uma senhora para produzir uma tela, desmontou camas para produzir chassis, substituiu os pincéis por penas de corvo, tachos de cobre passaram a ser usados como refletores de luz para as fotografias...

Apesar de certas limitações impostas pelo contexto, algumas técnicas vanguardistas chegavam ao Brasil, e eram assimiladas pelos artistas. A redução no tamanho das câmeras é um exemplo neste sentido, que, apesar de tirar certo glamour do ato fotográfico, o tornava mais ágil e preciso. O uso da solução gelatino-bromídrica de prata no processo de revelação é mais uma técnica vanguardista utilizada pelos fotógrafos do sul do Brasil.

Outra questão relevante no romance é a adaptação mercadológica exigida dos artistas. A própria transformação de *Lanari*, de pintor de retratos para fotógrafo, dá-se, em uma análise mais detida, por questões comerciais. O próximo passo neste sentido foi a utilização da pintura em aquarela sobre as fotografias, a fim de colorilas, como diferencial em suas fotografias. Por fim, com o surgimento das câmeras portáteis, *Lanari* passou a comercializá-las ao invés de lamentar a perda de espaço de sua atividade, o que possibilitou a ele angariar fortuna.

Luiz Antonio de Assis Brasil é um escritor conhecido pela preferência em usar o Rio Grande do sul como espaço diegético de suas obras. No entanto, esta caracterização é pouco precisa, tendo em vista o imenso território rio-grandense. Sua preferência mais específica é o pampa<sup>14</sup>, que, além de palco de grande parte de seus romances, foi assim por ele definido, em um texto escrito para o documentário *Luiz Antonio de Assis Brasil- O Códice e o Cinzel*:

Ao amanhecer percebemos como o pampa é enorme e ancestral, vence sua perturbadora horizontalidade, neste ilimitado verde, com fundo em seus pontos de referência, há uma poderosa quietude neste chão, uma força em potência, fecunda e muda. É possível sentir o volume e o peso das ondulantes coxilhas, as avestruzes correm ao longe, e os capões de mato acompanham as sinuosidades dos rios, o infinito e o campo misturam-se em

---

<sup>14</sup> Pampa é um termo que se refere à região pastoril de planícies com coxilhas, localizada no sul da América do Sul. Abrange a metade meridional do estado brasileiro do Rio Grande do Sul, o Uruguai e algumas províncias argentinas. É um bioma caracterizado por uma vegetação composta por gramíneas, plantas rasteiras e algumas árvores e arbustos encontrados próximos a cursos d'água, que não são abundantes. O clima da região é o subtropical, o solo, em geral, é fértil, sendo bastante utilizado para a agropecuária.

meio à neblina do inverno. Tudo no pampa pertence a outra era, as grandes árvores copadas repetem os formatos umas das outras, tudo é muito antigo, e as aves voam à grande altura. Nas horas melancólicas, em que o sol inclina-se sobre o pampa, é como se olhássemos o mundo desde a outra vida, é possível escutar o caminhar macio dos lobos guarás em seus hábitos crepusculares. As corujas com suas asas silenciosas, saem dos ocos das árvores, os bichinhos mais humildes arriscam-se para fora de suas tocas. A majestosa noite desce sobre o pampa, surge a torrente luminosa da via láctea, ao alto reluz a estrela antares, com seu brilho vermelho e quieto, se apurarmos os ouvidos escutaremos a música celeste, privilégio de quem se perde na geografia do pampa. (MACHADO, 2015)

Em *O Pintor de Retratos*, um elemento do pampa recebe certo protagonismo, o frio. Elementos como a geada, neblina, chuva, vento caracterizam grande parte dos episódios da narrativa. Estes eventos naturais, muitas vezes associados a catástrofes, neste caso, determinam alguns elementos humanos, como a vestimenta (*Sandro Lanari* passa a usar poncho<sup>15</sup> e chapéu de aba larga em suas andanças pelo pampa) e a alimentação (bebidas e comidas quentes abundam na dieta dos personagens como meio de amainar o frio). Vitor Ramil assim define a importância do frio aos sul-rio-grandenses:

Por ser emblema de um clima de estações bem definidas – e de nossas próprias, íntimas estações; por determinar nossa cultura, nossos hábitos, ou movimentar nossa economia; por estar identificado com a nossa paisagem; por ambientar tanto o gaúcho existência- quase-romanesca, como também o rio-grandense e tudo o que não lhe é estranho; por isso tudo é que o frio, independente de não ser exclusivamente nosso, nos distingue das outras regiões do Brasil. (RAMIL, 2004, p.14)

Ademais, na região pampiana, o frio pode determinar o teor das relações humanas, através da simbologia de certos costumes. *Lanari*, por exemplo, é aceito na intimidade da casa da tia de *Violeta* ao ser convidado para a cozinha, a fim de aquecerem-se junto ao fogão à lenha e degustarem iguarias locais e invernais.

Outrossim, a postura das pessoas, e sua reação aos acontecimentos, muitas vezes é espelhada pelo frio, como na passagem em que, sem nenhuma emoção, e em decorrência de um contexto desprovido de sentimentalismo, *Sandro Lanari* pede *Violeta* em casamento:

---

<sup>15</sup> Poncho é uma vestimenta tradicional da América do Sul usado para proteção do frio e do vento, por sobre a vestimenta usual, sendo feito em teares com lã de ovelha. Consiste basicamente em um tecido com uma abertura no centro, para ser passada pela cabeça e apoiado nos ombros.

Assim foi o inverno. A água da chuva escorria pelo beiral da casa e eles a escutavam derramar-se no lajeado do pátio... Nos inícios de setembro, quando fez o primeiro dia tépido e ventava, ele a pediu em casamento. Estavam a sós. Violeta não se surpreendeu, apenas baixou os olhos. (BRASIL, 2002, p. 146)

Curioso notar que o próprio nome da personagem, *Violeta*, é também o nome de uma cor. Esta cor, nas atribuições simbólicas dos matizes, é fria, assim como a personagem que é nomeada por ela (apesar de alegre e vivaz na adolescência, torna-se uma adulta pouco emocional).

Entretanto, é preciso salientar que, muito embora o protagonista seja influenciado pelo frio e suas determinações no Rio Grande do Sul, ele não deixa de ser um estrangeiro em terras brasileiras, como afirma Onfray (2015):

A conversão não modifica em nada a questão: permanecemos prisioneiros de nosso nascimento, de nossa terra natal, de nossa língua materna, murados nas dobraduras primitivas da infância. Um quarto de século vivido no Japão por um japonês nunca equivalerá metafisicamente à mesma duração vivida por um ocidental no mesmo lugar. A compreensão de um país não se obtém em virtude de um longo investimento temporal, mas segundo a ordem irracional e instintiva, às vezes breve e fulgurante, da pura subjetividade imersa no aleatório desejado. (ONFRAY, 2015, p. 60)

O passar do tempo atenuou as diferenças culturais, mas *Sandro Lanari* seguiu sendo um italiano em território gaúcho, influenciado pela pátria que habita, mas mantendo em seu imaginário os costumes/ensinamentos familiares, assim como materialmente o retrato do pai, *Il Libro dell'Arte* que recebera quando jovem, etc.

O Romance, como gênero narrativo, estabelece uma relação direta com fatos passados e estes, muitas vezes, relacionam-se com eventos históricos. Em sua versão contemporânea, o romance dialoga com uma visão também contemporânea do conceito de história, que não tem necessariamente vínculos com questões bélicas, políticas, estatais (temas preferidos por esta ciência durante muito tempo). Trata-se de um olhar mais detido a respeito de aspectos sobre os quais o discurso oficial silenciara, como a vida dos civis, das mulheres, dos artistas, dos marginalizados, etc.

A historiografia oficial do Rio Grande do Sul tem alguma relevância na construção do enredo, mas seu papel é de mero coadjuvante, tendo em vista que os episódios e personagens históricos praticamente não interagem de forma direta com o enredo. Fala-se do presidente do estado, *Júlio de Castilhos*, que recebe a alcunha de “o bexigoso”, mas ele não aparece como sujeito ativo da narrativa, assim como *Adão Latorre*, famoso degolador que atuou em mais de uma guerra, mas que aqui não possui papel efetivo. O fato histórico mais diretamente relacionado com o desenvolvimento do enredo é a Revolução Federalista<sup>16</sup>.

*Sandro Lanari* torna-se fotógrafo ao ser cooptado pelo exército em plena revolução, e muitas de suas técnicas e experiências fotográficas desenvolvem-se em meio ao conflito, ao ser nomeado fotógrafo oficial (posteriormente recebe a patente de Capitão Honorário). Ademais, o capítulo 8 do romance (p. 120) é composto por uma narrativa baseada apenas em dados históricos, sem nenhuma menção ao enredo do romance. Este capítulo funciona como uma espécie de testemunha da barbárie aqui instituída, pois narra eventos bélicos, de mortes e degolas, sendo finalizado com um contraponto da contrastante situação europeia:

Em Paris, Rodin esculpia *Le baiser* em mármore finíssimo, e Debussy compunha o delicado *l'Après-midi d'un faune*... Nadar consolidava-se como o maior fotógrafo do século, ao retratar Debussy e Rodin. (BRASIL, 2002, p. 121)

A citação anterior nos apresenta uma ideologia importante na mediação das relações presentes no romance: o mundo é composto por relações interdisciplinares. Trata-se de um romance, produzindo um discurso histórico, no qual entram também um fotógrafo, um músico e um artista plástico.

É a partir desta perspectiva, interdisciplinar, que a História passa a fazer parte dos episódios do romance, pois além dos eventos da História oficial e da citação de diversos artistas, a História da Fotografia vai sendo diluída, associando-se aos

---

<sup>16</sup> Revolução Federalista foi uma guerra civil que ocorreu no estado do Rio Grande do Sul, logo após a Proclamação da República. Instada pela crise política gerada pelos federalistas, grupo opositor que pretendia tirar Júlio de Castilhos, então presidente do Estado, do poder e também conquistar uma maior autonomia e descentralizar o poder da então recém proclamada República. Foi um conflito violento, de disputas sangrentas, que acabaram por desencadear a luta armada. Durou de fevereiro de 1893 a agosto de 1895 e foi vencida pelos seguidores de Júlio de Castilhos.

eventos diegéticos. No decorrer da narrativa, percebemos o surgimento desta arte, os conflitos pelos quais passou, a solução de problemas ocasionados pela recente criação, a evolução das técnicas, a aceitação do público, as evoluções e limitações tecnológicas, etc. Ou seja, História Oficial serve como pano de fundo, mas a História da Fotografia está na superfície da narrativa, sendo determinante para o seu desenvolvimento e suas soluções temáticas.

A própria trajetória profissional de *Lanari*, a despeito de singularidades produzidas pelo espaço no qual se encontrava, assemelha-se à de tantos outros pintores e fotógrafos do século XIX, tanto que, apesar de totalmente ficcional, muitos leitores julgaram, equivocadamente, que sua existência também se deu no mundo factual. Nesta época, muitos pintores de retratos tornaram-se fotógrafos, como afirma Walter Benjamin, em sua *Pequena História da Fotografia*:

Mas finalmente os homens de negócios se instalaram profissionalmente como fotógrafos, e quando, mais tarde, o hábito do retoque, graças ao qual o mau pintor se vingou da fotografia, acabou por generalizar-se, o gosto experimentou uma brusca decadência. (BENJAMIN, 1986, p. 97)

Assim como o fato já citado com relação à Revolução Federalista, há um capítulo inteiro (capítulo 4, p. 20) que abdica da diegese do romance e narra apenas a biografia de *Nadar*. Félix Nadar (pseudônimo de Gaspard- Félix Tournachon), 1820- 1910, foi um famoso e excêntrico fotógrafo francês. Fotografou figuras como Gustave Doré, Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Eugène Delacroix... Sua excentricidade baseava-se tanto no seu modo de ser e trabalhar (entrevistava os fotografados antes de retratá-los, a fim de descobrir que aspectos de sua personalidade buscava na imagem), quanto nas execuções inusitadas, como fotografar Paris a bordo de um balão. Outra obra artilosa foi a construção de projetos batizados de *Pantheon Nadar*, painéis gigantes repletos de caricaturas de parisienses famosos.

No entanto, ao longo do texto, *Nadar* passa a ser personagem ficcionalizado efetivo na trama, tendo contato direto com o protagonista no princípio e no fim da narrativa, e está presente em seu imaginário durante todo o enredo. Desta forma, a História da Fotografia está entrelaçada ao enredo romanesco, produzindo uma

relação dialógica orgânica, em que ambas as esferas unem-se a fim de produzir um objeto no qual elas são indissociáveis.

O romance *O Pintor de Retratos* opera com frequência uma transposição semiótica, no sentido de entrecruzar conceitos e técnicas da produção de imagens (fotografias e telas) com procedimentos literários. Assim, é possível estabelecer uma diferença de origem: a Fotografia (e por vezes a Pintura) tem a ambiguidade testemunho/criação, enquanto na Literatura temos apenas a criação. Esta “desvantagem” literária nos sugere uma reflexão sobre o que afirma Kubrusly:

...experimentamos certa frustração diante de uma fotografia, ela provoca, quase sempre, o desejo de mais informação. Queremos saber sobre antes e depois, perguntamos sobre as pessoas, o lugar, o evento, a época. Buscamos a historinha que a imagem insinua e oculta, o texto que falta, falado ou escrito. (KUBRUSLY, 1991, p. 25)

A Literatura tem a capacidade de saciar o anseio por mais informação contextual, e é neste sentido que as duas artes complementam-se na composição do romance, fazendo com que suas características intrínsecas combinem-se a fim de que o receptor/leitor tenha mais elementos para interpretar o mundo e seus objetos. As imagens apresentadas no romance são introduzidas, em sua grande maioria, segundo o conceito de *ekphrasis*, ou seja, pela representação verbal de outro objeto artístico.

A primeira imagem apresentada no romance terá influência em quase todo o desenvolvimento da narrativa. Trata-se de uma fotografia na qual são retratados *Sandro Lanari* e o Pai, fotografia tirada antes da partida de *Sandro* para Paris, a fim de que levasse uma recordação familiar, ou como previsão de que não mais encontraria seu genitor com vida. A descrição da imagem é muito breve, diz o seguinte:

Foram ao atelier do fotógrafo Paolo Pappalardo, na Piazza Roma, e fizeram-se retratar de pé, ao sol, ombro a ombro, espantados pela luz crua. (BRASIL, 2002, p. 19)

Muito embora tenhamos poucos elementos visuais nesta descrição, durante muito tempo esta imagem foi importante para *Sandro*, em cada nova casa em que



habitava, fazia questão de colocá-la na parede, fazendo com que os furos de pregos fossem se acumulando e testemunhando seu caminho.

Temos, com esta imagem, satisfeitos os nossos anseios contextuais, sabemos de sua motivação e os desdobramentos de sua existência, todavia há uma contenção na informação visual, o que nos remete a pensá-la como analógica, uma analogia com função de mapa, pois tenta apenas simplificar a realidade, produzir em seu detentor um efeito de recordação afetiva.

A fotografia de *Sarah Bernhardt*, feita por *Nadar*, que serve como capa do romance, aparece na narrativa de maneira “ekphrásica”. Abaixo vemos a imagem factual e posteriormente sua versão verbalizada no romance:



Sarah Bernhardt, 1864. Foto: Felix Nadar.

Uma jovem. De qualquer ângulo trazia gravado o espírito do modelo, a verdadeira psicologia. Uma alegre prostituta de olhos transparentes de luz, envolta num pano à romana, alvo, com borlas e franjas. À mostra ficavam os ombros de uma carnação firme, curva e saudável. Os cabelos negros, separados ao meio, eram as asas esvoaçantes da *Vitória de Samotrácia*. (BRASIL, 2002, p. 25)

Como já dito, a fotografia nos oferece um registro visual, não um “raio x” de uma pessoa, no entanto, ela pode ser considerada como a exposição de um traço do real, uma qualidade específica (um efeito, uma impressão) que o talento do fotógrafo foi capaz de captar. É assim que avaliamos a interpretação que o narrador do romance faz da fotografia em questão, sua verbalização da imagem não apenas descreve aspectos visuais, mas os mescla com relações psíquicas e interartísticas (...trazia gravado o espírito do modelo, a verdadeira psicologia...; ...*Vitória de Samotrácia*<sup>17</sup>...).

Em seu primeiro encontro com *Nadar*, *Sandro* pede para ser fotografado, no entanto, a imagem produzida pelo genial artista o desaponta:

Não era a sua habitual imagem ao espelho. Não se parecia a nenhum retrato seu. Era de alguém ignorado, um Outro, que o fixava com um olhar obtuso, aturdido por uma obstinação equívoca e desagradável. (BRASIL, 2002, p. 34)

A concierge confirma sua impressão sobre o retrato: “É bonito... Mas o senhor está um tolo...” (BRASIL, 2002, p. 34). O que *Nadar* fez foi produzir uma fotografia que opera uma transformação do real, sua interpretação sobre a figura retratada, a partir de uma impressão, um efeito.

