

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Priscila Miranda Caetano

Linguagens em (con)fluência: o diálogo interartes em *Catálogo de Perdas e Aos 7 e aos 40*, de João Anzanello Carrascoza

DOUTORADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

São Paulo

2023

Priscila Miranda Caetano

Linguagens em (con)fluência: o diálogo interartes em *Catálogo de Perdas e Aos 7 e aos 40*, de João Anzanello Carrascoza

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de DOUTORA em **Literatura e Crítica Literária**, sob a orientação da **Profa. Dra. Diana Navas**.

São Paulo

2023

Sistemas de Bibliotecas da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo -
Ficha Catalográfica com dados fornecidos pelo autor

Caetano, Priscila Miranda

Linguagens em (con)fluência: o diálogo interartes
em Catálogo de Perdas e Aos 7 e aos 40, de João
Anzanello Carrascoza / Priscila Miranda Caetano. --
São Paulo: [s.n.], 2023.
94p. il. ; cm.

Orientador: Diana Navas.

Tese (Doutorado)-- Pontifícia Universidade Católica
de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em
Literatura e Crítica Literária.

1. Diálogos interartes. 2. João Anzanello
Carrascoza. 3. Catálogo de Perdas. 4. aos 7 e aos
40. I. Navas, Diana . II. Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós
Graduados em Literatura e Crítica Literária. III.
Título.

CDD

Priscila Miranda Caetano

Linguagens em (con)fluência: o diálogo interartes em *Catálogo de Perdas e Aos 7 e aos 40*, de João Anzanello Carrascoza

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de DOUTORA em **Literatura e Crítica Literária**, sob a orientação da **Profa. Dra. Diana Navas**.

Aprovada em ___/___/_____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Diana Navas - PUC-SP (Orientadora)

Profa. Dra. Ana Maria Haddad Baptista – Universidade Nove de Julho

Profa. Dra. Márcia Fusaro – Universidade Nove de Julho

Profa. Dra. Cecília Salles – PUC-SP

Prof. Dr. Fábio Roberto Lucas– PUC-SP

A Deus, autor da minha vida e à minha mãe, Cleonice Miranda Caetano (in memoriam), por ser a pessoa mais importante da minha vida, por seus ensinamentos eternos, por estar sempre presente em mim, na minha identidade e nos princípios que norteiam meu caminho, por seu legado de amor, cuidado, fé, esperança e paz, dedico estas linhas.

AGRADECIMENTO

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES),
pela concessão da bolsa que permitiu a realização desta pesquisa.

Código de Financiamento 88887.314236\2019-00.

AGRADECIMENTOS

A todos aqueles que, de maneira direta e indireta, contribuíram com o desenvolvimento desta pesquisa: na escuta e na compreensão dos desafios que essa travessia me trouxe.

Aos amigos, pelo cuidado e apoio nas dificuldades que se interpuseram no meu caminho.

Aos queridos parceiros que compõem comigo a equipe de educadores do Colégio Notre Dame Rainha dos Apóstolos, assim como à equipe diretiva, representada pela Irmã Marivete Brum e Agnis Fernanda Caparrós; às coordenadoras pedagógicas Renata Rocha e Regina Sacramento, pelo apoio e pelos gestos diários de generosidade, minha mais profunda gratidão e admiração.

Aos colegas e amigos educadores assistentes pedagógicos da Educação de Jovens e Adultos que compõem a minha equipe de trabalho na Prefeitura Municipal de Educação de Santo André, no Departamento de Educação de Jovens e Adultos, representado pelo corpo diretivo: Luciane Vezzano Izidoro Fialho; Márcia Aparecida Buzzeto, Vanderli Silva, Cláudia Jaqueline de Souza, Mariene Cocco Vieira. Agradeço também às equipes gestoras das unidades escolares EMEIEF Célia Inês Domingues de Arruda Assis, na figura dos gestores: Alex Elias Ibrahim, Márcia Crispin Araújo de Moraes, Ana Paula Janaína Garofalo e Geisa Lizana Pestana Garcez Silva; e do Centro Público de Formação Profissional Júlio de Grammont: Tatiane Mirelli Pinholi.

Agradeço também à minha amiga e parceira de trabalho Cilene Máximo, pelo apoio e escuta sempre presentes, capazes de renovar minhas energias e tornar meus dias de trabalho mais leves e alegres.

À Regiane Harich, por seu cuidado e contínuo apoio, por sua leitura atenta dos meus escritos, quando eu ainda os olhava como pedras brutas. Suas palavras sempre me confortaram e me mostraram preciosidades que, até então, não podia enxergar. Grata por tudo, sempre!

À querida amiga Gabriela Pereira dos Santos, por oferecer apoio e compartilhar seus conhecimentos em momentos importantes, por sua generosidade e empatia, marcas de alguém brilhante e de grande simplicidade, sou muito grata!