Ainda no primeiro encontro entre *Sandro* e *Nadar*, no estúdio deste, o italiano surpreende-se também com outras fotografias, como a de *Victor Hugo*. A seguir apresentamos a fotografia real (que não consta no romance) seguida da descrição, mais uma vez “ekphrásica”, feita pelo narrador do texto:

---

<sup>17</sup> *Vitória de Samotrácia* é uma escultura que representa a deusa grega Nice. Produzida por algum escultor desconhecido, provavelmente rodiano, acredita-se que a estátua foi confeccionada entre 220 e 190 a.C.. Foi descoberta em Samotrácia, Grécia, em 1863.



*Victor Hugo, 1885. Foto: Felix Nadar.*

Ao lado, um retrato de Victor Hugo no seu leito de morte. Jazia de perfil, magro e narigudo, em meio a uma auréola de santo, as barbas brancas abertas sobre o peito sem carnes. Nem era preciso dizer, sabia-se: tratava-se de um grande escritor. (BRASIL, 2002, p. 29)

Mais uma vez a descrição do narrador é permeada por inferências, algumas delas baseadas no seu conhecimento de mundo (o fato da associação da imagem à profissão do fotografado), outras por sugestões visuais (auréola de santo). Assim sendo, o narrador sugere a interpretação desta imagem como “um traço do real”, associando aspectos visualmente perceptíveis ao seu conhecimento prévio, ao mesmo tempo em que, propositalmente, negligencia outros elementos, como personalidade, biografia, etc., da pessoa fotografada.

O narrador não se furta, todavia, de criar suas próprias imagens com palavras, imagens muitas vezes generalizantes, que não possuem um referente específico, muito embora cheias de detalhes:

... as casas dos estancieiros, sempre alastradas numa coxilha, térreas e baixas, sempre do século anterior, retilíneas, sempre trazendo, na frontaria,

um renque de janelas e duas portas. Os telhados, de quatro águas, terminando em beirais um tanto curvos, dão ao edifício uma remota semelhança oriental... (BRASIL, 2002, p. 111)

Este tipo de imagem funciona, no romance, como uma “analogia em forma de espelho”, na tentativa de reproduzir a realidade. Pode também ser classificada como um “ícone”, pois este se configura por uma simples relação de semelhança atemporal, diferentemente da fotografia, que tem um vínculo referencial-temporal.

Outra variante na apresentação de imagens no romance se dá pela inserção de uma fotografia ficcional. Diversamente da maioria das outras fotografias presentes no romance, esta não possui um correspondente no mundo factual, trata-se da *Foto do Destino*. Sandro fotografa um homem, um prisioneiro de guerra, no momento em que seria degolado:

A gigantesca figura de Adão Latorre dominava. À sua frente, ajoelhado, o prisioneiro lançava um olhar à câmara, e teria nos ouvidos o “não!” ao ser executado, o “não!” de Sandro. O infeliz tivera, ali, uma ocasião de esperança. Era um olhar terrível, suplicando por mais um minuto de vida. (BRASIL, 2002, p. 137)

Esta fotografia é considerada por *Lanari* sua obra prima, a prova de que tinha capacidades artísticas superiores às atividades que passara a desempenhar como pintor e fotógrafo. Tamanha é a importância desta foto ao italiano que a guardava em um cofre e somente a mostrara a *Nadar*, como uma espécie de desforra, malfadada, pela humilhação que sofrera quando jovem.

A *Foto do Destino* pode ser considerada (e era por seu autor) como uma “transformação do real”, produzida a partir de uma interpretação, com forte influência do sujeito produtor, que conglera um conjunto vasto de códigos (cosmovisivos, artísticos, culturais, cognitivos...) para as escolhas determinantes da criação. No entanto, a partir do viés subjetivo desta imagem, o autor determina certos protagonismos e certas omissões, que permitem ao receptor produzir ressignificações do ato fotográfico. Foi este o artifício utilizado por *Nadar* para depreciar a foto do italiano, criticando as lacunas deixadas por Sandro (a negligência com relação à outra vida, omissão de socorro, etc.).

Uma das fotografias produzidas por *Lanari* exemplifica outra capacidade da imagem fotográfica, revelar o que o olho humano muitas vezes não percebe, desvendar uma realidade distinta da que usualmente percebemos. Em certa ocasião, ele fotografa a própria esposa, sugere certa disposição, mas a visão lhe é desagradável:

Sandro colocou-a sentada, segurando uma sombrinha com rendas. Pediu-lhe que olhasse para a lente. Foi para detrás da câmara... De súbito enfrentava um olhar que surgia, e que não era o de hoje, mas o de ontem, do passado, um olhar constrangedor. Não era certo que sua mulher ainda ostentasse aquele olhar... Ele ordenou impaciente: –Vire o rosto para o lado. (BRASIL, 2002, p. 152)

Neste caso, a fotografia pode ser considerada como uma “transformação do real”. Sua configuração causa certo efeito, imprevisível, no receptor. *Sandro* é surpreendido pela lembrança, causada pela imagem do olhar da esposa, de um passado que não gostava de recordar, de dificuldades financeiras, artísticas, pessoais, etc., ao passo em que a esposa, então namorada, apresentava coragem, vivacidade, jovialidade... que já não mais possui.

É com certa inveja que *Sandro* se depara, a convite do próprio, com a obra de um jovem pintor que voltara da Itália, onde estivera estudando, por meio de uma bolsa para aperfeiçoamento em artes. *Lanari* se impressiona com a obra, muito embora apenas exteriorize “preocupações” superficiais. No diálogo que estabelecem os artistas, mais uma vez *Sandro* percebe o quanto sua arte, e seus conhecimentos sobre ela, carece de profundidade intelectual, pois o jovem, em poucos instantes, desestabiliza-o. Assim é descrita a obra do jovem pintor:

As pinceladas, perceptíveis mas leves, arejavam os espaços entre o modelo e a paisagem. A mulher sorria, e das pupilas saía uma centelha de atrevimento. Não se assemelhava a ninguém, não era ninguém. Vivia uma existência única, independente do modelo que a inspirara. Mas a presença do autor estava ali, e não somente na textura provocada pelo pincel, mas na intenção de quem pintava. (BRASIL, 2002, p. 168)

Trata-se de uma imagem que tem por objetivo a “expressão”, seu objetivo é tocar o espectador por meio de significados exteriores ao objeto artístico, o modelo (a realidade) é apenas a matéria bruta a partir da qual o artista trabalha a fim de se

expressar. A limitação cognitiva de *Sandro* não permite a ele assimilar este fato, pois sua obra tem um vínculo indissociável ao referente, tanto que se percebe muito pouco do artista *Sandro Lanari* em suas obras, suas fotografias e telas poderiam ser assinadas por outro sem que se cometesse um insulto autoral.

O narrador produz ainda, verbalmente, a imagem de *Nadar* em idade avançada, no encontro definitivo com *Lanari*. Trata-se de uma imagem que tem por objetivo espelhar a realidade, produzir uma analogia em forma de espelho, na busca de certo realismo (tido aqui como a quantidade de informação veiculada pela imagem sobre o mundo factual). Eis a exposição feita pelo narrador:

Os cabelos brancos e ainda abundantes faziam conjunto harmonioso com as excessivas rugas. Usava um robe de chambre azul, debruado em cetim amarelo. Os óculos, com finos aros de ouro, tinham as lentes sujas. (BRASIL, 2002, p. 174)

Quase ao final do romance, o italiano procura o fotógrafo francês a fim de mostrar-lhe a *Foto do Destino*, como meio de sublimar a humilhação sofrida quando jovem. A jornada foi vã, pois a arrogância intelectual de *Nadar*, além de desqualificar a obra prima de *Sandro*, retratou-o com aspecto de tolo novamente.

No que diz respeito aos efeitos causados pelas imagens, remetemo-nos mais uma vez aos conceitos de *studium* e *punctum*. Barthes (1984) elabora estas definições pensando na imagem fotográfica, tendo em vista seu vínculo indissociável com o objeto fotografado. Entretanto, considerando-se a possibilidade de se facultar a presença de um referente, muitas telas presentes no romance deverão ser desconsideradas nesta análise.

A primeira imagem descrita no romance (*Sandro* acompanhado do Pai) é apresentada de maneira didática, refere-se ao *studium*, uma maneira intelectual de entender a produção imagética. Já a fotografia que motivou *Lanari* a procurar *Nadar* (da atriz *Sarah Bernhardt*) produz um efeito “punctual”, as sensações causadas no italiano carecem de uma explicação racional, de uma explanação técnica.

Ademais, a fotografia que *Nadar* produz de *Sandro* (com aparência de tolo) tem a mesma qualificação, de *punctum*, pois nem *Lanari*, tampouco a concierge, conseguem explicar o que faz com que o modelo apresente as características depreciativas, são sensações que apenas pungem o receptor. Por outro lado, a

fotografia de *Vitor Hugo* é descrita em detalhes pelo narrador, sendo que, de maneira racional, podemos recriá-la mentalmente, evidenciando, assim, seu efeito de *studium*.

Por sua vez, a *Foto do Destino* se apresenta como um caso paradoxal, situação que não aparece nas definições de Barthes (1984). O narrador do romance a descreve mesclando impressões intelectivas e afetivas. O teórico francês apresenta *studium* e *punctum* como elementos excludentes, no entanto, a relação de exclusão entre *studium* e *punctum* não fica evidente na exposição do narrador. Parece-nos mais um exemplo no qual a criatividade artística suplanta as definições teóricas.

A impressão que a *Foto do Destino* causa em *Sandro* é “punctual”, efeito semelhante ao produzido nele pelas fotos de *Nadar*. Possivelmente, seja baseado nessa semelhança que ele a julgue como sua obra prima, seu apogeu como artista.

Já o efeito que a *Foto do Destino* causa em *Nadar* é de *studium*, ele horroriza-se com a cena de barbárie, sua sensibilidade não é tocada, apenas sua razão contrapõe-se à violência retratada pelo italiano.

Outra imagem que gera o efeito de *punctum* é a que *Sandro* tira da esposa, *Violeta*. O olhar que a esposa lança à câmera o incomoda sem razão evidente, trata-se de um pequeno detalhe na imagem que o punge, o restante é irrelevante para o efeito, a “parte” passa a ser mais importante do que “o todo”.

Apesar de ter, nas palavras de Barthes (1984), o prazer como mediador, a análise das impressões causadas pelas imagens fotográficas fornecem importantes elementos sobre os conceitos artísticos que geriram a produção das imagens. Em contraponto, testemunhamos a autonomia da obra artística, em detrimento da intenção do autor. Cada receptor terá uma impressão distinta do mesmo objeto artístico, na medida em que este possua virtudes estéticas, o que tornam saborosas e enriquecedoras as análises e discussões sobre as fotografias, pinturas, livros, etc...

O romance *O pintor de Retratos* apresenta vasto material paratextual, que conduz o texto no caminho da transformação deste em uma “obra literária”. Tratam-se de elementos peritextuais, segundo as definições de Genette (2009), que circundam fisicamente o texto, estabelecendo uma relação de continuidade material

com este. Tais paratextos, devido à maneira como são relacionados, deixam de operar na marginalidade textual, são atos de linguagem que dialogam com o texto, amplificando sua temática e seus significados.

A capa é o primeiro paratexto com o qual nos deparamos, ela estabelece um efeito de espelho com a contracapa, em que o objeto refletido é uma fotografia relevante para o desenvolvimento da diegese, a imagem de *Sarah Bernhardt*. Esta imagem é verbalmente construída no decorrer do romance, configurando assim o fenômeno da *ekphrasis*. Trata-se de uma fotografia em preto e branco (com tons de cinza), cores neutras, que podem servir de base para outras, assim como a fotografia da capa serve de base para os anseios e inquietações do protagonista do romance.

O título é outro paratexto carregado de significados. Apesar de *Sandro Lanari* transitar entre a pintura e a fotografia, o romance não o apresenta como uma figura ímpar, talentosa, etc. Ele é apenas mais um dentre os tantos profissionais da imagem. Neste sentido, o título já apresenta esta limitação, *O Pintor de Retratos*, excluindo-o da fotografia e também da pintura artística no geral, trata-se de um ofício herdado, que ele não tem talento para superar.

A epígrafe do livro reforça a ideia de humanidade do protagonista. As citações de *Dom Quixote* (CERVANTES, 2015) e dos *Ensaíos* de Montaigne (2010), podem sugerir que o italiano é desprovido de um talento sobrenatural, apresenta as mesmas contradições e falhas, também as virtudes, dos demais seres humanos:

Cada qual é como Deus o fez \_ e às vezes, ainda pior. (Cervantes, 2015, p. 328)

Na verdade, o homem é de natureza pouco definida, extremamente desigual e variado. É difícil julgá-lo de maneira decidida e única. (Montaigne, 2010, p. 14)

Já a dedicatória e as “orelhas” do livro, outros paratextos que podem conter significados relacionados com o texto do romance, parecem não fazê-lo, e estabelecem relação com o mundo factual. A dedicatória diz o seguinte: “Para Monica Hallberg, Pascal, Célie e Lena-Lou, em Paris.” São nomes não relacionáveis à diegese, assim sendo, imaginamos que sejam pessoas caras ao autor. Outrossim, as “orelhas” do livro apresentam um resumo da obra (assinado pelos editores)



seguido de uma pequena biografia- bibliografia de Assis Brasil, prática comum destinada à informação e conquista de possíveis leitores, mas que nada acrescentam ao texto romanesco.

Há também um posfácio, no qual Assis Brasil alude a questões de composição do romance e gratidão a pessoas próximas que contribuíram na composição do mesmo. Este pós- texto não se relaciona com o texto do romance, apesar de sua importância na transformação do texto romanesco em obra literária, ele não dialoga com o romance, não contribui na formação de seus significados.

Assim sendo, verificamos que os paratextos operam uma mescla entre uso diegético e uso pragmático, o que atesta a atenção merecida por estes elementos, pois neles pode estar velado um posicionamento, que contribui na apreensão dos significados semeados no romance.

Em suma, o romance *O Pintor de Retratos* utiliza-se de uma estratégia interdisciplinar, para a qual operam a Literatura, Pintura, Fotografia e a História, a fim de estabelecer reflexões humanas e artísticas, por vezes em separado, por vezes associadas. O romance tem como característica essencial desenvolver a trajetória de um protagonista, muitas vezes em busca, metafisicamente, de si próprio. É o que ocorre nesta obra de Assis Brasil, na qual o protagonista procura, além de sua colocação no mundo, encontrar-se como artista, mas o que percebemos no embate entre arte e ofício, é que *Sandro Lanari* foi um profissional bem sucedido, mas longe de ser um artista singular. (Casualmente (?) a palavra “lanari”, em basco, significa “trabalho”)

## 6 SATOLEP: UMA CIDADE, SUAS IMAGENS, SEUS ARTISTAS

SATOLEP (Trecho)

*Sinto hoje em Satolep  
O que há muito não sentia  
O limiar da verdade  
Roçando na face nua  
As coisas não têm segredo  
No corredor dessa nossa casa  
Onde eu fico só com minha voz...*

Vitor Ramil

O Romance *Satolep* (2008), de Vitor Ramil, conta a história de um fotógrafo, *Selbor*, que retorna a *Satolep* (anagrama de Pelotas), sua cidade natal, quando está em vias de completar trinta anos de idade. Trata-se, entretanto, de um retorno sem pompas, tanto que o personagem não informa, nem procura os familiares (ao longo de todo romance) e assume um nome que originalmente não era seu.

Ao chegar, trava conversação com um cubano que será seu amigo (homenagem de Ramil ao escritor cubano Alejo Carpentier), ambos chegam de viagem e instalam-se em um hotel no centro da cidade, de onde *Selbor* a explora depois de longa ausência.

Um episódio marcante na narrativa é o encontro do protagonista com *João Simões* (intertextualidade que, em outro momento, será analisada neste estudo), no *Café Aquário*. Os dois familiarizam-se mediante uma conversação que se estende por toda a noite, *João Simões* expõe sua história e “apresenta” um pouco da cidade

ao fotógrafo, indicando-lhe uma casa que seria ideal para os projetos de *Selbor* na cidade, lugar que depois ele de fato aluga e habita.

O narrador batiza de *Noitada das Milongas* outro episódio marcante no enredo, noite em que, já na casa nova, *Selbor*, o *Cubano* e um novo amigo, o *Compositor*, à beira da lareira acesa, bebem vinho, ouvem milongas, executadas pelo músico, e discutem sobre os textos de *João Simões*. Fantasia e realidade se mesclam em seus diálogos, cheios de lacunas, subentendidos e metáforas.

Decisiva para a história é a passagem na qual *Selbor* é contratado para fotografar uma família, cujo filho mais velho estava saindo em definitivo de casa para viver em outra cidade. Trata-se de um episódio com eventos que beiram ao sobrenatural, no qual o protagonista encontra uma pasta, deixada pelo rapaz em sua partida, na estação férrea, contendo textos que preveem as fotografias que serão tiradas pelo protagonista.

Já afetado pelo aparecimento da misteriosa pasta, o fotógrafo, que fazia os registros fotográficos das filmagens de *O Negrinho do pastoreio* (conto de *João Simões* que estava sendo adaptado para o cinema), na área rural de *Satolep*, decide deter-se só, no retorno da equipe, em uma propriedade aparentemente abandonada. Encontra uma casa aberta e com provisões para passar alguns dias, o que faz, e é surpreendido por uma grande enchente, que não afeta a casa, mas o impede de sair dela. Neste momento, acontece o que o narrador chama de *Sarau de Fumaça*, no qual *Selbor*, depois de fumar um cigarro da marca *Diabo* (de uma extinta empresa do agora já falecido *João Simões*) tem alucinações, diálogos com pessoas ausentes e até falecidas, como o próprio *João Simões*.

No retorno à cidade, sua namorada, a *Madrinha*, convence-o a pôr em prática um antigo projeto do fotógrafo: uma exposição com as fotos que estava tirando da cidade. Ele a batiza de *O Grande Círculo*, e pretende expor, aí, também os textos contidos na surpreendente pasta.

A exposição não se efetiva na narrativa, pois um episódio, a morte, em circunstâncias misteriosas e dramáticas, do amigo e poeta *Lobo da Costa*, altera o estado mental do protagonista, que passa a viver nas ruas, até ser recolhido por uma junta médica psiquiátrica.

A narrativa é desenvolvida em primeira pessoa, em uma situação específica: é o relato de *Selbor* aos médicos do que aconteceu com ele em *Satolep*, com o intuito de provar sua sanidade e obter liberdade, o que acontece ao final do romance. Esta circunstância faz com que tenhamos, também, a figura do narratário marcado; o narrador dirige-se aos médicos, usando com frequência a expressão “os senhores” para referir-se ao “ouvinte” da narração.

Outro elemento que corrobora para a oralidade pretendida pelo autor é o uso exclusivo de letras maiúsculas no início de cada capítulo. Hoje em dia, é graficamente aceito que o uso de uma palavra inteira escrita em maiúsculo representa o que na fala seria a “voz alta”, um aumento no volume da voz. Assim sendo, *Selbor* usa este recurso para retomar a atenção de sua audiência, depois de breve pausa ocasionada pelo fim de um episódio.

Neste sentido, o romance de Vitor Ramil alinha-se com uma série de outros romances contemporâneos da Literatura Brasileira que apresentam um narrador não convencional, que, segundo Jaime Ginzburg (2015), dista-se do modelo tradicional de representação, trazendo novas perspectivas a partir de narradores “descentrados”:

...Mendes, Tezza, Gonçalves, Moscovich e Carella se afastam de uma tradição brasileira, no interior da qual é necessária uma presença (como personagem ou narrador) que corresponde, no todo ou em parte, aos valores da cultura patriarcal. Esse modelo prioriza homens brancos, de classe média ou alta, adeptos de uma religião legitimada socialmente, heterossexuais, adultos e aptos a dar ordens e sustentar regras. (GINZBURG, 2015, p. 200)

Descentramento compreendido, aqui, como uma série de práticas voltadas a combater a exclusão social, econômica e política, na medida em que apresenta uma linguagem aberta para a instabilidade e para a tensão. São narradores que problematizam as tensões entre o sujeito e a coletividade, na esfera das práticas sociais cotidianas.

Para este fim, Ramil, além de produzir um narrador inusual, cria um tempo e um espaço que, apesar de seus vínculos com o mundo factual, operam com autonomia. A cidade de *Satolep*, evidentemente, apresenta muitas semelhanças com Pelotas. No entanto, o autor não está preso à sua referência extra-diegética,

apesar da precisão com que determina certos lugares (com nomes de ruas que hoje em dia ainda existem, e com o mesmo nome), alguns locais são ficcionalizados a fim de atender aos propósitos artísticos do escritor. Nas palavras de Corrêa:

Satolep não se limita ao espaço da geografia física, mas é construído como o lugar resultante de lembranças, esquecimentos, ilusões e de desejos transformados em linguagem. Trata-se da apropriação afetiva do espaço para a construção de um novo lugar cuja função é a representação de valores estéticos e que oferece ao leitor uma nova possibilidade de leitura dos fenômenos culturais sob a égide da Geografia Literária. (CORRÊA, 2015, p. 19)

Ademais, Ramil cria uma temporalidade particular, mesclando acontecimentos de épocas diferentes (ainda que próximos). Exemplo disso é a presença dos dois escritores pelotenses no enredo, João Simões Lopes Neto e Lobo da Costa. O último nasceu e morreu em pleno século XIX (1853- 1888), já Simões Lopes, muito embora no romance apareça como contemporâneo do poeta, nasceu em 1865 e faleceu em 1916. A grande enchente que assolou Pelotas ocorreu em 1914, porém no romance ocorre depois da morte de Simões Lopes e antes do falecimento de Lobo da Costa. Ou seja, a criatividade do autor associa eventos factualmente distintos, mas que operam uma trama em perfeita harmonia, em um espaço e tempo ficcionais com referências externas que ligam, de forma artística, as duas esferas, o mundo real e o mundo ficcional:

Através do labirinto geométrico da *Satolep* fotografada e narrada, temos a expressão da ambiguidade recorrente à romanesca contemporânea, que se faz tempo sem deixar de ser espaço, que se faz processo sem deixar de ser fragmento e instante. (MELO, 2015, p. 200)

A linearidade narrativa é frequentemente interrompida pela introdução de imagens fotográficas associadas a textos. Via de regra, nem a imagem, nem o texto possuem relação direta com o que se passa naquele momento da narrativa. São as fotos produzidas pelo protagonista e os textos encontrados na já mencionada pasta. O narrador, quase ao final do romance, fornece uma espécie de chave de leitura do que esta mescla representa:

Estávamos nos confrontando no “grande círculo” ou na vida real? Em ambos? O que pertencia ao “grande círculo”? O que pertencia à vida real? Acontecera que a vida real e o “grande círculo” haviam se confundido a ponto de esse reproduzir daquela sua assimetria. (RAMIL, 2008, p. 271)

Na citação acima, o que *Selbor* chama de *Grande Círculo* é a exposição feita a partir das fotos e textos encontrados na pasta. Ele reconhece a ausência de barreiras sólidas entre o real e o imaginário, lucidez e alucinação. Há, aqui, uma relação com outra ideia recorrente no romance, a de que *Selbor* deveria “aprender a ver”, frase proferida primeiramente por seu irmão, mas repetida por outros personagens. O que ele deveria aprender a ver pode ser a eliminação da fronteira entre o sólido e o nebuloso, realidade e ilusão: “Nascer pedra e morrer nuvem? Nascer nuvem e morrer pedra? Trinta anos. Soprei velinhas imaginárias, e minha alma revolteou diante de mim”. (RAMIL, 2008, p. 8)

Outrossim, a exposição não se efetiva na narrativa, transforma-se em outro tipo de exposição, que se efetiva, aos médicos que o entrevistam. A complexidade narrativa de *Satolep* é assim descrita por Rassier:

Tendo em conta as diferentes chaves de interpretação possíveis, o leitor é igualmente incitado a questionar e a reformular o que até então lhe parecia ser ponto pacífico. Bastante complexo pelo entrelaçamento de linhas diegéticas e de passagens repletas de interrogações e reflexões do narrador, *Satolep* cria ambiguidades e dúvidas que não esclarece, incitando deste modo à releitura. (RASSIER, 2015, p. 36)

Na obra *Estética do frio: Conferência de Genebra*, Ramil expõe a relação entre as teorias ali expostas e o romance *Satolep*: “Meu próximo livro de ficção, já em processo de escritura, é um aprofundamento de *Pequod*, e tematiza a própria estética do frio.” (RAMIL, 2004, p. 27). Neste sentido, há uma curiosa relação dos personagens diante deste fenômeno climático, ao invés do sofrimento e incômodo, o frio é recebido de outra maneira:

Fazia quase tanto frio dentro dele quanto na rua. Ah, as delícias desse frio que se instala no interior das casas e insiste em ficar quando a estação vai embora e o calor começa. (RAMIL, 2008, p. 30)

Como desenvolvimento de algumas reflexões presentes na *Conferência de Genebra*, alguns diálogos entabulados pelos personagens demonstram as contraditórias visões que temos sobre o alheio, e as que os demais brasileiros têm do sul:

...O Sul!... é estéril... Lá o minuano cresta a inspiração, resfria a ebulição mental, criadora... Daqui, de fugazes e ruidosos cenáculos, cujos ecos aparamos, também interrogamos, dizendo: O Norte!... o calor é dissolvente; amolenta e fatiga... E, nem uns, nem outros temos razão bastante; somos preliminarmente ignorantes de nossas coisas e pejorativamente descuidosos de conhecê-las, para amá-las. (RAMIL, 2008, p. 54)

O documentário *A Linha Fria do Horizonte* (COELHO, 2014), demonstra de que maneira a *Estética do Frio* (transformada em “Templadismo” no Uruguai e “Subtropicalismo” na Argentina) teve, e tem, influência na obra de artistas argentinos e uruguaios (além dos brasileiros), bem como os intercâmbios culturais estabelecidos a partir dela, como composições conjuntas, shows compartilhados, ideias debatidas... No romance em questão, esta ideia de similaridade cultural, e influências recíprocas, tem como fio condutor o filme *O Negrinho do Pastoreio*, nas palavras de *Selbor*:

...Francisco Santos, ainda sob o impacto do encontro com Calvero, volta e meia falava do “Brasil frio” que estávamos levando ao cinema. “Estamos a caminho de expressar a transição, entre os países do Prata e o Brasil, que é este lugar e que somos nós”... (RAMIL, 2008, p. 156)

Além do frio, segundo Ramil, a *Milonga* é um ritmo musical que conecta Rio Grande do Sul, Argentina e Uruguai, pois além de presente nos três locais, seu ritmo lento, constante, “llano”, assemelha-se à geografia destes lugares. No romance, isto é representado pela frase tantas vezes repetida “o frio geometriza as coisas” (atribuída, originalmente, ao escritor cubano Alejo Carpentier), que no decorrer do romance transforma-se em “a milonga geometriza as coisas”.

Além das determinações artísticas, o frio adiciona outros elementos às necessidades básicas humanas. Exemplo disso é o caso do isolamento de *Selbor* em virtude da grande enchente; ele se convence de que a casa oferecia condições

de habitação, porque, ademais dos alimentos ali presentes, havia erva mate para o preparo do chimarrão e lenha para o fogo.

Outrossim, um episódio determinante no enredo, a *Noitada das Milongas*, exemplifica o tipo de relação pessoal que o frio proporciona, pois os personagens encontram-se recolhidos no interior da casa do fotógrafo, tomando vinho, com a lareira acesa, conversando e ouvindo milongas. Ou seja, diferente da convivência em locais abertos que o clima tropical brasileiro permite (praia, praças, ruas...), o frio promove outro tipo de contatos pessoais.

Uma reflexão desenvolvida ao longo do romance é sobre a possibilidade de considerar-se a Fotografia como uma arte. Em mais de uma passagem do texto, *Selbor* retifica quem o considera artista, designando-se como “apenas um fotógrafo”. Esta postura pode ser decorrente de uma atitude pessoal de humildade, no entanto, em vista do andamento dos fatos, constata-se que os outros consideravam seu ofício como sendo artístico.

O meio que *Selbor* vivenciou em *Satolep* era composto quase que exclusivamente por artistas: *Madrinha* era atriz, *Compositor* era músico, *Lobo da Costa* poeta, *João Simões* prosador, *Francisco Santos* cineasta... isto é, o fotógrafo não seria “aceito” neste seleto grupo caso tivesse uma profissão que destoasse das demais.

Outro fato que nos direciona a considerar a Fotografia como arte, dentro da acepção do romance, é a exposição planejada por *Selbor* e pela *Madrinha*. Caso as fotos do protagonista não galgassem a categoria de arte, não seriam dignas de uma exposição, seriam fotografias profissionais, mas cotidianas. Neste sentido, *O Grande Círculo* tinha por objetivo trazer à tona a visão artística do fotógrafo sobre a cidade de *Satolep*.

Além de um caráter interdisciplinar, o romance apresenta um viés interartístico. Há um entrelaçamento entre Música, Literatura, Cinema, Fotografia, Arquitetura, de maneira que todas operam no sentido de enriquecer o objeto artístico. Além da visível mescla entre Literatura e Fotografia, as demais artes que compõem o romance operam na inserção, através das fronteiras entre as mídias, de tendências estilísticas, técnicas e estruturais. A maneira pela qual o teor



interartístico é inserido no romance é também heterogêneo, através da transposição intermediática, fusão de mídias, etc.

As fotografias presentes no texto são monocromáticas, em preto e branco, e neste sentido, revelam algumas escolhas do autor. Estas fotografias foram extraídas do *Álbum de Pelotas* (CARRICONDE, 1922)<sup>18</sup>, comemorativo do centenário da independência do Brasil. Trata-se de uma prática que, segundo o autor, agrada-lhe sobremaneira, trabalhar a partir de um material pré-existente. O que vale tanto na composição literária como musical de Ramil, haja vista a grande quantidade de referências em suas músicas, além de um experimentalismo formal, principalmente no início de sua carreira.

A ausência da percepção cromática, de imediato, sugere a artificialidade das imagens, tendo em vista que, de forma natural, não podemos desprover os objetos de suas cores. Assim sendo, o uso desta categoria de imagens já remete a um tempo pretérito, pelo fato de que durante décadas a monocromia foi a única possibilidade na produção fotográfica. Ademais, o conteúdo expresso pelas imagens presentes em *Satolep* preconiza a arquitetura do século XIX, mais uma vez direcionando-nos ao passado.

A essencialidade cromática faz com que as imagens em preto e branco atuem, fundamentalmente, com a luz, fato que estimula a reflexão do protagonista: “TUDO ERA UMA MANIFESTAÇÃO DA LUZ. Nesse contexto, era natural que eu fosse ambíguo...” (RAMIL, 2008, p. 213).

Ao optar pela “ausência” de cor, o autor desenvolve uma abstração em outro sentido, chamando a atenção para questões como a forma, o referente da fotografia, textura, contrastes, etc., além da possibilidade de estabelecer a relação entre as características da fotografia com outros elementos do enredo:

A MADRINHA PÔS UM PINGO DE LUZ EM MEU CAMINHO. Sem querer, mostrou-me como dar continuidade à exploração da pasta sem levantar suspeitas. (RAMIL, 2008, p. 218)

---

<sup>18</sup> (07/09/1922). É composto por fotos da cidade de Pelotas (tanto de “palacetes” como de prédios comerciais e industriais), poemas (quase que exclusivamente de poetas pelotenses), propagandas, textos históricos e informativos sobre a cidade e o país, assim como de exaltação à alta sociedade pelotense.

Enfim, a escolha das fotografias em preto e branco para *Satolep* não é aleatória, estabelece uma relação entre as características das imagens com o conteúdo que representa, além de entrelaçar-se com a substância verbal e temática do romance.

A correlação entre memória e fotografia, que parece indissociável num âmbito geral, no romance em questão recebe um tratamento criativo. É natural que o objeto “fotografia” sirva como fonte de recordação, memória. No entanto, as fotografias expostas ao longo da diegese operam nos dois sentidos, retrospectiva e prospectivamente. Além do passado, elas operam uma previsão do futuro do protagonista, fato que o desestabiliza e potencializa muitos episódios da narrativa, como o próprio depoimento que compõe o enredo da obra.

Outro conceito abalado pelas fotografias apresentadas no romance é o de que elas sobrevivem ao desaparecimento de seus referentes. A maioria das imagens presentes em *Satolep* retrata a arquitetura da cidade de Pelotas, com prédios construídos no século XIX e início do século XX (sendo que as fotografias foram produzidas antes de 1922). O romance foi escrito (iniciado um pouco antes) e lançado já no século XXI, porém, quase a totalidade dos prédios ali representados ainda existe, a maioria em utilização e em bom estado de conservação (alguns abrigam órgãos públicos, outros seguem com sua função original, etc.). Assim sendo, neste caso, um século decorrido não foi o suficiente para estabelecer a sobrevida da fotografia à do seu referente.