À amiga e irmã de alma, Luciana dos Santos Nomoto, pelo cuidado e carinho a mim dispensados, por se fazer presente nos momentos de euforia e, principalmente, nos momentos de angústia. Amizade é estar, mesmo que em pensamento e vibração.

É estar desarmado, é oferecer cuidado e escuta, é simplesmente por ser. A você e sua generosa amizade, ofereço minha profunda e eterna gratidão.

À minha família, os grandes exemplos do que desejo ser e grandes incentivadores, sou grata por cada palavra de fé, preces e cuidados dispensados a mim; àqueles que aprenderam a ler meus silêncios e a me oferecer abrigo.

À meu pai, Edvaldo Caetano, por sua presença e apoio no cuidado diário, ao Tiago Miranda Caetano e à Juliana Miranda Caetano, meus irmãos e parceiros, agradeço pelas horas e horas de conversas, conselhos e também escuta.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária, na figura da Profa. Dra. Diana Navas, pelo acolhimento e apoio em cada experiência vivenciada por mim nesses últimos anos.

À Ana Albertina, secretária do Programa, por seu tratamento humano e humanizador, a me acalmar nos momentos de extremas preocupações, a apontar prontamente as soluções para cada situação de conflito, dúvidas e problemas ao longo deste tempo, a salvar minha vida acadêmica em inúmeros momentos.

À CAPES, por investir nesta pesquisa e promover as contribuições aqui propostas.

Às professoras doutoras Cecília Salles e Márcia Fusaro, pelas precisas e generosas contribuições, nos diálogos durante o processo de qualificação, a mostrar caminhos e trazer vastos horizontes a essa pesquisa.

À minha orientadora, Diana Navas, pela maneira competente e profundamente humana com a qual trabalhou em todas as etapas de desenvolvimento deste trabalho. Por suas leituras atentas e por sua parceria e acolhimento, a me mostrar horizontes ainda obscuros e distantes da minha percepção. Sou grata pelo tempo, pelas palavras de acalanto nos momentos de maior tensão, dúvidas e dor. És um dos grandes motivos da minha chegada a essa margem, por todos os momentos em que remou comigo e por mim. Por fim, sou e sempre serei grata pelo prazer o privilégio de trilhar este caminho ao lado de tão extraordinária pessoa.

“Vivendo, se aprende; mas o que se aprende,
mais, é só fazer outras maiores perguntas.”

(João Guimarães Rosa).

RESUMO

CAETANO, Priscila Miranda. **Linguagens em (con)fluência**: o diálogo interartes em *Catálogo de Perdas e Aos 7 e aos 40*, de João Anzanello Carrascoza. 2023. 94f. Tese (Doutorado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

A obra de João Anzanello Carrascoza se instaura em um importante arcabouço das premiadas produções recentes na Literatura Brasileira. Em sua trajetória como contista e romancista, o autor nos apresenta marcas que dialogam diretamente com a nossa contemporaneidade: a linguagem imagética em sua prosa poética; o hibridismo de gêneros literários; as reflexões sobre a escrita e o ato de escrever; o diálogo entre linguagens em processos de coautoria. O conjunto da obra do autor nos aponta para uma experiência ativa de leitura, em que o leitor também será convidado a participar e manusear o projeto do livro, como um objeto de arte. No entanto, essas tendências não são novas no cenário literário. Por esse viés, o primeiro capítulo deste trabalho busca apresentar algumas produções que promovem o diálogo interartes, na intersecção da literatura com a ilustração, o *design*, a fotografia, o cinema e afins, com o intuito de analisar e consolidar as interferências que uma linguagem exerce na outra, não apenas na produção de sentido, mas em toda a sua estrutura, abrindo os campos de percepção leitora. No segundo capítulo, adentramos a análise da obra “Catálogo de Perdas”, a fim de mostrar a relação entre o conto, a fotografia e o projeto gráfico em toda sua integralidade. Por fim, no terceiro capítulo, o leitor entrará em contato com uma leitura cinematográfica do romance “Aos 7 e aos 40”, por meio da fusão das linguagens no suporte de um projeto gráfico que coloca o leitor frente às janelas, tomadas e cenas em movimento, mas também cristalizadas no tempo. Nesse percurso, objetivamos comprovar a tese de que o diálogo interartes não se limita ao conteúdo das obras, mas se estabelece no movimento de assimilação da sintaxe de uma linguagem na outra, dentro de um processo antropofágico da escrita.

Palavras-chave: diálogo interartes, João Anzanello Carrascoza, *Catálogo de Perdas*, *Aos 7 e aos 40*.

ABSTRACT

CAETANO, Priscila Miranda. **Languages in (con)fluency**: the interarts dialogue in *Catálogo de Perdas e Aos 7 e aos 40*, by João Anzanello Carrascoza. 2023. 94p. Thesis (Doctorate) – Pontifical Catholic University of São Paulo, São Paulo.