Atualmente, já se tem a consciência de que não é em todos os casos que a fotografia pode desempenhar a função de prova documental. Todavia, *Selbor* as utiliza com este intuito, apresentando-as aos médicos que julgavam sua sanidade, como atestado de que seu discurso se alinhava à realidade e não à possível alucinação que estava sendo investigada:

Mais tarde, quando eu lhes entregar todo este material de textos e fotos, sintam-se à vontade para procurar as pessoas nele citadas e tirar suas dúvidas. Se o fizerem, não se espantem caso o retrato poético de alguém venha a se adequar perfeitamente a esse alguém. (RAMIL, 2008, p. 241)

A relação estabelecida pelo protagonista, neste momento da narrativa, entre a fotografia e a realidade encerra certa contradição com sua concepção da arte

fotográfica. Em diversos momentos *Selbor* relativiza a importância da relação da imagem com seu referente, como no trecho a seguir:

Além do mais, a correspondência plena ou não das descrições à realidade era uma questão irrelevante diante do que elas representavam por si só: a pura e simples confirmação do poder visionário do Rapaz... (RAMIL, 2008, p. 135)

Todavia, com destreza ele se utiliza das imagens, e do pouco conhecimento que os médicos tinham sobre esta arte, a fim de obter sua liberdade.

O fotógrafo satisfaz a condição exigida cotidianamente por muitas pessoas, a de “ver para crer”, muito embora tenha consciência de que nem sempre a fotografia desempenha a função de espelho da realidade, por vezes ela é apenas um traço do real, ou até uma transformação, a partir da interpretação da realidade do referente.

A fotografia pode funcionar como mediadora entre o espectador e a realidade, sendo de extrema relevância atentar-se para o propósito do olhar, de sua busca visual, cuja finalidade é atender a certas demandas. Enquanto *Selbor* produzia as fotografias a partir de critérios estéticos/artísticos, os médicos procuravam nelas apenas a correspondência entre a imagem e o mundo factual.

O espaço físico que as fotografias ocupam no romance chama a atenção por distintos motivos. Primeiramente, pelo fato de que as imagens (e seus textos correspondentes) estão dispostas em um fundo preto, a página que os abriga é da cor preta. Se atentarmos para uma das possíveis significações desta cor, poderemos afirmar que são letras claras em um fundo escuro, palavras conhecidas, mas com um fundo, uma finalidade misteriosa, fantasiosa.

Neste sentido, o hibridismo da composição fotografia/palavra faz com que à pseudo-denotação expressa pela fotografia associem-se elementos conotativos, por meio da linguagem verbal.

Tal estrutura configura um complexo de mensagens concorrentes, da qual a foto é o centro, com significados entrecruzados, linguagens complementares, etc. No entanto, estas mesclas não se dão fisicamente, fotografia e linguagem verbal seguem ocupando espaços diferentes, permanecem como unidades heterogêneas, unidas por algo diferente do material.

Fato curioso é que cada uma das fotografias do romance é acompanhada de um pequeno texto, sendo que o conjunto (foto/texto) destoa da ordem linear da narrativa. Estes pequenos textos, entretanto, em princípio, não foram produzidos pelo narrador, provêm de uma pasta, seriam escritos por um menino, fotografado pelo protagonista, que, de maneira sobrenatural, antevê quais as fotos que serão tiradas pelo fotógrafo. *Selbor* assim explica o evento:

Ficava provado que os textos da pasta- os que eu lera e, por dedução, os restantes- haviam sido escritos por ele a partir de imagens futuras de minha autoria. (RAMIL, 2008, p. 135)

O próprio romance apresenta possibilidades interpretativas para este fato. Numa delas, o narrador, pensando no menino, afirma que:

Se seu poder visionário era mesmo real- condição que a reação respeitosa e resignada da família, conforme descrita no texto, parecia corroborar-, ele poderia muito bem ter visto e descrito a cena por antecipação. Não haveria hipótese mais fantasiosa. Mas era a única que chegava perto de oferecer uma resposta à questão. (RAMIL, 2008, p. 111)

Em seguida, projeta uma dúvida: “Quem lhes garante que eu mesmo não escrevi estes textos?” (RAMIL, 2008, p. 121)

Nossa tarefa analítica com relação às fotografias, no entanto, tem a árdua incumbência de buscar certa unidade no discurso fragmentado de um sujeito com possível *confusão mental*, contrariar o que é dito pelo próprio narrador: “Senhores, se a vida é assimétrica, simetria é onde a assimetria se esconde e se afirma.” (RAMIL, 2008, p. 120)

Apesar de mantermos em nosso horizonte hermenêutico a antítese antes citada, podemos dividir as fotografias presentes no romance em três grupos. O primeiro deles engloba fotografias e textos que provavelmente fariam parte da exposição chamada de *O Grande Círculo*. Sua disposição se dá da seguinte maneira: a narrativa é cortada por duas páginas negras, nas quais aparecem a foto e o texto. Depois de um longo material narrativo, há, novamente, referência a este conjunto, ou seja, neste momento, a imagem entra de fato na narrativa, no discurso do narrador. Abaixo um exemplo desta categoria:



(RAMIL, 2008, p. 6)

“Seguem minhas visões de Satolep em Ruínas. Hoje foi nossa casa que eu vi: telhado e muro desabados; a face norte destruída, sala, copa e cozinha entregues à ventania; a porta de entrada caída sob plantas tortuosas, entre os tijolos expostos da fachada. Inscrições a tinta, que não pude ler, sujavam as janelas apodrecidas. Não restavam marcas da nossa família.” A voz de meu irmão nos chegava das ruínas, embora ele estivesse ali, de pé, na nossa frente. Sentados à mesa para o café da manhã, nós o escutávamos não sem terror, mas em silêncio. “Chegou a hora de partir”, ele anunciou. O chapéu na cabeça e a sacola de viagem na mão dispensavam a frase. O pai pediu ao motorista que buscasse Selbor, o fotógrafo. O motorista posou conosco, apoiado na balaustrada entre os pilares da varanda. Meu irmão visionário, minhas irmãs e eu paramos muito próximos uns dos outros, na entrada da casa; o pai e a mãe, na janela lateral, que futuramente não estaria mais ali. (RAMIL, 2008, p. 7)

O pequeno texto datilografado começava com esta frase: *Seguem minhas visões de Satolep em ruínas*. E a referência a mim aparecia depois de uma detalhada descrição do próprio sobrado da família em ruínas... (RAMIL, 2008, p. 109)

A fotografia é considerada por *Selbor* como “um traço do real”, ela projeta uma imagem limitada pelo ângulo, distância, enquadramento, objetivo do fotógrafo, etc. Neste sentido, ela é rica em ambiguidades, omissões, significados velados, e até em mensagens subliminares. Isto faz com que ela seja um gatilho para ressignificações, e é deste artifício que o narrador se vale a fim de provar sua sanidade, através de fotografias que afirmam tanto quanto perguntam, ele habilmente tenta manipular a interpretação da junta médica (e a do leitor).

Tanto as imagens, como os textos curtos que as sucedem, não fazem parte linearmente da narrativa, inclusive, são produzidos por narradores distintos (o primeiro é o filho mais novo da família fotografada, o segundo é um morador da rua Paysandu, o terceiro é um alienado morador de rua, outro é uma mulher...).

A relação neste conjunto é de independência, mas ao mesmo tempo de complementaridade. Fisicamente fotografia e texto verbal não se misturam, cada um ocupa um espaço próximo, porém distinto. Há também certa autonomia na significação, um faria sentido sem a presença do outro. No entanto, a associação traz um ganho ao expectador/leitor: a imagem traz informações que o texto não é capaz de exprimir, assim como o texto relata coisas impossíveis de serem conhecidas apenas pela fotografia. Ramil, de certa maneira, elabora uma forma que resolve uma questão posta por Kubrusly (KUBRUSLY, 1991), o desejo de mais informação, semeado pela fotografia.

Este anseio é sanado no texto posterior (no exemplo, o terceiro citado), que está fisicamente distante da fotografia, mas refere-se a ela, faz parte do discurso do narrador, expõe um processo ekphrásico de descrição da imagem e contextualiza sua produção. Ademais, o narrador conjectura sobre a interpretação e a relação com o texto do menino.

Ramil equaciona um problema apontado por Barthes, nesta esfera:

Todos os autores estão de acordo, diz Sartre, ao notarem a pobreza das imagens que acompanham a leitura de um romance: se fico preso por esse romance, não há imagem mental. Ao *Pouco-de-Imagem* da leitura corresponde o *Tudo-Imagem* da Foto; não somente porque ela já é em si uma imagem, mas porque essa imagem muito especial se dá por completo—*íntegra*, diríamos, fazendo jogo com a palavra. (BARTHES, 1984, p. 133)

A forma elíptica que a relação texto/imagem apresenta em *Satolep* não limita a imaginação, pelo contrário, funciona como um propulsor de significações distintas, e de criação ou ampliação de significados das imagens, o que também é auxiliado pelo andamento lacunar e misterioso do enredo. As imagens não aparecem no romance para esclarecer, mas para semear mais possibilidades interpretativas.

Até certo ponto, há uma simetria rigorosa entre o texto do menino (na ordem em que foram dispostos por ele na pasta encontrada), a fotografia tirada por *Selbor*,

e a introdução de ambas no romance. No entanto, em certo momento, esta correspondência é rompida, e é o próprio narrador quem justifica este descompasso: “Só então me dei por vencido. A escolha daquela imagem fora um engano. A emoção me fizera errar”. (RAMIL, 2008, p. 250). Este “erro” é decisivo na trama, pois faz com que o protagonista não veja a previsão da morte do poeta e amigo *Lobo da Costa*, o que transtorna *Selbor* a ponto de deixá-lo na condição que o levou à internação por distúrbios mentais.

O segundo grupo de imagens constantes no romance é composto por ampliações (reprodução fotográfica em escala maior que o negativo) de imagens que, salvo poucas exceções, já apareceram na obra:



(RAMIL, 2008, p. 18)



(RAMIL, 2008, p. 23)

Estas fotografias ampliadas são cobertas por uma névoa, que, além do efeito visual, acrescenta novas possibilidades avaliativas: o significado pode também ser nebuloso (coberto de nuvem, difícil de entender), já que os efeitos de neblina, cerração, umidade, etc., são elementos corriqueiros em *Satolep*. A névoa obscurece, semeia mistério nas imagens, e é em busca de esclarecimento que *Selbor* produz as ampliações:

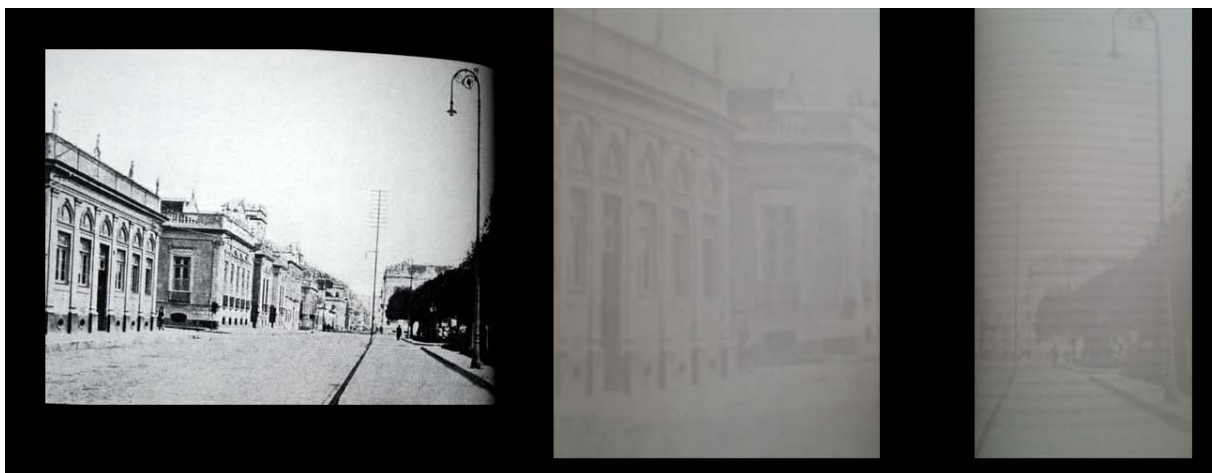
Seria uma jornada de bastante trabalho no estúdio, mas não a ponto de me impedir de sair e fotografar alguns casarões, cujas imagens eu ampliaria na expectativa de ser conduzido à pasta novamente. (RAMIL, 2008, p. 132)

Esta categoria de imagem é tão importante na configuração do romance que este se inicia e se encerra com imagens ampliadas. A aparição das fotografias, no entanto, não segue uma linearidade, inclusive o narrador descreve ampliações que não constam materialmente no texto.

A despeito de o protagonista ter por objetivo fotografar a cidade de *Satolep*, casualmente pessoas aparecem nas fotos. Neste sentido, na maioria das fotos



ampliadas, em que há presença humana, é o espaço ocupado por elas que é ampliado, tanto que, em uma fotografia na qual apareciam pessoas dos dois lados de uma rua, a foto possui duas ampliações, uma de cada lado da imagem:



(RAMIL, 2008, p. 147, 146, 150)

Este fato nos apresenta certa visão do narrador, a da indissociabilidade entre a cidade e as pessoas que a compõe: “o homem faz a cidade, a cidade faz o homem” (RAMIL, 2008, p. 47); “...a cidade e seus habitantes são como os cubos que se engendram mutuamente.” (RAMIL, 2008, p. 112)

A terceira categoria, por nós agrupada, é composta por imagens, associadas a textos, mas que não fazem parte da exposição *O Grande Círculo*, assim definida pelo narrador:

“As imagens documentais e seus respectivos textos, lado a lado, formando um grande círculo; dentro desse círculo, as outras fotografias, a exposição propriamente dita”. Eu não tinha chegado a lhe falar, conforme falei aos senhores, que minha trajetória de trinta anos fechava um círculo. (RAMIL, 2008, p. 214)

Não encontramos no romance explicação para estas imagens/textos, é bem provável (pois o texto assim se constitui) que propositalmente seja dada ao leitor a função de criar significação para este processo. Ademais, as imagens que fazem parte da “exposição propriamente dita” não aparecem no romance, pois, como o próprio protagonista afirma: “O inesperado é a regra”. (RAMIL, 2008, p. 119)

Entretanto, é possível perceber certa simetria, uma espécie de “caos programado”: a *confusão mental* de *Selbor* é coerente com a confusão na inclusão das fotografias, confusão na ordenação destas... é como se o romance fosse tomando forma por conta própria, como os ladrilhos hidráulicos, minuciosamente descritos pelo narrador:

A cidade é revestida de ladrilhos hidráulicos, especialmente o interior das casas. O senhor já acompanhou o processo de feitura artesanal dessas peças, com as quais montam-se mosaicos fabulosos? As tintas são derramadas em moldes sobre uma superfície metálica untada. Quando o molde é retirado, o desenho do mosaico aparece imperfeito, como que prestes a se desfazer. Porém, na mistura de cimento e areia que é então colocada e prensada sobre ele, a face do ladrilho surge perfeita, como mágica, com flores azuis, triângulos alaranjados ou fitas espiraladas de contornos definidos. (RAMIL, 2008, p. 26)

Podemos classificar a visão que o protagonista apresenta das imagens como relativas ao *Studium* de Barthes (1984). O trecho abaixo exemplifica esta posição:

A ABSTRAÇÃO DAS ESCAIOLAS. TAL COMO A FOTOGRAFIA recém ampliada, foi exatamente assim que aquele texto tão conciso começou a se configurar depois de uma segunda leitura. (RAMIL, 2008, p. 110)

O fotógrafo aborda desta maneira suas fotografias, a fim de esclarecer o mistério da relação entre os textos e as fotos, assim como a previsão do futuro que o conjunto imagem/texto representava. Ele se vale do *Studium*, pois está verificando, nas fotografias, funções informativas, representacionais, volitivas, de significado, etc., abdicando da espontaneidade causada pelo *Punctum*.

O que de fato tirava o sono do protagonista, remetendo ao emocional, e, desta forma, indiretamente associável ao *Punctum* (já que não se trata de imagem fotográfica), era o conteúdo dos textos e a implicação deles na vida dos habitantes de *Satolep*.

Os paratextos utilizados na obra de Ramil também funcionam no sentido de atribuir significado à obra. Neste sentido, avaliaremos apenas os *Peritextos* (GENETTE, 2009), elementos fisicamente próximos ao texto narrativo, tendo em vista tratar-se de uma obra recente, que carece de elementos externos que já, de maneira automática, associem-se à sua leitura.