The work of João Anzanello Carrascoza is situated within an important framework of award-winning recent productions in Brazilian Literature. In his trajectory as a short story writer and novelist, the author presents us with marks that dialogue directly with our contemporaneity: the imagery language in his poetic prose; the hybridization of literary genres; reflections on writing and the act of writing; dialogue between languages in co-authorship processes. His collection of works directs us towards an active reading experience, wherein the reader is also invited to actively engage with and manipulate the book project as an artistic object. However, these trends are not new in the literary scene, given this, the first chapter of this work aims to present some productions that promote interart dialogue, at the intersection of literature with illustration, design, photography, cinema and the like, with the aim of analyzing and consolidating the interferences that one language exerts on the other, not only in the production of meaning, but in its entire structure, opening the fields of reader perception. In the second chapter, we analyze the work *Catálogo de Perdas*, in order to show the relationship between the short story, photography and graphic design in all its entirety. Finally, in the third chapter, the reader will come into contact with a cinematographic reading of the novel *At 7 and 40*, through the fusion of languages in the support of a graphic project that puts the reader in front of the windows, shots and scenes in movement, but also crystallized in time. In this path, we aim to prove the thesis that the interarts dialogue is not limited to the content of the works, but is established in the movement of assimilation of the syntax of one language in the other, within an anthropophagic process of writing.

Keywords: interart dialogue. João Anzanello Carrascoza. *Catálogo de Perdas. Aos 7 e aos 40*.

RESUMEN

CAETANO, Priscila Miranda. **Lenguajes en (con)fluidez**: el diálogo interartístico en *Catálogo de Perdas y Aos 7 e aos 40*, por João Anzanello Carrascoza. 2023. 94h. Tesis (Doctorado) – Pontificia Universidad Católica de São Paulo, São Paulo.

La obra de João Anzanello Carrascoza se establece en un marco importante de producciones recientes premiadas en la literatura brasileña. En su trayectoria como narrador y novelista, el autor nos presenta marcas que dialogan directamente con nuestra contemporaneidad: el lenguaje de la imaginería en su prosa poética; la hibridez de los géneros literarios; reflexiones sobre la escritura y el acto de escribir; diálogo entre lenguas en procesos de coautoría. El conjunto de obras de ese autor nos remite a una experiencia de lectura activa, en la que el lector también será invitado a participar y manejar el proyecto del libro, como objeto de arte. Sin embargo, estas tendencias no son nuevas en el panorama literario, por ello, el primer capítulo de este trabajo busca presentar algunas producciones que promueven el diálogo interartístico, en la intersección de la literatura con la ilustración, el diseño, la fotografía, el cine y afines, con el objetivo de analizar y consolidar las interferencias que una lengua ejerce sobre la otra, no sólo en la producción de sentido, sino en toda su estructura, abriendo los campos de percepción del lector. En el segundo capítulo, analizamos la obra *Catálogo de Perdas*, con el fin de mostrar la relación entre el cuento, la fotografía y el diseño gráfico en su totalidad. Finalmente, en el tercer capítulo, el lector entrará en contacto con una lectura cinematográfica de la novela *A los 7 y 40*, a través de la fusión de lenguajes en apoyo de un proyecto gráfico que pone al lector frente a las ventanas, planos y escenas en movimiento, pero también cristalizados en el tiempo. En este camino, pretendemos probar la tesis de que el diálogo interartístico no se limita al contenido de las obras, sino que se establece en el movimiento de asimilación de la sintaxis de una lengua en la otra, dentro de un proceso antropofágico de escritura.

Palabras clave: diálogo interartístico. João Anzanello Carrascoza. *Catálogo de Perdas. Aos 7 e aos 40*.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 1 – Plano geral e trabalho com o foco | 27 |
| Figura 2 – Uso do superfoco e <i>close</i> | 27 |
| Figura 3 – Ficha cadastral, envelope e posta que constituem o dossiê | 29 |
| Figura 4 – Fotos, envelopes, ficha cadastral e pasta | 30 |
| Figura 5 – Diferentes materiais que compõem o dossiê das personagens | 31 |
| Figura 6 – Páginas e abas de <i>Abrapoema</i> | 33 |
| Figura 7 – Abertura da aba do livro | 33 |
| Figura 8 – Uso do alto relevo e necessidade da luz para o (des)velar do texto | 34 |
| Figura 9 – O uso do papel de seda na expansão dos sentidos da imagem | 38 |
| Figura 10 – O uso da sombra como recurso iconográfico | 39 |
| Figura 11 – As letras e as imagens em fundição | 40 |
| Figura 12 – Objetos representando as vivências | 41 |
| Figura 13 – As sombras na representação das memórias presentificadas | 41 |
| Figura 14 – Epígrafe, acompanhada com os sinais gráficos da ausência | 44 |
| Figura 15 – Os recursos gráficos na reedição de <i>Caderno de um ausente</i> | 45 |
| Figuras 16 e 17 – O código verbal e visual na materialização do silêncio e da ausência | 46 |
| Figura 18 – Fotografia referente ao conto “Apito” | 58 |
| Figura 19 – O contraste entre claro e escuro | 61 |
| Figura 20 – Fotografia que acompanha o conto “Bengala” | 63 |
| Figura 21 – Fotografia junto ao conto “Bíblia” | 65 |
| Figura 22 – Fotografia que acompanha o conto “Piercing” | 68 |
| Figura 23 – Capa da primeira edição da obra <i>Aos 7 e aos 40</i> , publicada pela editora Cosac Naify | 80 |
| Figura 24 – Sumário dos capítulos da obra | 81 |
| Figura 25 – Introdução do capítulo “Fim” | 84 |
| Figura 26 – Introdução do capítulo “Recomeço” | 84 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO | 15 |
| 1 A LITERATURA EM DIÁLOGO COM OUTRAS ARTES | 17 |
| 1.1 A presença de outras linguagens na produção contemporânea..... | 17 |
| 1.2 O trabalho com a materialidade do livro: o <i>design</i> e a leitura pelos sentidos .. | 28 |
| 1.3 A linguagem verbo-visual e a materialidade na obra de João Anzanello Carrascoza..... | 35 |
| 2 A ESCRITA FOTOGRÁFICA DE <i>CATÁLOGO DE PERDAS</i> | 47 |
| 2.1 A obra contística de João Anzanello Carrascoza: a captura de um instante ... | 47 |
| 2.2 A literatura e a fotografia em (con)fluência | 51 |
| 2.3 A escrita fotográfica de <i>Catálogo de Perdas</i> | 57 |
| 2.3.1 O processo de coautoria em <i>Catálogo de Perdas</i> | 57 |
| 2.3.2 As linguagens em confluência em <i>Catálogo de Perdas</i> | 58 |
| 3 LITERATURA E CINEMA EM DIÁLOGO: A LEITURA DE <i>AOS 7 E AOS 40</i> | 70 |
| 3.1 Literatura e cinema: o tempo como elemento comum | 71 |
| 3.2 O projeto gráfico como linguagem narrativa: o verbal e o não-verbal..... | 79 |
| 3.3 A sintaxe cinematográfica e o poético na composição de <i>Aos 7 e aos 40</i> | 85 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 91 |
| REFERÊNCIAS | 92 |

INTRODUÇÃO

A obra de João Anzanello Carrascoza é conhecida por sua poeticidade e pelos diálogos intertextuais, multimodais e pelas diversas interlocuções entre as linguagens da arte: palavra, imagem, sonoridade, fotografia, cinema, dentre outras. O autor iniciou sua produção na literatura infantil e juvenil, suas primeiras publicações se deram em consonância entre a escrita e a ilustração. Ao longo do tempo, construiu outras parcerias, no âmbito também do projeto gráfico e do diálogo com outras linguagens e gêneros literários.

A partir da década de 1990, o autor iniciou sua carreira como contista, trazendo em sua linguagem a poeticidade e a sonoridade de uma escrita que já visava a desautomatização do olhar do leitor, frente às diversas significações da obra. Em 2012, lançou a obra *Aquela água toda*, em que convergiram, no mesmo volume, a escrita dos contos, a ilustração e o projeto gráfico, promovendo uma leitura mais sinestésica, por meio da escolha do tipo de papel, de seda, bem como as ilustrações que constroem um elo entre os contos, ampliando seus sentidos por meio de uma narratividade própria. Nessa perspectiva, lançou, no mesmo ano, seu primeiro romance, *Aos 7 e aos 40*, em que os capítulos também são independentes, contudo, formam um todo conciso por meio do trabalho com o projeto gráfico. Em 2017, lançou *Catálogo de Perdas*, dessa vez com um trabalho mais profundo de coautoria: escrita literária e fotografia; obra que foi premiada no aspecto do projeto gráfico, a tornar materializada a experiência de leitura por meio dos sentidos.

Com isso, a presente pesquisa visitou a extensa bibliografia do autor, que conta mais de duas dezenas de livros, a fim de extrair os seus objetos de investigação, a saber: o livro de contos e fotografias *Catálogo de Perdas* (2017) e o romance *Aos 7 e aos 40* (2012), objetivando analisar os diálogos interartes, isto é, da consonância entre diversas linguagens, na construção de uma leitura que ultrapassa o código verbal, para alcançar uma experiência que remete aos sentidos do leitor, trazendo-o de forma ativa para a leitura.

No primeiro capítulo, realizamos um panorama da literatura contemporânea, com foco nos diálogos interartes, para demonstrar que não se trata de uma tendência das produções mais recentes, mas que já faz parte de um arcabouço de composições ao longo da última década, na perspectiva do livro enquanto artefato, objeto sobre o qual o leitor irá se debruçar não apenas intelectualmente, mas também de maneira

sensorial e abstrata. Apresentaremos, também, o autor, cuja obra é objeto dessa pesquisa, com o objetivo de mostrar a presença do diálogo entre as linguagens na composição do conjunto de suas produções, de maneira implícita e explícita.