O título do romance, *Satolep*, segundo as definições de Genette (2009), é temático, pois tem relação direta com o conteúdo do texto. Ele é construído pelo anagrama da cidade natal do autor, Pelotas, referência claramente percebida no decorrer da narrativa, pela localização geográfica, nomes de ruas, personagens históricos<sup>19</sup>, etc.

A capa do romance é outro elemento que recebe tratamento criativo. Nela está reproduzida uma fotografia constante no interior do romance (p. 206), imagem que é espelhada na contracapa. O que difere esta imagem da exposta na narrativa é a coloração azul que ela apresenta. A simbologia do tom azul é coerente com o conteúdo da obra, pois se trata de uma cor fria, sugerindo tristeza e melancolia, elementos presentes no romance.

A epígrafe de *Satolep* também atribui significado à obra. Trata-se uma citação das *Confissões* de Santo Agostinho (HIPONA, 2015): “Dispersei-me no tempo cuja ordem ignoro.” Esta citação pode ser diretamente relacionada ao relato de *Selbor*: ambas falam de uma dispersão temporal, os dois relatos tem o tom memorialístico (autobiográfico...).

Em suma, a construção do romance, que só pela narrativa já se mostraria criativa, tem preocupações com outros detalhes, paratextuais, que colaboram na construção de significado, causando estranhamentos e descobertas a partir de uma potencialização de elementos muitas vezes tidos como neutros.

---

<sup>19</sup> O nome *Selbor*, do protagonista, também é um anagrama, de Robles, antigo fotógrafo da cidade de Pelotas.

## 7 PROCESSO DE ENTRECruzAMENTO DE LINGUAGENS FOTOGRAFICA/ROMANESCA

*CLICHÉ LATINO, CLICHÉ GRINGO (trecho)*

*Nosotros también queremos bailar  
Y no al pie de tu son  
También queremos gozar  
Y no al pie de tu cañón  
También queremos encajar  
Y no en tu formato...*

Kevin Johansen

Cada um a seu modo, *O Pintor de Retratos* e *Satolep* operam na construção de uma linguagem híbrida, em que há uma mescla, tanto na superfície textual como em suas estruturas profundas, entre a linguagem romanesca e a fotográfica. Há uma integração entre a terminologia, os procedimentos e os conceitos epistemológicos, de forma recíproca.

Dado que o leitor desempenha, na Literatura Contemporânea, uma função participativa, na construção de significado e na efetivação das relações transmidiáticas, elementos como os “pré- textos” e os “pós- textos” assumem um papel relevante na efetivação do discurso heterogêneo do romance.

Com o intuito de traduzir o intraduzível, os autores recorrem às séries vizinhas em busca de elementos que colaborem na constituição de um objeto esteticamente

mais rico, não no sentido de facilitar a recepção, mas de que as dúvidas semeadas possuam mais pistas, ou distratores, na detecção dos efeitos pretendidos.

A relação entre as artes implica a relação entre as mídias, no que estas têm de convergente no diálogo estabelecido entre ambas e o leitor. É através do entrelaçamento de duas estruturas diferentes que se dá a completude da informação.

Assis Brasil afirma que, muito embora receba influência de outros escritores de Literatura, a real motivação para a escritura de *O Pintor de Retratos* foi a figura do fotógrafo *Nadar*. É por esta vereda que se inicia o processo de hibridização do romance, as pesquisas desenvolvidas pelo autor trazem componentes históricos, literários e fotográficos (entre outros), que se incorporam na confecção da obra.

Vitor Ramil, para a construção de *Satolep*, é motivado pelo *Álbum de Pelotas* (CARRICONDE, 1922), cuja estrutura é um híbrido de álbum fotográfico, almanaque, jornal, compêndio literário, histórico, etc. No entanto, o potencial da ideia inicial fez com que ela se alterasse. O que era apenas um “joguete” entre uma foto antiga de sua cidade natal com um pequeno texto produzido (por Ramil) contemporaneamente, para ser publicado em uma webpage, acabou extrapolando estes limites, “exigindo” que o autor fizesse disso um romance.

Já foi aqui pontuado que o gênero romanesco caracteriza-se pelo seu viés biográfico. Trata-se de uma biografia ficcional de um indivíduo problemático em um deslocamento, nem sempre geográfico, quase sempre no intuito de encontrar respostas e soluções para seus problemas enquanto sujeito; é uma busca empreendida pelo protagonista rumo a si mesmo.

Entretanto, nos romances analisados, a missão do personagem é conduzida por mais um matiz, a preocupação com seu ofício/arte. Além da busca original, há outra que gira em torno de encontrar sua função no mundo, onde a fotografia e o ofício de fotógrafo operam no sentido de determinar caminhos desta busca:

Dois homens o habitavam, aquele que pintava e o Outro, que precisava seguir a obscura vida. \_Sou eu mesmo ou sou o Outro? \_Perguntava ao índio. (BRASIL, 2002, p. 127)

Ao acender a vela para o Negrinho eu lhe pedira que me ajudasse a encontrar o que eu queria encontrar, mesmo que eu não soubesse exatamente o que queria encontrar. Coincidência ou não, fora a partir disso,

mais exatamente no dia seguinte, que começara o misterioso jogo com o rapaz, cujo resultado parcial eram as quatro fotos e os quatro textos alinhados à minha frente. (RAMIL, 2008, p. 152)

A busca se faz necessária quando há um descompasso entre o interior subjetivo e o mundo exterior, na medida em que o personagem percebe que há uma fenda entre a realidade do ser e o ideal do dever ser. Este desacordo nem sempre é definível pelo protagonista, apenas detectável:

Mas bem pensado, sua vida precisava completar-se. Ficara para trás uma pergunta para fazer a seu passado. (BRASIL, 2002, p. 171)

Estavas apenas evitando o que não podia ser visto de forma objetiva. Ninguém não vê. Aprender a ver é ver, ver é aprender a ver. É um processo, como o fogo. (RAMIL, 2008, p. 190)

Os caminhos traçados pelos personagens, suas partidas e chegadas, seus reinícios, são permeados por questões relativas à fotografia. Esta acompanha a trajetória dos protagonistas, pois faz parte tanto materialmente quanto de maneira abstrata, de sua formação identitária:

Sandro partia: deixava para trás sua vida de pintor. Tudo ficara sobre uma coxilha. A primeira geada do ano recobriria a maleta dos pincéis... equipou sua charrete, acomodando, também, o material fotográfico. (BRASIL, 2002, p. 136)

Quando meu corpo decidiu voltar, reagi de maneira semelhante. Deixei minhas mãos fecharem a mala, acondicionarem meu equipamento e baterem a porta da rua. (RAMIL, 2008, p. 16)

O final de *O Pintor de Retratos* traz uma passagem que evidencia a relação aqui exposta. Como símbolo da fragmentação do sujeito, Sandro despedaça a foto feita por Nadar, e a afirmação do narrador pode referir-se tanto à imagem quanto ao próprio protagonista:

–É o retrato de um homem, mas é impossível formá-lo por inteiro. Faltam muitos pedaços, muitos...- Fez um gesto envolvendo toda a paisagem–devem estar por aí...– (BRASIL, 2002, p. 181)

Assim sendo, a essência do romance sofre influência da fotografia, o entrecruzamento entre as linguagens proporciona alteração em uma das

características originais deste gênero. A peregrinação do protagonista rumo a si mesmo tem agora, como companheira de viagem, a fotografia.

Ademais, o homem romanesco é um ser de ideias, manifestas através das palavras em uma relação social. A representação literária desta palavra pode sofrer múltiplas influências, estilizações, subversões, etc. Neste sentido, a palavra literária representada em *O Pintor de Retratos* e em *Satolep* recebe contribuição da linguagem fotográfica em sua estrutura. O discurso romanesco, híbrido em sua essência, apresenta variações de luz, enquadramento, zoom, cor, perspectiva, características da fotografia.

O pensamento humano também se dá em termos de linguagem. Entretanto, nossa memória é composta por imagens, assim, é mais fotográfica que verbal. Os textos analisados desenvolvem uma mescla: verbalizam um passado mediante a inclusão de imagens trazidas pela memória, tanto imagens verbalizadas como materialmente imagens fotográficas.

Assim sendo, o trabalho do escritor tem como objetivo superar as limitações das palavras, através de seu aprimoramento, e a arquitetura deste aperfeiçoamento torna-se bem sucedida na medida em que seja imperceptível ao leitor. A mescla entre linguagem verbal e fotográfica aqui funciona neste sentido, muito embora expostas as fotografias ou descritas as imagens, é no construto verbal que as técnicas anteriormente citadas (luz, enquadramento...) permeiam o discurso romanesco e aglutinam-se a ele, tornando-se naturais e quase imperceptíveis a um leitor que busca o lúdico.

Assis Brasil e Vitor Ramil utilizam-se da qualidade que o romance possui de incorporar outros gêneros (tanto literários quanto extraliterários), para fazer a associação entre forma e conteúdo. Ambos os romances analisados têm como um de seus conteúdos a produção de imagens, sejam elas fotografias ou pinturas, em consonância, a estrutura textual produzida congrega elementos fundamentais das artes plásticas. Deste modo, forma e conteúdo operam num mesmo sentido, produzindo inter-relações que desfragmentam o texto, tendo como resultado um objeto homogêneo.

Outrossim, principalmente em *Satolep*, mas também em *O pintor de Retratos*, as imagens deixam de ser paratextos para fazerem parte do tecido textual, elas não

são acessórias, tampouco orbitam o romance, elas atuam como linguagem, estão organicamente inseridas na linguagem romanesca.

A investigação que empreendemos baseia-se na imbricação entre texto verbal e imagem fotográfica, com estruturas diversas, mas associáveis em determinados contextos. No caso dos romances analisados, as propriedades narrativas de ambas são homogêneas na produção de significados, que podem extrapolar a capacidade original que cada objeto exercia em separado.

À denotação essencial da fotografia, que produz majoritariamente substantivos e adjetivos, soma-se a conotação da palavra, que para narrar vale-se de outras classes de palavras (principalmente verbos), como no exemplo abaixo:



(RAMIL, 2008, P. 52)

À noite a Biblioteca Pública não fecha. Não para que leitores entrem nela a toda hora, mas para que a umidade saia. A umidade em Satolep fez da Biblioteca a sua casa. Quando a luz do dia se esvanece, ela troca o salão principal às escuras pelo pequeno poste em frente ao prédio e em torno de sua luz mortiça, como um besouro de gás, esvoaça. (RAMIL, 2008, P. 53)

A composição fotografia/palavra se dá nos seguintes termos: o texto verbal (este pequeno trecho) apresenta onze substantivos, sendo que destes, seis já são



detectáveis na imagem fotográfica (Biblioteca, leitores, luz, dia, salão, poste), os demais são semeados pelo autor para a completude do significado. Detectamos também sete verbos (fechar, entrar, sair, fazer, esvanecer, trocar, esvoaçar), que assumem a função de narrar e descrever o que em princípio foi mostrado pela fotografia.

Ou seja, é na mescla entre os elementos compositivos de linguagens distintas que o autor estrutura seu artefato artístico, é no entrelaçamento entre as artes que seu objeto estético se efetiva, de maneira não convencional, mas, sem dúvida, criativa.

É notório que a diegese de um romance está situada quase que exclusivamente no passado, por mais que possa versar sobre eventos contemporâneos, trata-se de um passado recente, contudo, ainda sim, é um tempo pretérito. Para este fim, são inúmeros os recursos utilizados: tempo verbal, referências a acontecimentos, lugares, datas, personagens, e, nos romances aqui analisados, imagens.

É também correntemente aceita a ideia de que nosso passado é um construto discursivo, ele só sobrevive a partir da linguagem. No entanto, nesta linha de raciocínio, a linguagem considerada era a verbal. O romance *Satolep* insere mais um elemento na formação pretérita: a fotografia, a linguagem fotográfica. Não se trata de invalidar o conceito anterior, apenas noticiamos o acréscimo de mais um elemento, o passado segue sendo um construto de linguagem, mas não apenas verbal.

Este tempo pretérito, entretanto, não tem como referente exclusivo a História Oficial. Assis Brasil e Vitor Ramil, mesmo cientes dos acontecimentos históricos, tanto que se utilizam deles, por vezes, de maneira proposital deturpando-os por questões estéticas, tratam de um passado cujo centro é a vida das pessoas, relativizando, neste cenário, a importância de questões bélicas, políticas, etc. Os elementos do passado, a História, seus personagens, suas imagens... são utilizados a fim de criar um ambiente ficcional harmônico.

A fotografia é amplamente aceita, no mundo factual, como fonte para a reconstituição histórica de cenários, memórias e de fatos do passado. Já no mundo ficcional do romance, sua utilização com este objetivo não é constante, porém, O

*Pintor de Retratos* e *Satolep*, cada um a seu modo, utilizam-na com esta função, como um elemento fundamental no marco temporal dos acontecimentos do enredo. A fotografia tem a capacidade de ordenar acontecimentos, pois é situada no tempo e no espaço. Assim sendo, embora de pouca amplitude, as imagens fotográficas desempenham funções narrativas.

Apesar de o romance ter caráter “biográfico”, ele não narra toda a vida do protagonista, os marcos temporais utilizados nem sempre são os de nascimento e morte, mas ligados a eventos ideológicos. A fotografia caracteriza-se por uma propriedade similar, a de recortar uma fatia do tempo e do espaço, ainda que de alcance diverso da temporalidade desenvolvida pelo romance, o processo é semelhante.

Em sua origem, o romance estrutura-se sob a base da negação aos enredos prontos, à utilização da história e da mitologia como determinantes na diegese, ainda que pudessem servir como inspiração. Os romancistas, via de regra, mantiveram ao longo dos anos esta inquietação junto ao pré-estabelecido, buscando adaptar suas obras aos seus anseios artísticos. Assis Brasil e Vitor Ramil são exemplos neste sentido, apesar dos vínculos evidentes com um cânone de romancistas, inovam em suas obras, e se reinventam nas obras posteriores.

A necessidade de reflexão, inerente ao gênero romanesco, recebe outros contornos nas obras que compõem o *corpus* analítico deste estudo. À intensa melancolia reflexiva do gênero, promovida pelo transcurso de um protagonista numa busca, muitas vezes indefinível, soma-se a procura de definição artística (pintura, fotografia, arte x ofício...), além da tentativa de relacionar sua atividade com o mundo e seu funcionamento.

A Fotografia e O Romance podem funcionar como mediadores entre o leitor/espectador e a realidade. Assim como na fotografia, é possível atribuir ao romance três tipos de relação com a realidade: espelho do real; traço do real e transformação do real.

A configuração do enredo dos dois romances em questão também sofre alterações, em sua estrutura, a partir da interdisciplinaridade com a Fotografia. As duas composições interartísticas aqui analisadas problematizam questões relativas ao próprio gênero, como transformações temáticas, questões de tempo e espaço,

expressividade, narratividade, modalidades de representação, etc. Neste sentido, a Fotografia passa a fazer parte da atmosfera de ambos os romances, o que ocasiona ainda a fusão de diferentes meios e sistemas sógnicos.

Ao mesmo tempo em que, de maneira tradicional, *O Pintor de Retratos* narra a história do protagonista *Sandro Lanari*, relata a História da Fotografia, desde aspectos como seu surgimento, evoluções técnicas, problemas materiais, funcionalidade social, etc. O seguinte trecho ilustra este fato:

Um possível percalço foram as câmaras Brownie nº 2A, recém lançadas pela Eastman Kodak. Portáteis, qualquer um podia manejá-las, bastando apertar um botãozinho. (BRASIL, 2002, p. 165)

Já em *Satolep*, a Fotografia tem função diferente na composição do enredo, é o objeto “fotografia” que tem relevância. A imagem fotográfica faz parte do discurso do narrador, que conta parte da vida de uma cidade e de um personagem com a colaboração de fotografias:

Mas estejam certos de que continuarei a me abrir sinceramente com os senhores, seguro de que, acompanhado de provas materiais, meu relato lhes parecerá razoável e esclarecedor em seu conjunto. (RAMIL, 2008, p. 246)

Assis Brasil e Vitor Ramil constroem seus enredos balizados pelo entrecruzamento das duas artes, de modo que a ideia norteadora de suas escrituras torna-se indissociável desta transposição recíproca, o que traz ao leitor a boa impressão de naturalidade e harmonia composicional.

Com certas ressalvas, é possível afirmar que uma obra artística é composta pressupondo um diálogo, que ela será recebida por um sujeito, seja ele no âmbito artístico ou no mundo factual. Tal comunicação determina muitas escolhas feitas pelo autor, como tom de linguagem, profundidade de conteúdos, etc. É o diálogo com o receptor que torna a obra relevante do ponto de vista religioso, econômico, político, social, cognitivo...