No segundo capítulo, adentramos os diálogos entre a literatura e a fotografia, mostrando que as interconexões entre as linguagens se dão não apenas no conteúdo ou na temática, mas também na forma, uma vez que o conto e a captura da imagem fotográfica se manifestam em instâncias próximas, em seus limites entre o real e o ficcional e a conseqüente potência em suas produções de sentidos. No mesmo capítulo, traremos uma leitura de *Catálogo de Perdas*, à luz das teorias de Cortázar, Boris Kossoy e Aumont, dentre outros autores.

No terceiro capítulo, trataremos do diálogo entre a literatura e o cinema, em *Aos 7 e aos 40*, romance que traz as cenas em janelas, a retratar o tempo do encantamento e o tempo do desencantamento com o mundo, na voz de um narrador aos 7 anos de idade, em primeira pessoa, e aos 40, em terceira pessoa. O deslocamento do olhar do leitor se dá por meio de um movimento promovido pelo projeto gráfico, que posiciona o texto na parte superior e inferior da página. Como fios condutores dessa leitura cinematográfica, traremos o foco em três aspectos: o tempo; os elementos verbais e não verbais e a construção do poético no cinema e na literatura.

A presente pesquisa, portanto, procura apresentar e comprovar a seguinte tese: há, na obra de João Anzanello Carrascoza, um processo antropofágico de incorporação da sintaxe de diferentes linguagens, que transitam na inter-relação entre a literatura, a fotografia e o cinema, promovida pela construção de um projeto gráfico capaz de criar um espaço de confluência e materialidade, estimulando uma leitura que se expande para novos campos de percepção.

1 A LITERATURA EM DIÁLOGO COM OUTRAS ARTES

1.1 A presença de outras linguagens na produção contemporânea

A definição de literatura pós-moderna ou contemporânea se depara com uma série de problemáticas, ambiguidades e contradições, marca dos tempos atuais e indicativos de que o olhar analítico para as produções mais recentes requer o cuidado e o entendimento de seu maior traço: a transitoriedade. O “fato literário”, citado por Perrone-Moisés (2016), a partir dos escritos de Tynianov, está em constante processo de mutação e transformação, portanto, não permite a rotulação ou definição mais definitiva.

O que não se pode perder de vista, no contexto de transitoriedade, são as bases de toda a produção literária. Não há obra ou escritor que pretenda criar a partir do absoluto nada; a inovação ou o objeto literário por vir sempre terá sua sustentação na tradição da literatura universal, que percorre todas as épocas.

Nas palavras de Leyla Perrone-Moisés, algumas marcas são inerentes a toda produção literária: do antes, do agora, do que virá. Para a autora, toda a estética literária faz

[...] o exercício da linguagem de modo livre e consciente; a criação de um mundo paralelo como desvendamento e crítica da realidade; a expressão de pensamentos e sentimentos que não são apenas individuais, mas reconhecíveis por outros homens como correspondentes mais exatos aos seus; a capacidade de formular perguntas relevantes, sem a pretensão de possuir respostas definitivas. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 35).

No trato com a linguagem, a literatura, de maneira universal, trará seus traços de subjetividade, intensificados no contexto contemporâneo, uma vez que o sujeito se vê dentro de uma sociedade em estilhaços, fragmentada, compartimentada e automatizada. Para trazer sentido à própria existência nesse contexto, os diversos “eus” ficcionais se voltarão para dentro de si, para uma travessia interior de reflexão e ressignificação das vivências, a fim de encontrar sentidos perdidos em suas experiências. Nas palavras de Cortázar, “[...] a literatura é, por essência, a subjetividade de uma sociedade em revolução permanente.” (1999, p. 220).

Com bases inseridas dentro dos conceitos de transitoriedade e subjetivação, é possível adentrar as obras na contemporaneidade e extrair dessas leituras algumas tendências, tanto em sua criação quanto recepção. Linda Hutcheon, em sua obra *Poética do Pós-Modernismo* (1991), propõe pensarmos a modernidade a partir de suas mais profundas contradições. Para a autora, “[...] o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia [...]” (1991, p. 19). Desafiar as formas vigentes não é, necessariamente, negá-las. Os autores contemporâneos desafiam para expandir, para descobrir a máxima potência que a linguagem pode alcançar, trata-se de afirmar as diferenças, conforme teorizado por Hutcheon.

Ao citar algumas tendências da produção contemporânea, Ana Paula Arnaut nos diz que

Da nova literatura sobressaem os seguintes aspectos: a mistura de gêneros e a decorrente fluidez genológica, num culto ostensivo e quase sempre subversivo; a insistente e crescente polifonia, em algumas situações a tocar as fronteiras do indecível, da fragmentação e da (aparente) perda de narratividade; os exercícios metaficcionalis, já presentes em romances cômicos e satíricos do século XVIII, mas agora renovados em grau e qualidade e alargados da escrita da história à re-escrita da História. Sublinhe-se, a propósito do modo como se processa a recuperação do passado, a imposição da paródia como elemento de fundamental importância para a deslegitimação das grandes narrativas que, num entendimento que nos parece pertinente, estendemos a códigos genológicos e periodológicos. (2002, p. 131).

As tendências citadas por Arnaut se acentuam no trabalho com a linguagem em confluência com os desafios que o cenário pós-moderno nos traz. São marcas que já estão presentes na literatura no decorrer das épocas, contudo, ganham novos efeitos de sentido. Na subversão, há uma afirmação sobre o contemporâneo: tudo está em estado de fluidez, em suspensão, em processo de desconstrução e reconstrução.

No universo das contradições, a figura do narrador perde o caráter de onisciência ou de completo domínio da narrativa; o que observamos é uma voz narrativa que também se fragmenta, se contradiz, busca novos sentidos, constrói seu discurso no decorrer da narrativa. As bases já não são mais sólidas e o leitor, ativo dentro de seu processo de leitura, será levado a (re)escrever para si a narrativa, como

se montasse um quebra-cabeça de um enredo rarefeito, conduzido por um narrador em constante processo de construção.

Em *Caderno de um ausente* (2014), de João Anzanello Carrascoza, o narrador, João, se vê frente a um vazio iminente, pois acaba de ser pai aos 50 anos e não acredita que terá a oportunidade de acompanhar o crescimento de sua filha, Beatriz. Dessa forma, inicia a escrita de uma espécie de caderno de memórias, a ser deixado como legado à menina que acaba de nascer. Enquanto o narrador desenvolve sua enunciação, o leitor é levado para um universo de ausências, tanto em termos temáticos, quanto na estrutura da obra, construída por meio de uma escrita fluída, com poucos pontos finais, em que o enredo parece se desenvolver à medida que a leitura avança. Nessa perspectiva, o leitor se depara com um narrador que não possui todas as respostas ou o controle da narrativa; ele está em processo de construção, assim como a própria obra, que se revela na palavra e no silêncio.

Para essa construção de sentido, a voz narrativa apresentará ao leitor algumas reflexões sobre a escrita e o uso da linguagem, descortinando o processo da escrita ficcional, quebrando o pacto de leitura ao revelar os bastidores da ficção e, ao mesmo tempo, sugerindo que a vida também é um texto a ser escrito, o qual cabe a todos nós definirmos qual será.

[...] as palavras grafadas com limpidez, igual à água dentro do vidro, exibindo toda a transparência de sua escritura líquida e, ao mesmo tempo, escondendo resíduos de substâncias, milagrosas ou nocivas, a revelar e ocultar seu segredo em qualquer punhado de correnteza que colhemos; A tua vida, filha, é um texto que há tempos começamos a escrever, mas, daqui em diante também te cabe pegar esta tinta e delinear o teu curso [...]. (CARRASCOZA, 2015, p. 16).

A constante reflexão sobre a linguagem nos coloca frente a uma obra cujos traços metaficcionalis revelam a essência da produção contemporânea, uma vez que as fronteiras entre a arte e a vida, entre a realidade e a ficção começam a se romper, pouco a pouco, a fim de apresentar ao leitor uma obra que lhe sirva como uma espécie de espelho para si e para o mundo que o rodeia. A produção literária se apresenta como um fenômeno vivo e constantemente mutável, em diálogo com o indivíduo na contemporaneidade.

A problemática que surge a partir da análise da crítica literária se concentra exatamente na apreensão desse fenômeno vivo e em constante mutação. É possível

perceber uma tendência à presentificação, pois, na contradição do imediatismo de uma sociedade utilitária e mecanizada, o real ou o objeto da literatura não pode ser apreendido de forma imediata. Há uma dificuldade com o viver no presente, portanto, as vozes ficcionais rememoram o passado, reconstroem suas vivências a fim de presentificá-las para que esse tempo possa ser minimamente apreendido.

Neste sentido, podemos entender que a urgência é a expressão sensível da dificuldade de lidar com o mais próximo e atual, ou seja, a sensação, que atravessa alguns escritores, de ser anacrônico em relação ao presente, passando a aceitar que sua 'realidade' mais real só poderá ser refletida na margem e nunca enxergada de frente ou capturada diretamente. Daí perceberam na literatura um caminho para se relacionar e interagir com o mundo nessa temporalidade de difícil captura. (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 11).

A presentificação é mais um elemento de uma narrativa autoconsciente, pois “[...] evocar e lidar com a presença torna-se sinônimo de consciência subjetiva e de uma aproximação literária ao mais cotidiano, autobiográfico e banal, o estofado material da vida ordinária em seus detalhes mínimos.” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 15). Os miúdos da vida cotidiana se tornam matéria-prima das narrativas, pois deles emergem os sentidos mais profundos do discurso literário em construção.