Na Literatura, a figura que recebe o texto narrativo é denominada “narratário”, trata-se de uma figura textual, muito embora genericamente exerça uma função similar à do leitor externo.

*O Pintor de Retratos* e *Satolep* produzem uma alteração nesta categoria da narrativa, pela incorporação de fotografias, e de linguagem fotográfica, o olhar do narratário passa a ter dupla função: receber a linguagem verbal e ser espectador das imagens incorporadas ao texto. (este processo é mais evidente na obra de Ramil, mas ao considerarmos os paratextos, o texto de Assis Brasil também produz este efeito)

O trabalho de superação da palavra, desenvolvido pelo escritor, seu aperfeiçoamento imanente, operado nas fronteiras das palavras, das linguagens, sofre igualmente modificações em *O Pintor de Retratos* e em *Satolep*. Os autores trabalham a partir de dois tipos de material, o verbal e o fotográfico. Há uma relação interdisciplinar na qual as distintas disciplinas não compartilham de um mesmo material, como ocorreria, por exemplo, na relação entre a Literatura e a História, em que ambas utilizam-se do “verbo” para sua efetivação. Literatura e Fotografia apresentam muitas afinidades, mas diferenças significativas, e é esta diferença midiática que os escritores tiveram de equalizar a fim de produzir o hibridismo de seu texto.

Trata-se de um trabalho que visa conciliar texto verbal e fotografias de forma a soar natural, sem coação, transformar o conteúdo em “conteúdo da forma”, e a forma na “forma do conteúdo” (BAKHTIN, 2014), respeitando suas idiossincrasias e, ao mesmo tempo, sobrepujando as normas de suas inter-relações.

É amparado por uma “forma” que cantamos, narramos, discursamos, etc., e a sua alteração estabelece uma nova relação entre o escritor, o conteúdo, e o receptor. Esta renovação formal faz com que o leitor, ao detectá-la, passe a refletir não apenas sobre o conteúdo, mas também sobre a forma do objeto artístico.

O autor do texto não se apresenta diretamente no discurso do narrador, nem dos personagens, porém, utiliza-se destes para difundir sua cosmovisão e para permanecer velado no plano linguístico (BAKHTIN, 2014). No entanto, identifica-se, por trás do “véu linguístico”, a perspectiva do autor sobre o que está sendo narrado. A perspectiva em questão pode ser definida, em ambos os casos, como permeável a inovações, a introdução de outra mídia no romance sugere humildade intelectual, para admitir que sua arte pode ser enriquecida pela contribuição de outra. Ademais, soa humilde a atitude de pesquisar, demonstrar interesse por outra série artística.

A imagem do sujeito não move o romance, e sim a imagem de sua linguagem. Neste sentido, a representação literária de uma linguagem heterogênea denota também um sujeito com visão aberta para o novo, para a reflexão franca sobre seu próprio ofício.

A tendência contemporânea, em suas proposições intertextuais, é a da abertura de inserção para outros tipos de textos, não apenas verbais, como tradicionalmente ocorrera. São variadas as fontes intertextuais, todas aquelas que os autores considerem relevantes socialmente, independente de sua estrutura material.

Em *O Pintor de Retratos*, o intertexto mais saliente é o da Historiografia do Rio Grande do Sul. A história do protagonista é conduzida por eventos históricos gaúchos. Tamanha é a importância da História que há um trecho, páginas 120 e 121, em que não há qualquer menção ao enredo, é narrado apenas um trecho da história factual sul-rio-grandense. A História funciona no romance como pano de fundo, no intuito de desenvolver reflexões sobre outros aspectos da sociedade, como a importância social e desenvolvimento dos artistas, relações de convivência entre os cidadãos, costumes e práticas cotidianas da época, etc. que são negligenciados pelo discurso oficial da História.

O teor de novidade nos intertextos semeados por Assis Brasil fica por conta da introdução de outro tipo de discurso histórico, o da História da Fotografia, motivado principalmente pela figura do fotógrafo *Nadar* (que se tornara personagem do livro). Entretanto, o autor não dilui de maneira linear a história fotográfica no romance, ele a harmoniza conforme sua necessidade artística. Na medida em que o enredo requisita, ele introduz informações factuais sobre os primórdios da fotografia, desenvolvimento das técnicas, dos materiais, as implicações sociais que tal atividade teve no século XIX, obras relevantes, etc. Nas palavras de Carlos Reis:

A história d' *O pintor de retratos* constitui verdadeiramente um sugestivo motivo de reflexão, em registro de deambulação, pela história da pintura e pela específica questão da representação, num momento crucial: esse momento é aquele em que emerge e se afirma a fotografia, como técnica de fixação da imagem, pondo em causa a nitidez e a precisão da pintura. Mais: esse momento é aquele em que a fotografia, não se limitando a ser uma técnica de representação, quer conquistar uma condição artística autônoma, levando a pintura a procedimentos de deriva artística como os que o impressionismo cultivou. (REIS, 2015, p. 378)

A pesquisa e redação do conjunto História do Rio Grande do Sul/ História da Fotografia não é um fim em si mesmo, o autor as desenvolve visando a sua criação artística, à composição do romance. Inspirado no mundo factual, Assis Brasil cria uma atmosfera para narrar a vida de seres humanos, que são influenciados por fatores históricos, sociais... mas cujo fascínio se encontra no teor particular e surpreendente de seus episódios pessoais.

Há também uma relação intertextual desenvolvida com *Il Libro dell'Arte*, de *Cenino Ceni* (ABDULLAH, 2015), espécie de manual, publicado em 1437, que traz instruções para principiantes sobre pigmentos, pinceis, preparo de telas, camadas de pintura, a arte do afresco, etc. . Esta relação representa, de certa forma, o apego do protagonista aos conhecimentos tradicionais, o que fica evidente na seguinte passagem: “Pôs sobre a mesa o livro de Cenino Ceni, o qual leria até a exaustão.” (BRASIL, 2002, p. 22). Outrossim, seu posicionamento diante de obras impressionistas ratifica o que foi afirmado, como bem aponta Alvarez:

...a personagem Sandro Lanari, diante das telas dos impressionistas, repudia esta expressão artística, recusa-se a compreender que diante dele estava uma nova maneira de reproduzir a imagem do mundo. Em virtude de essas telas significarem uma ruptura com o conceito de arte que segue, ele prefere sintetizar o que vê com um parecer conclusivo: aquilo era esboço e não um trabalho acabado. (ALVAREZ, 2015, p. 429)

Outro intertexto importante em *O Pintor de Retratos é Metamorfoses*, de Ovídio<sup>20</sup>. Assim como o poeta latino, Assis Brasil concatena diferentes histórias, com o intuito de expor seu ponto de vista: o da mutabilidade constante, da passagem do tempo:

Naturalmente que tudo isso era muito precário, mas quando a tinta começasse a craquelar e o pano se desfiasse, ele já estaria morto. E tudo seria atribuído ao tempo. *Tempus edax rerum*, ele sabia das *Metamorfoses*. De resto, ninguém teria visto algo melhor aqui no Rio Grande, terra tão inculta e provisória. (BRASIL, 2002, p. 160)

---

<sup>20</sup>Públio Ovídio Nasão, poeta Latino (43 a.c./18 d.c.).

A mescla entre a biografia de *Nadar*, História da Fotografia e História do Rio Grande do Sul apresenta a suscetibilidade das coisas e das pessoas à passagem do tempo, que o mundo está em constante mutação, assim como o destino das pessoas que o habitam.

Vitor Ramil, do mesmo modo, abre seu romance a intertextos não convencionais. A base intertextual principal em *Satolep* é o já mencionado *Álbum de Pelotas* (CARRICONDE, 1922), de onde o autor extrai fotografias expostas no texto, referências (como a Lobo da Costa), e, ainda, um texto verbal que no *Álbum* também foi associado a uma fotografia. Para ilustrar a relação, abaixo segue o texto de Ramil sucedido pelo texto do *Álbum*:

...o Banco de Satolep recebe dinheiro em conta corrente, com retiradas livres, com aviso e a prazo fixo, a juro convencional; encarrega-se da cobrança de juros, dividendos e apólices- federais, estaduais e municipais- ações e debêntures de bancos e companhias; desconta notas promissórias e outros títulos; encarrega-se de cobranças e pagamentos sobre qualquer praça do país ou do exterior; vende e compra letras de câmbio sobre as Repúblicas Argentina e Oriental do Uruguai, Europa e demais continentes; compra e vende ouro amoadado; mantém uma seção especial, que se encarrega de todas as incumbências concernentes à administração de propriedades, como sejam cobrança de aluguéis, pagamentos de décimas nas épocas devidas, etc., mediante módica comissão; dispõe de filiais e agências em quase todas as cidades do Rio Grande do Sul e fora do Estado. "Mas está quebrado"... (RAMIL, 2008, p. 115)

Recebe dinheiro em conta corrente, com retiradas livres, com aviso e a prazo fixo, a juro convencional. Encarrega-se da cobrança de juros, dividendos e apolices- federaes<sup>21</sup>, estadoaes e municipaes- accções e debentures de bancos e companhias. Desconta notas promissorias e outros titulos. Encarrega-se de cobranças e pagamentos sobre qualquer praça do paiz ou do exterior. Vende e compra letras de cambio sobre as Republicas Argentina e Oriental do Uruguay, Europa e demais continentes. Compra e vende ouro amoadado.

#### DEPOSITOS POPULARES

Com autorização do Governo Federal, o BANCO PELOTENSE, com séde em Pelotas, suas Filiaes e Agencias, recebe pequenos depositos ao juro de 5 ½ ao anno, capitalisados em 30 de Junho e 31 de Dezembro. Cada conta não poderá ser iniciada com quantia inferior a rs. 50\$000<sup>22</sup> e as entradas subseqüentes serão de rs. 20\$000, no minimo.

#### ADMINISTRAÇÃO DE PROPRIEDADES

Este Banco mantem uma secção especial, que se encarrega de todas as incumbencias concernentes a este serviço, como sejam cobrança

<sup>21</sup> Foram mantidas na citação ortografia e acentuação usadas no original de 1922.

<sup>22</sup> O símbolo monetário rs. corresponde a Mil- Réis, unidade monetária que vigorou no Brasil de 1833 a 1941.

de alugueis, pagamento de decimas nas epochas devidas, etc., mediante modica commissão. (CARRICONDE, 1922, p. 42)

Quando está em vias de decidir seu retorno a *Satolep*, *Selbor* recorda-se da citação que o pai gostava de fazer, de Eça de Queiroz<sup>23</sup>: “Estar longe é um grande telescópio para as virtudes da terra onde se vestiu a primeira camisa” (RAMIL, 2008, p. 9). Trata-se de um trecho de uma carta enviada pelo escritor português ao amigo Ramalho Ortigão, na época em que fora Cônsul em Havana. Ou seja, assim como o protagonista de *Satolep*, Eça reflete sobre a terra natal e a nostalgia promovida pelo afastamento.

A obra e a figura de João Simões Lopes Neto<sup>24</sup> também são inseridas como intertextos na obra de Ramil. O escritor do século XIX surge como personagem do romance, o *João Simões*, e, apesar de ficcionalizado, muito de sua biografia aparece em *Satolep*.

Ademais, a lenda *O Negrinho do Pastoreio* (NETO, 2015) é uma constante no romance de Ramil, tanto em termos temáticos como textuais. O seguinte trecho, presente em *Satolep*, é uma transcrição fiel da lenda:

Por coxilhas e canhadas, na beira dos lagoões, nos paradeiros e nas restingas, por onde o Negrinho ia passando, a vela benta ia pingando cera no chão: e de cada pingo nascia uma nova luz, e já eram tantas que clareavam tudo. (RAMIL, 2008, p. 155)

No que tange à relação temática, a lenda trata de um escravo maltratado que acaba, depois de brutalmente morto, auxiliando, de maneira sobrenatural, a pessoas que perderam algo, em sua busca. A trajetória de *Selbor* pode ser definida como uma busca, muito embora ele mesmo não fosse capaz de definir o que buscava, ele “recebe ajuda” do sobrenatural em sua tarefa, assim como no caso do *Negrinho*, tantas vezes invocado pelo próprio protagonista.

<sup>23</sup> José Maria de Eça de Queirós (1845 —1900), escritor português.

<sup>24</sup> João Simões Lopes Neto (1865 —1916), escritor pelotense. Suas obras principais são *Contos Gauchescos* (1912), *Lendas do Sul* (1913) e *Casos do Romualdo* (1914).



O poeta Lobo da Costa<sup>25</sup> recebe um tratamento similar ao de Simões Lopes em *Satolep*, torna-se personagem do romance, tendo o final de sua vida ficcionalizado e entrelaçado ao destino do protagonista *Selbor*.

Ramil entrecruza temporalidades próximas, mas distintas (haja vista a discrepância entre a ordem dos fatos no romance e na historiografia da cidade de Pelotas), na criação de uma cidade, *Satolep*, que tem vínculos com o mundo factual, mas pertence a outra ordem, sendo composta, na mesma medida, por *João Simões*, *Lobo da Costa*, pela arquitetura...

Fato curioso é que um poema de Lobo da Costa acaba sendo inserido, diluído, no texto do romance, em mais de uma passagem. Trata-se do poema *Adeus*:

Adeus! eu vou partir. Porque soluças?  
 Não brilha o pranto, a dor, à luz da festa,  
 Nem a rosa, por pálida e modesta,  
 Deve pender a fronte inda em botão...  
 Que eu te diga este adeus- manda o destino!  
 Eu sou náufrago vil, sem norte ou guia,  
 Açoitado por ventos de agonia  
 Nas cavernas fatais do coração...  
 (MOREIRA, 1991, p. 107)

Não causalmente este poema consta no *Álbum de Pelotas* (CARRICONDE, 1922). O poema é relevante para o desenvolvimento da diegese, pois surge também ao lado de uma fotografia (p. 61), como pista do que poderá ocorrer no futuro dos personagens.

No episódio em que *Selbor* está preso pela inundaçã, em uma casa isolada, e conversa com diversas pessoas ausentes (inclusive com algumas já mortas), surge outra intertextualidade. O *Compositor* (ausente fisicamente) faz uma espécie de “música de fundo” para a conversa, para a qual canta versos de poemas do argentino Jorge Luis Borges<sup>26</sup>. A primeira passagem traz um verso do poema *La Lluvia* (BORGES, 2015, p. 825): “La mojada tarde me trae la voz... la voz deseada, de mi padre que vuelve y que no ha muerto...” (RAMIL, 2008, p. 191); a segunda, do

<sup>25</sup> Francisco Lobo da Costa (1853- 1888), poeta pelotense.

<sup>26</sup> Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo (Buenos Aires, 1899 — Genebra, 1986).

poema *El reloj de arena* (BORGES, 2015, p. 815): “El tiempo: el curso irrevocable del agua que prosigue su camino...” (RAMIL, 2008, p. 192)

Trata-se de mais um elemento do mosaico criado por Ramil, a relação com o pai (discutida com *João Simões*), e a passagem do tempo, expressas nos versos do argentino, conduzem a reflexão que se desenvolve ao longo de todo o romance, assim como a importância e a simbologia da água, da umidade, para a cidade e seus habitantes...

A filosofia de Heráclito<sup>27</sup> é outro intertexto constante em *Satolep*. O Filósofo grego apresenta a doutrina do “mobilismo universal”, em que tudo flui, como define Maria Carolina Alves dos Santos (2015):

O devir entre os opostos, enquanto ritmo harmônico, eterno, universal, é uma verdade que pode ser apreendida, em certa medida, pela observação da mudança que predomina na região do sensível. Assim, o rio com suas águas em perpétuo fluxo e a sucessão de sóis continuamente novos. E, para além da instância visível, num domínio que escapa à percepção, oculto, insondável, vigora uma harmonia infinitamente superior à outra. É ela quem condiciona e detém a chave das aparições sensíveis, do contínuo trânsito de um estado oposto a outro, enfim, da vida mesma do universo. (SANTOS, 2015, p. 6)

Há um fenômeno similar ao que ocorre em *Satolep*, permeado por mudanças enigmáticas e encontros imprevisíveis: “Era como se as águas de mais de um rio de Heráclito se encontrassem”. (RAMIL, 2008, p. 210).