Em *De mim já nem se lembra* (2016), Luiz Ruffato nos apresenta uma narrativa em que a memória é resgatada pelo artifício ficcional da imagem. Vinte e seis anos após a morte de Célio, o narrador resgata a ausência e a perda de sua família presentificada no discurso alegórico da fotografia, em imagem congelada. Nesse limiar, a escrita visual emerge pela mediação da memória perdida, pois a imagem recuperada procura remontar o passado para vivenciar o presente e torná-lo possível. O jogo entre o que foi e o que é se instaura no título da obra, o uso do advérbio de tempo “já” remonta a um instante presente, seguido da expressão “nem se lembra”, fazendo emergir um passado ainda inacabado: “Aqui reúno este passado – modo de reparar meus mortos [...]” (RUFFATO, 2016, p. 22).

Gagnebin (2009) aborda a necessidade de escrever como forma de viver no presente. Ruffato promove essa presentificação por meio do recurso do olhar fotográfico a capturar um instante do real, contudo, seu recorte cria uma memória, a ser ressignificada com a passagem do tempo. No código da imagem, pode-se perceber uma lembrança que presentifica o passado de modo a cristalizar o presente. Nesse limite, o narrador está em busca de reconstruir o passado para finalmente se

libertar do que não está visível ou dizível na imagem e na palavra: a ausência de um “eu” dentro de um “ele” nunca enterrado.

Engraçado que para mim, ficou a impressão de que elas nunca existiram no tempo, mas apenas naquele momento específico, como se criadas para coadjuvar uma rara ocasião de felicidade em nossa família, tão afeita a tragédias. Não me lembro de rostos, indumentárias, situações, nada, somente vozes que ecoam suspensas num universo sem relógio nem idades. Na fotografia em que estamos juntos, entretanto, o tempo está presente: seus olhos miram o retratista e o que vemos é a imagem de alguém que parecia saber que nunca iria frutificar [...]. Envelheci, envelhecemos todos... Menos você, que permanece com 26 anos, ardendo inexoravelmente em minhas lembranças. (RUFFATO, 2016, p. 136).

No “momento específico” no qual “vozes ecoam suspensas no universo sem relógio nem idades”, estão as lembranças presentificadas numa escrita visual. Com isso, podemos compreender o gosto pelo diferente, pela contradição, pelas vozes dissonantes que percorrem as narrativas contemporâneas. Trata-se de um retrato do nosso tempo: um tempo de difícil apreensão, cujos fenômenos de expressão artística emergem nos limites da própria linguagem que pretende capturá-los.

Linda Hutcheon (1991), ao tentar nos apresentar o fenômeno da produção literária pós-moderna, usa a expressão: “Vivam às Margens”. Dessa forma, o que se propõe ao leitor não é uma obra pronta, delimitada, com início e final bem-marcados; o que se propõe são fragmentos de vivências, *flashes* da memória, cenas entrecortadas, vozes dissonantes em constante polifonia, os diálogos intertextuais e a confluência de gêneros. Para adentrar as obras, é necessário colocar-se num lugar de sentidos movediços e sempre inacabados, como afirmou Cortázar, “[...] agora se escrevem e se leem romances para confrontar o hoje e o aqui – com tudo de vago, nebuloso e contraditório que possa caber nestes termos.” (1999, p. 226-227).

Para Schollhammer (2011), a grande história ou o enredo em si não ganham tons de progressão, tampouco caminham para um acabamento; assim, o leitor se vê dentro de uma nova perspectiva, dos vazios que percorrem toda a história que se pretende narrar.

As histórias são entrecortadas, episódios picotados de uma vida em aberto, que emergem em breves fulgurações para logo desaparecerem. Por isso o leitor experimenta a leitura como um passeio, simultaneamente diacrônico e sincrônico, atravessado por uma série de histórias paralelas que surgem em momentos arbitrários,

e onde, principalmente, a própria evolução da grande História não resulta em progresso, nem numa consciência superior. (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 84).

Na busca pela potência da palavra, as produções se concentram nas mais diversas formas de produção e de recepção: na inclusão do leitor como participante do processo da ficção, bem como na possibilidade constante de diálogo entre as mais variadas linguagens, uma vez que somos seres simbólicos e podemos viver a experiência da leitura a partir dos signos e dos sentidos que ecoam deles.