No entanto, a despeito do fluido contínuo, há uma estrutura balizadora que permanece, por mais que o fluxo do rio apresente sempre “águas novas”, o rio, enquanto conceito, permanece: “O princípio é a alma, penso que era isso que Heráclito, perdão, que teu pai diria, se tivesse sido o primeiro a se manifestar...” (RAMIL, 2008, p. 193)

O personagem *Calvero*, humorista inglês que visita *Satolep*, é oriundo originalmente do filme *Luzes da Ribalta* (CHAPLIN, 2015). O filme trata da história de um famoso comediante já em decadência (*Calvero*), em função da idade e do iminente alcoolismo. Ele aspira, em meio à descoberta amorosa com uma jovem e talentosa dançarina, ao retorno de seu antigo sucesso. Há temáticas coincidentes

---

<sup>27</sup>Heráclito de Éfeso (535 a.C. - 475 a.C), filósofo grego pré- socrático.

com *Satolep*, como por exemplo, a passagem do tempo, a constante mutação dos elementos do mundo, reflexões sobre a capacidade artística, etc.

O comediante acaba tornando-se um personagem importante na trama do romance de Ramil, tendo em vista que ele consta, também, em uma das fotos do *Grande Círculo*:



(RAMIL, 2008, p. 24)

Ademais, seu interesse pelos “loucos de rua” presentes em *Satolep* tematicamente o entrelaça ao romance brasileiro, levando em consideração que, no filme de 1952, *Calvero* convive com artistas de rua, tendo, por um certo tempo, mesmo depois do sucesso, tornado-se também um deles.

A importância da presença do humorista se dá, ainda, em outra esfera, ele solicita os serviços de *Selbor* para os registros fotográficos de uma cena cinematográfica que pretendia realizar em *Satolep*. O protagonista utiliza-se deste fato para, mais uma vez, justificar sua sanidade:

Ora, não se filma uma celebridade todos os dias. Os senhores acham que ele se arriscaria a contratar um alucinado para esse trabalho? Calvero

estava de passagem por Satolep, vindo de Buenos Aires. Dizia-se a passeio, mas corria o boato de que escolhia locações para seu próximo filme. (RAMIL, 2008, p. 138)

A formação musical dos dois autores aqui estudados tem direta influência na sua composição literária, ora de forma consciente, ora não. Assis Brasil reconhece esta influência, e afirma que ela ocorre na busca de sonoridade do texto, harmonia, na conjugação entre melodia e ritmo da frase... Como exemplo concreto, ele cita o período final de *O Pintor de Retratos*:

E com olhos de sábio, olhos que tanto viram e tanto amaram, percorreu a solidez terrestre dos campos e o devaneio infinito das nuvens. (BRASIL, 2002, p. 181)

O Autor afirma, em *O Códice e o Cinzel* (MACHADO, 2015), ter elaborado este trecho pensando principalmente na sonoridade, pois gostaria que a última frase ficasse soando na cabeça do leitor, ou pelo menos seu ritmo, que ele assim idealizou: “Tatarata tara ta tara; ta tarata tarata tara.”

Ademais, as óperas estão presentes de diversas maneiras no decorrer do romance. No princípio, *Lanari* é convidado por seu “mecenas” a assistir a uma estreia; mais tarde, já pai de família e “quase rico”, frequenta o *Teatro São Pedro*.

Além disso, há referências a obras específicas que se relacionam com o conteúdo do romance e o andamento dos episódios. Pode-se depreender que *Dom Giovanni* (MOZART, 2015)<sup>28</sup> faz-se presente ao longo de boa parte da diegese.

No enredo da ópera, *Don Giovanni* tem como principal intuito seduzir mulheres, para depois abandoná-las, o que *Sandro* também faz em determinado momento de sua vida: “Conheceu muitas mulheres. Conquistava-as para pô-las na pândega lista de Leporello. A algumas declarou amor” (BRASIL, 2002, p. 117). *Leporello* é um personagem da ópera, criado de *Don Giovanni*, que tinha a incumbência de listar as conquistas amorosas do amo em um livro, que já possuía milhares de nomes.

---

<sup>28</sup>Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791), compositor austríaco. *Don Giovanni* estreou em 1787, e a tradução literal do título em italiano é *O Libertino Punido*.

Assim como o protagonista da ópera, *Lanari* eventualmente é ameaçado de morte, em virtude de suas aventuras amorosas, e tem de fugir para resguardar sua integridade, inclusive tendo que mudar de cidade.

Ademais, é citada no romance uma famosa Ária presente na ópera, *Làci darem la mano*, na qual *Don Giovanni* tenta seduzir a noiva (*Zerlina*) de um camponês (*Masetto*). Não há relação direta entre a Ária e o que passa no momento no romance, a decepção profissional de *Sandro* em Paris, apenas o tom melancólico da música se coaduna ao momento, o que pode ser um indício do que viria pela frente na trajetória de *Sandro*.

Apesar das convergências aqui apontadas, a punição dos dois protagonistas é distinta: *Don Giovanni* é morto e levado ao inferno pelo espírito de um homem que ele havia matado (o *Comendador*, pai de uma moça por ele seduzida); *Sandro Lanari* é “condenado” a um casamento infeliz, com uma moça que havia seduzido na juventude, mas que já perdera seus encantos.

Há uma cena que bem ilustra a vida matrimonial de *Lanari* e *Violeta*, na qual ele chega em casa e sequer percebe a presença da esposa na sala:

E saiu dali assobiando *La Paloma*, sem se aperceber do olhar de tristeza e desencanto que ela lhe lançava às costas, e que a matava de hora em hora. (BRASIL, 1992, p. 166)

A música *La Paloma* (IRADIER, 2015)<sup>29</sup>, composta pelo espanhol Sebastian Iradier, em 1863, funciona como um intertexto que ilustra a cena, o descaso e desencanto feminino. A relação entre o episódio do romance e a canção percebe-se ao atentar-se para sua letra:

Cuando salí de la Habana  
 ¡ Válgame Dios!  
 Nadie me ha visto salir  
 Si no fuí yo.  
 Y una linda Guachinanga  
 Allá voy yo,  
 Que se vino tras de mí,  
 Que sí señor...  
 (IRADIER, 2015)

<sup>29</sup>Sebastián Iradier Salaverri (1809- 1865), compositor espanhol muito famoso no século XIX.

O intertexto musical semeado por Assis Brasil dá o tom melancólico agora vivenciado pela senhora do protagonista, de jovem e vivaz, transformara-se em infeliz esposa.

*Lanari* e a família de sua futura esposa (em um futuro longínquo) assistem à ópera *Lucia di Lammermoor* (DONIZETTI, 2015)<sup>30</sup>, que apresenta similaridades com o enredo do romance. Tanto *Lucia* (protagonista da ópera) quanto *Violeta* estão envolvidas com amores proibidos, mas resolvem efetivá-los assim mesmo.

No entanto, o desfecho das duas obras se dá de acordo com a corrente estética a qual se vincula: *Lucia* morre de forma trágica, após ser obrigada pelo irmão mais velho a casar-se com *Arturo*. Seu amado, *Edgardo*, por sua vez, comete suicídio ao saber do fato. Trata-se de um final digno do Romantismo, pelo maniqueísmo presente na postura dos personagens, sentimentalismo exagerado...

Em *O Pintor de Retratos*, a descoberta do romance entre *Sandro* e *Violeta* não ceifa a vida de ninguém, as ameaças de morte não se efetivam, pois há tempo hábil para o protagonista fugir da cidade, para a qual retorna mais tarde. Sem entusiasmo, os antigos amantes casam-se depois de alguns anos, e convivem sem amor. Este desfecho alinha-se ao Pós- Modernismo (termo aqui usado como periodológico, de maneira generalizante), que, dentre outras coisas, prescinde de grandes tragédias para o desenvolvimento do enredo.

Tal intertexto tem dupla função no romance, desenvolver uma inter-relação temática e caracterizar o ambiente cultural do espaço do romance:

Começava o frio em Porto Alegre, e a temporada de ópera. Sandro foi ao São Pedro a convite de seus anfitriões para assistir à estreia da *Lucia de Lammermoor*. A caminho de Buenos Aires uma companhia italiana fazia escala na cidade. Isso era usual. (BRASIL, 2002, p. 83)

Desta forma, a relação interartística aqui relatada opera tanto em termos de conteúdo como de arquitetura textual; relaciona-se com o desenvolvimento do

---

<sup>30</sup> Domenico Gaetano Maria Donizetti (1797- 1848), autor italiano, um dos mais importantes compositores de ópera do Romantismo.

enredo, assim como na formação de um elemento da estrutura narrativa (caracterização do espaço).

A relação entre Música e Literatura na obra de Ramil já se percebe a partir do título do romance, *Satolep*, pois se trata também do nome de uma canção do autor, lançada em 1984, no disco *A paixão de V segundo ele próprio* (RAMIL, 1984).

A canção e o romance compartilham o tema das relações familiares. No entanto, o enfoque é diverso: na canção encontramos detalhes como nomes, lugares, hábitos, etc. desta família; já o romance é mais lacunar neste sentido, o que permanece é o sentimento e as memórias, sem que o narrador sequer nomeie os familiares.

As duas obras compartilham outra característica composicional, a subversão temporal, mas de maneira distinta. A canção narra um longo tempo desta família, o que não é corriqueiro em termos musicais, tendo em vista a limitação material e mercadológica (ela inicia-se com a figura do pai, Kleber, entre os demais, e encerra-se com ele já falecido). O romance subverte o tempo de outra maneira, trazendo a um mesmo período eventos factualmente distantes, como a mencionada contemporaneidade de João Simões Lopes Neto e Lobo da Costa.

Há que se salientar, entretanto, que as duas obras trabalham com vínculos distintos: a canção remete à biografia de Vitor Ramil, enquanto o romance, apesar das inevitáveis coincidências, trata da vida do personagem ficcional *Selbor*.

A canção apresenta ainda alguns vínculos entre personagem e criador:

Só, caminho pelas ruas  
 Como quem repete um mantra  
 O vento encharca os olhos  
 O frio me traz alegria  
 Faço um filme da cidade  
 Sob a lente do meu olho verde  
 Nada escapa da minha visão.  
 (RAMIL, 1984)

Este trecho poderia perfeitamente referir-se a *Selbor*, muito embora tenha sido composto quase 20 anos antes do romance. Ademais, assim como *Selbor*, Ramil retorna à cidade natal depois de viver em outras cidades. O seguinte trecho

(apesar de referir-se a um contexto diverso) pode representar a busca de ambos ao retornar:

Eu liberto nas palavras  
Transmuto a minha vida em versos  
Da maneira que eu bem quiser.  
Depois de tanto tempo de estudo  
Venho pra cá em busca de mim.  
(RAMIL, 1984)

Percebe-se, assim, a unidade temática na obra de Ramil, que o decorrer de décadas não o fez obliterar. Além disso, demonstra uma similaridade no modo de compor canções e literatura, estrutural e materialmente diversas, mas com similitudes relevantes.

Ao mesmo tempo em que o autor compunha canções para o disco *Longes* (RAMIL, 2004), escrevia o romance *Satolep*. Encontramos coincidências entre a composição de ambos, a mais saliente é a que aponta a obra *Nascer Leva Tempo* (RUBIRA, 2015):

Se em *Satolep* Vitor Ramil trabalha intensamente a partir de fotografias da Pelotas de 1922, no encarte de *Longes* ele confere primazia também à fotografia. (RUBIRA, 2015, p. 218)

No romance, visualizamos lado a lado texto verbal e fotografia; já no encarte do CD, as letras das canções são sobrepostas às fotos, de maneira que não se comprometam os campos visuais, como no exemplo abaixo:





(RAMIL, 2004)

*Satolep* contém fotografias antigas da cidade de Pelotas, enquanto o encarte de *Longes* é composto por fotografias do arquivo pessoal de Ramil, que retratam diversos lugares, como a casa centenária do autor (exemplo acima exposto), Paris, Genebra, Satolep (assim o autor a identifica), Roma, Berlim, Rosário do Sul, Montevideu, Porto Alegre, etc.

Outra diferença entre os usos nas duas obras é que no romance são utilizadas fotografias monocromáticas, enquanto no encarte do cd são encontradas imagens coloridas, o que, em parte, explica-se pelas fontes das imagens e pelo teor das duas obras.

Vitor Ramil elege como trilha sonora para o romance *Satolep* seu disco *Délibáb* (RAMIL, 2010), que, mesmo sendo posterior ao lançamento do livro, apresenta paridades e uma sonoridade sugestiva do ambiente do romance. O disco é composto apenas por milongas (no livro, ritmo com frequência executado pelo *Compositor*), cujas letras são de autoria de dois poetas: João da Cunha Vargas<sup>31</sup> e o já citado Jorge Luis Borges. No romance, é possível relacionar os poemas de Vargas ao mundo campeiro relatado por *João Simões* e vivido por *Selbor* durante as filmagens de *O Negrinho do Pastoreio*. Já as milongas de Borges são cantadas pelo *Compositor* e denotam coerentemente um tom de gravidade, melancolia,

<sup>31</sup> João Da Cunha Vargas (1900 –1980)- poeta gaúcho, autor do livro *Deixando o Pago*.

reflexividade... a determinadas cenas. No entanto, as milongas executadas pelo *Compositor* não são as mesmas do disco, no romance aparecem poemas do livro *El Hacedor* (BORGES, 2015, p. 781), enquanto no disco são utilizados textos do livro *Para Las Seis Cuerdas* (BORGES, 2015, p. 955). O entrelaçamento de linguagens aqui se dá, segundo o pensamento de Ramil, pelo fato de a milonga ser, pelo seu caráter linear, constante, reflexivo... um meio termo entre a Música e a Literatura.

Tradicionalmente, os autores trabalhavam de forma benevolente questões relativas ao conteúdo dos textos, reservando sua severidade à forma. Aqui, entretanto, ambos os aspectos são trabalhados de forma criativa, produzindo relações impensadas e inovadoras a todo momento, e em vários elementos da narrativa.

Os textos estudados exemplificam a tendência contemporânea de abertura textual, produzindo relações interartísticas, intertextuais, etc.; atribuindo papel ativo ao leitor, o que amplia, sobremaneira, o horizonte significativo da obra.

Outrossim, a relação estabelecida pelos escritores transcende o interdisciplinar, pode ser classificada como interartística, não são apenas disciplinas convergindo, são artes distintas, com materiais diversos, interagindo a fim de produzir objetos de alta qualidade estética. A relação mais evidente é entre Literatura e Fotografia, mas somam-se a essas, com contribuições, de maneiras e com volumes variáveis: o Cinema, a Música, a Arquitetura, a História, etc.

Há de salientar que, apesar do hibridismo constante nos romances, eles seguem sendo “apenas” romances. A alteração em sua estrutura, operada pela introdução da linguagem de outras mídias, não altera sua forma a ponto de configurá-lo como outro objeto, mantêm-se características inerentes a somente um gênero compositivo, enriquecidas com “ilusões” de práticas de outras mídias. Apesar de buscar a sonoridade da música, a plasticidade de pintura, a perspectiva, informatividade, pigmentação, etc., das fotografias, é mantida uma diferença de base; configuram-se como romances híbridos, mas ainda romances.

A relação homogênea entre forma e conteúdo evita o risco de fragmentação do texto. A construção de um texto híbrido implica o risco da artificialidade nas relações, quando no processo de composição são negligenciadas as relações estruturais em detrimento de relações fugazes, céleres e superficiais. Assis Brasil e

Vitor Ramil superam este obstáculo, é tanto na superfície quanto nos meandros da forma romanesca que as inter-relações ocorrem, e são múltiplas, harmonizadas pela lucidez técnica e pela inspiração engenhosa.

Seja leitor, espectador, ouvinte... o receptor destas obras é laureado com objetos artísticos que não se conformam com o pré-estabelecido, que questionam fronteiras secularmente estabelecidas e solidificadas, em uma sociedade que prima pela especialização. Neste sentido, as teorias que democratizam o fazer artístico (ou científico) lidam com a possibilidade de não apenas abirmos os olhos às outras séries, mas darmos as mãos em uma caminhada que trará uma visão mais plena dos processos que movem o mundo.

## REFERÊNCIAS

### Dos Autores

- BRASIL, Luiz Antonio de Assis. *Bacia das almas*. Porto Alegre: L&PM, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Cães da Província*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Concerto campestre*. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio íntimos e imperfeitos*. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Figura na sombra*. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Música perdida*. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O pintor de retratos*. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Os senhores do século*. Porto Alegre: L&PM, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Pedra da memória*. Porto Alegre: L&PM, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Perversas famílias*. Porto Alegre: L&PM, 1992.
- RAMIL, Vitor. *Satolep*. In: *A paixão de V Segundo ele próprio*. Rio de Janeiro: Som Livre/RBS Discos, Estúdio Sigla, 1984. Faixa 1.

\_\_\_\_\_. *A Estética do Frio*. In: Fischer, Luís Augusto (Org.). *Nós, os gaúchos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1992.

\_\_\_\_\_. *Pequod*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

\_\_\_\_\_. *Milonga de sete cidades*. In: *Ramilonga: A estética do frio*. Rio de Janeiro: Satolep Discos; Estúdio CIA dos Técnicos, 1997. Faixa 5.

\_\_\_\_\_. *Tambong*. Buenos Aires: Satolep Music; Estudio Marina Sound, 2000.

\_\_\_\_\_. *Longes*. Buenos Aires: Satolep Music, 2004.

\_\_\_\_\_. *Estética do Frio: conferência de Genebra*. Pelotas: Satolep Livros, 2004.

\_\_\_\_\_. *Satolep*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

\_\_\_\_\_. *Délibab*. Buenos Aires: Satolep Music; Circo Beat, 2010.

\_\_\_\_\_. *VitorRamil- Song Book*. Caxias do Sul, RS: Belas-Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. *A primavera da pontuação*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

### Teoria e Crítica

ABDULLAH, Mansur G. *CenninoCennini*. In: ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. Disponível em: <<http://global.britannica.com/biography/Cennino-Cennini>> Acesso em: 14 set. 2015.

ABRÃO, Bernadette Siqueira. *História da filosofia*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz. *Uma imagem do homem, uma imagem da arte*. Disponível em: <<http://www.laab.com.br/referencias.html>>. Acesso em: 09 set. 2015.

ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2004.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Pioneira Thomson, 1998.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu, Cláudio Cesar Santoro. São Paulo: Papirus, 2004.

BABINO, Juan Ignacio. *Milonga al sur: Entrevista con Vitor Ramil*. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10712-2015-06-28.html>>. Acesso em: 02 jul. 2015.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 9ª ed. São Paulo: Hucitec/Anna Blumme, 2002.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoievski*. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

\_\_\_\_\_. *Questões de Literatura e Estética – A teoria do romance*. 7.ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 6.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BARTHES, Roland. *Retórica de la imagen*. Disponível em: <<http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/833.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2013.

\_\_\_\_\_. *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. *A câmera clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. 3ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *A mensagem fotográfica*. Disponível em: <<https://veele.files.wordpress.com/2011/11/roland-barthes-a-mensagem-fotografica.pdf>>. Acesso em: 19 mar. 2015.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização. As consequências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1999.

\_\_\_\_\_. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BENDA, Julien. *A traição dos intelectuais*. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.

Disponível em:

<<http://www.mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/A%20obra%20de%20arte%20na%20era%20da%20sua%20reprodutibilidade%20t%C3%A9cnica.pdf>>

Acesso em: 24 out. 2014.

\_\_\_\_\_. *Pequena história da fotografia*. In: Magia e técnica, arte e política técnica, arte e política (Obras escolhidas - v. 1). Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Editora Brasiliense. 1986.

BLAINEY, Geoffrey. *Uma breve história do mundo*. São Paulo: Editora Fundamento, 2007.

BOLAÑOS, Aimée G. *Pensar La Narrativa*. Rio Grande: FURG, 2002.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Disponível em: <<https://literaturaargentina1unrn.files.wordpress.com/2012/04/borges-jorge-luis-obras-completas.pdf>>. Acesso em: 25 ago. 2015.

BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. Trad. Leila Souza Mendes. São Leopoldo: UNISINOS, 2006.

BUSSELE, Michel. *Tudo sobre fotografia*. Trad. Vera Amaral Tarcha. São Paulo: Thomson, 1979.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2000

CARRICONDE, Clodomiro C. *Álbum de Pelotas 1922*. Acervo Histórico da Bibliotheca Pública Pelotense.

CARVALHAL, Tania F. *O próprio e o alheio*. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

\_\_\_\_\_. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2003.

\_\_\_\_\_. *Encontros na travessia*. In: Revista Literatura e Sociedade, V. 9- 2006, São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. *Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar*. In: Revista Brasileira de Literatura Comparada, v. 1- 1991, Niterói, 1991.

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. *Metamorfoses em Tradução*.

Disponível

em:<<http://www.usp.br/verve/coordenadores/raimundocarvalho/rascunhos/metamorfosesovidio-raimundocarvalho.pdf>>. Acesso em: 24 ago. 2015.

CERVANTES, Miguel de. *Dom quixote de La mancha*. Disponível

em:<http://docente.ifrn.edu.br/paulomartins/livros-classicos-de-literatura/dom-quixote-de-la-mancha-de-miguel-de-cervantes.-pdf/view>. Acesso em: 23 jun. 2015.

CHAPLIN, Charles. *Luzes da Ribalta*. Disponível

em:<<https://www.youtube.com/watch?v=SFjyPKVO1cg>>. Acesso em: 26 ago. 2015.

CHIAPPINI, Ligia. *No entretanto dos tempos: literatura e história em João Simões Lopes Neto*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

\_\_\_\_\_. (org.). *Cone sul: fluxos, representações e percepções*. São Paulo: Hucitec, 2006.

CLÜVER, Claus. *Estudos interartes: Conceitos, termos, objetivos*. In: Revista Literatura e Sociedade, v. 2- 1997, São Paulo, 1997.

\_\_\_\_\_. *Inter textus/inter artes/ inter media*. In: ALETRIA; Revista de estudos de literatura, v. 14, jul- dez 2006. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG.

COELHO, Luciano. *A linha fria do horizonte*. Linha fria Filmes, 2014.

CORRÊA, Gilnei Oleiro. *A cidade, a poltrona e a linha: estudos sobre a estética do frio, de Vitor Ramil*. Disponível em:

<http://antares.ucpel.tche.br/poslet/dissertacoes/index.php?subdir=mestrado%2f2013&sortby=name>. Acesso em: 01 jul. 2015

\_\_\_\_\_. *Redes de gelo: Estudos sobre a estética do frio, de Vitor Ramil*. Pelotas, Ed. Gráfica Universitária, 2009.



COUTINHO, Eduardo F. *Literatura Comparada na América Latina*. Rio de Janeiro: Uerj, 2003.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária – uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo, Beca Produções, 1999.

CUNHA, João Manuel dos Santos. *Comparatismo e mídias: transferências e interferências textuais*. In: SCHMIDT, Rita Terezinha. *Sob o signo do presente. Intervenções comparatistas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.

DAGUERRE, Louis. *Boulevard du Temple*. Paris, 1838. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Louis\\_Daguerre#mediaviewer/File:Boulevard\\_du\\_Temple\\_by\\_Daguerre.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Louis_Daguerre#mediaviewer/File:Boulevard_du_Temple_by_Daguerre.jpg)>. Acesso em: 08 mar. 2015.

DEORSOLA, Livia. *O universo passa na minha rua: Entrevista com Vitor Ramil*. Disponível em: <<http://editora.cosacnaify.com.br/ObraEntrevista/11053/54/Satolep.aspx>>. Acesso em: 31 jul. 2015.

DINIZ, Carlos Francisco Sica. *João Simões Lopes Neto- uma biografia*. Porto Alegre: Age Editora, 2003.

DONIZETTI, Gaetano. *Lucia di Lammermoor*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wXV9z0CjUvw>>. Acesso em: 01 set. 2015.

DUBOIS, Phillippe. *O ato fotográfico*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 2004.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura – Uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 5ed. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

FAZENDA, Ivani C. *A interdisciplinaridade: história, teoria e pesquisa*. São Paulo: Papirus, 2003.

\_\_\_\_\_ (org.) . *O que é interdisciplinaridade?* São Paulo: Cortez, 2008.

Figura 1. Disponível em: < <http://ppuniso.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 18 mar. 2015.

Figura 2- Disponível em: < <http://manmessias21.blogspot.com.br/2013/04/aqui-meus-crimes-nao-serao-de-amor.html>>. Acesso em: 25 mar. 2015.

Figura 3. Disponível em:<<http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2015/02/azul-e-preto-ou-branco-e-dourado-vestido-polemico-quebra-internet.html>>. Acesso em: 01 abr. 2015.

FONSECA, Pedro C. Louzada; SOUZA, Fábio D`Abadia. *Literatura e fotografia: o anseio pela apreensão do instante*. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/view/5116/4240>>. Acesso em: 27 out. 2014.

FONTANA, Luís Aurélio. *Estudo da cor*. Disponível em: < <http://professor.ucg.br/siteDocente/admin/arquivosUpload/13949/material/ESTUDO%20DA%20COR.pdf>>. Acesso em: 16 mar. 2015.

GALLINATI, Carla (org.). *Fronteiras da integração: dimensões culturais do mercosul*. Porto Alegre: Território das Artes, 2011.

GARCÍA, Torres. *América invertida*, 1943. Disponível em:<[https://pt.wikipedia.org/wiki/Joaqu%C3%ADn\\_Torres\\_Garc%C3%ADa](https://pt.wikipedia.org/wiki/Joaqu%C3%ADn_Torres_Garc%C3%ADa)>. Acesso em: 02 jul. 2015.

GAUDREALT, André. *Narrativa Cinematográfica*. Brasília: UNB, 2010.

GINZBURG, Jaime. *O narrador na literatura brasileira contemporânea*. Disponível em:<<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790>>. Acesso em: 11 jul. 2015.

GNISCI, Armando. *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, 2002.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

\_\_\_\_\_. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Disponível em:<<https://pt.scribd.com/doc/170706514/Palimpsestos-Gerard-Genette-ver-brasileira-VIVA-VOZ>>. Acesso em: 25 mai. 2015.

GONZAGA, Sergius; FISCHER, Luís Augusto (org.). *Nós, os gaúchos*. Porto Alegre: EdUFRGS, 1992.

HIPONA, Agostinho de. *Confissões*. Disponível em:<[http://www.lusosofia.net/textos/agostinho\\_de\\_hipona\\_confessiones\\_livros\\_vii\\_x\\_xi.pdf](http://www.lusosofia.net/textos/agostinho_de_hipona_confessiones_livros_vii_x_xi.pdf)>. Acesso em: 13 ago. 2015.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX- 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

HUSTON, Nancy. *A espécie fabuladora*. Trad. Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós- modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IRADIER, Sebastian. *La Paloma*. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=nUFYBpF1mW8>>. Acesso em: 31 ago. 2015.

JAPIASSU, Hilton. *Interdisciplinaridade e patologia do saber*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Trad. José Eduardo Rodil. São Paulo: Papyrus, 2002.

\_\_\_\_\_. *A Imagem e os signos*. Lisboa: Edições 70, 2005.

KORFMANN, Michael. *Iluminação recíproca entre as artes: Texto e Imagem*. In: SCHMIDT, Rita Terezinha. *Sob o signo do presente. Intervenções comparatistas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. 2.ed. São Paulo: Atelie Editorial, 2000.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semiálise*. São Paulo: Debates, 1969.

KUBRUSLY, Cláudio A. *O que é fotografia*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LIMA, Luiz Costa, org. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

LJUNGBERG, Christina. *Photography and autobiography in postmoderntexts*. In: ALETRIA; Revista de estudos de literatura, v. 14, jul- dez 2006. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do Romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_. *La novela histórica*. México: Bibioterra, 1966.

MACHADO, Douglas. *Luiz Antonio de Assis Brasil - o Códice e o Cinzel*. Disponível em: < [https://www.youtube.com/watch?v=mHW\\_PkMbCog](https://www.youtube.com/watch?v=mHW_PkMbCog)>. Acesso em: 03 jun. 2015.

MELO, Cimara Valim de. *Pelas dobras do tempo-espaço: literatura e fotografia em Satolep, de Vitor Ramil*. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2316-40182012000100011](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182012000100011)>. Acesso em: 02 jul. 2015.

MONTAIGNE. *Os ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MOREIRA, Alice Campos. *Lobo da Costa: Obra Poética*. Porto Alegre: Edipucrs 1991.

MORIN, Edgar. (Org.). *A religação dos saberes: o desafio do século XXI*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

MOSER, Walter. *As relações entre as artes. Por uma arqueologia da intermedialidade*. In: ALETRIA; Revista de estudos de literatura, v. 14, jul- dez 2006. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Don Giovanni*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nV1yNgiEvIQ>>. Acesso em: 29 ago. 2015.

NADAR, Félix. *Victor Hugo, 1885*. Disponível em: <<http://foto.espm.br/index.php/referencias/a-excentricidade-inventiva-de-felix-nadar-1820-1910/>>. Acesso em: 18 jun. 2015.

\_\_\_\_\_. *Sarah Bernhardt, 1864*. Disponível em: <[https://hr.wikipedia.org/wiki/Sarah\\_Bernhardt](https://hr.wikipedia.org/wiki/Sarah_Bernhardt)>. Acesso em: 18 jun. 2015.

NETO, João Simões Lopes. *Lendas do Sul*. Disponível em: <[http://joaosimoelopesneto.com.br/obras/lendas\\_do\\_sul.pdf](http://joaosimoelopesneto.com.br/obras/lendas_do_sul.pdf)>. Acesso em: 25 ago. 2015.

NIEPCE, Joseph Nicéphone. *Point de VueduGras*. 1826. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/wp-content/uploads/2010/09/primeira-fotografia.jpg>>. Acesso em: 02 abr. 2015.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada. História, Teoria e Crítica*. São Paulo, Editora da USP, 1997.

NUNES, Maria da Graça Paulo Gomes. *A Viagem em A Relíquia e O Mandarim: a dinâmica das pausas de uma caminhada literária*. Disponível em: <[https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/2531/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o\\_final\\_13mar2013.pdf](https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/2531/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o_final_13mar2013.pdf)>. Acesso em: 26 ago. 2015.

ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2015.

OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Tradução e notas de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

PALO, Maria José. Ilustração: o duplo estatuto da relação palavra e imagem. In: *Revista da Abralic*, v. 10- 2007, São Paulo, 2007.

POMBO, Olga. *Interdisciplinaridade: ambições e limites*. Lisboa: Relógio d'Água, 2004.

\_\_\_\_\_. *Interdisciplinaridade: reflexão e experiência*. Lisboa: Texto, 1993.

\_\_\_\_\_. *Interdisciplinaridade e integração dos saberes*. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/liinc/index.php/liinc/article/viewFile/186/103>> Acesso em: 16 jul. 2013.

\_\_\_\_\_. *Epistemologia da interdisciplinaridade*. Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/investigacao/portofinal.pdf>> Acesso em: 15 ago. 2013.

PROENÇA, Graça. *História da Arte*. São Paulo: Ática, 2003.

RASSIER, Luciana Wrege. *De Pequod a Satolep: identidades em jogo na obra de Vitor Ramil*. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323127096014>>. Acesso em: 01 jul. 2015.

REIJLANDER, Oscar Gustave. *The two ways of life*. Manchester, 1857. Disponível em: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oscar-gustave-reijlander\\_two\\_ways\\_of\\_life.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oscar-gustave-reijlander_two_ways_of_life.jpg)>. Acesso em: 06 mar. 2015.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

\_\_\_\_\_. *O romance da fotografia*. Disponível em: <<http://www.laab.com.br/referencias.html>> Acesso em: 10 set. 2015.

RICOEUR, Paul. *Percursos do reconhecimento*. São Paulo: Loyola, 2006.

RUBIRA, Luis. *Vitor Ramil- Nascer leva tempo: identidade, autossuperação e criação de Estrela, estrela a Longes*. Porto Alegre: Publicato Editora, 2015.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANTOS, Maria Carolina Alves dos. *A lição de Heráclito*. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/trans/v13/v13a01.pdf>>. Acesso em: 26 ago. 2015.

SAPPER, Ângela Treptow; ZANOTELLI, Jandir João. *Lobo da Costa, obra completa*. Pelotas: EDUCAT, 2003.

SARTRE, Jean Paul. *Que é a literatura?* 3. ed. São Paulo: Ática, 2006.

SCHMIDT, Rita T. (org.) *Sob o signo do presente; intervenções comparatistas*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2010.

SILVEIRA, L. M. *A cor na fotografia em preto-e-branco como uma flagrante manifestação cultural*. Disponível em:

<<https://periodicos.utfpr.edu.br/rts/article/viewFile/2458/1577> >. Acesso em: 18 mar. 2015.

SONTAG, Susan. *On photography*. Disponível em: <[http://www.curateafrica.org/wp-content/uploads/2013/02/Sontag\\_\\_Susan\\_-\\_On\\_Photography1.pdf](http://www.curateafrica.org/wp-content/uploads/2013/02/Sontag__Susan_-_On_Photography1.pdf)>. Acesso em: 27 out. 2014.

STOLZ, Elio; NOGUEIRA, Manuel; CURIA, Marcelo. *Historia de pescador-imagens da colônia z-3*. Porto Alegre: Gráfica Pallotti, 2000.

TYNIA NOV, Iuri. *Teoria da literatura* (Formalistas russos). Porto Alegre: Globo, 1971.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WELLEK, René. *A crise da literatura comparada*. Trad. De Maria Lúcia Rocha-Coutinho. In: COUTINHO, Eduardo & CARVALHAL, Tania (orgs.). *Literatura comparada: Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 133- 161.