Em *Manual dos Inquisidores* (1996), António Lobo Antunes constrói uma escrita permeada por vozes dissonantes. A polifonia se instaura na estrutura da obra, organizada em relatos em que os membros de uma família da alta burguesia portuguesa, outrora poderosa e influente, trazem seus fragmentos do real ou versões de uma mesma verdade: a queda e os traumas de uma sociedade patriarcal e autoritária frente ao que restou de seus tempos de domínio. O enredo é rarefeito e se apresenta dentro desse caráter primordial da fragmentação do discurso, por meio de cenas entrecortadas e inúmeras digressões. Essas marcas são visíveis na cena em que uma empregada relata a relação que é obrigada a manter com o Dr. Francisco, o patriarca da família. A escrita se faz, em forma e conteúdo, um espelho da queda e do trauma:

[...] quando a senhora partiu não foi uma mulher de colar e anéis que ele procurou, foi a mim, que aos quinze anos pari uma criança sozinha, que o senhor doutor escolheu para ordenar

- Tu aí

a sepultei com as mãos junto à ribeira, ela e eu molhadas uma da outra, quentes uma da outra, sangrando o mesmo sangue, a mim que o senhor doutor disse a magoar as coxas com os dedos

- Tu quieta

e eu quieta, oca, vazia como depois de abandonar a minha filha que não me chamou, não me conheceu, não a minha segunda filha, a primeira, a segunda de quem também ninguém sabe excepto o senhor doutor e a dona Titina, nem as criadas, nem a costureira, nem o tractorista, nem o chofer que me oferece o que o senhor doutor deixou de me querer dar embora seja de mim que gosta [...] eu olhava-o e não o via a ele, via o negociante de leitões que me levou para lá dos estanhos, dos barros, do recreio da escola onde as figueiras bravas começavam, tangendo-me as nádegas com a varinha dos porcos e mesmo sem vento as figueiras falavam ou então era o dos leitões que falava ou então era a minha voz que falava sem que o som passasse da garganta [...]. (ANTUNES, 1996, p. 128-129).

A ausência de pontuação, as digressões, as cenas entrecortadas e a fragmentação do discurso remontam as contradições e o trauma tanto no tema quanto na estrutura da escrita. Não há mais a linearidade e a organização estrutural no texto que se pretende construir, há uma suspensão, onde tudo se mostra como provisório e inacabado.

Na provisoriedade da literatura contemporânea, vivenciamos a experiência com os limites. As fronteiras entre as linguagens e suas formas se diluem a fim de construir um objeto maior: o livro. Nesse sentido, as nomenclaturas, características, fórmulas e gêneros cedem espaço às confluências promovidas por uma experiência estética em que a palavra, a imagem, a diagramação, o toque, o som e tudo que possa compor a escrita são capazes de comunicar e abrir novos horizontes de leitura.

Cortázar nos traz uma leitura do contemporâneo marcada por essa experiência com os limites e as novas demandas da literatura atual, uma vez que “[...] o romance antigo nos ensina o que o homem é; o romance de hoje perguntará seu porquê e seu para quê.” (1999, p. 210). Para o autor, dentro do questionamento proposto, escritor, leitor e obra poderão coexistir num grau jamais visto.

Na perspectiva das vivências às margens, podemos dizer que não há limites bem delimitados entre as diversas linguagens na construção das obras em questão. O que podemos observar é uma espécie de diluição de fronteiras entre as diversas linguagens da arte que caminha para a coautoria, ou seja, o livro é produto de um trabalho feito a muitas mãos. Hutcheon atesta isso ao dizer que se trata de “[...] uma transgressão tipicamente pós-moderna em relação aos limites aceitos de antemão: os limites de determinadas artes, dos gêneros ou da arte em si [...]” (HUTCHEON, 1991, p. 26).

Dessa forma, a obra passa a ser produto da confluência de linguagens, de gêneros e estruturas que se entrecruzam e se misturam a fim de expandir as significações da criação. Para Hutcheon,

[...] as fronteiras mais radicais que já se ultrapassaram foram aquelas existentes entre a ficção e a não-ficção e – por exemplo – entre a arte e a vida [...]. A legenda utiliza essas fotos para fazer-nos como leitores, tomar consciência de nossas expectativas em relação à interpretação narrativa e figurativa, inclusive nossa crença ingênua, porém comum, na veracidade representativa da fotografia. (1991, p. 27).

Na criação a partir de diversas linguagens, o leitor é colocado constantemente em xeque entre o real e a ficção, a voz do narrador e as vozes dissonantes evocadas pela narrativa, o fato e a digressão, a vivência e as projeções da memória em fluxo de consciência. Enfim, há um mergulho a ser realizado para o interior da obra, em que

[...] o leitor entra num mundo ficcional no qual os personagens são incapazes de distinguir entre a realidade e a fantasia ou entre a experiência pessoal e o mundo onírico dos delírios produzidos pelos meios de comunicação. Ao mesmo tempo, uma nova perspectiva visual é aberta na narrativa por meio do uso de técnicas do cinema – *flash*, mudança de foco, cortes, contrastes, elipse no tempo e ritmo acelerado –, que arrasta o narrador em movimentos contínuos estilhaçados, refletidos nas vitrines e nas imagens cinematográficas, criando assim uma atmosfera sem limites nítidos entre a realidade e as projeções fantasmagóricas. (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 32).

Em *Intramuros* (2016), Lygia Bojunga desnuda seus processos de produção ficcional à medida que propõe um rompimento com o pacto de leitura e passa a encenar a escrita de sua obra e de sua vida, também trazida para dentro da ficção. Rompem-se as fronteiras do real e do ficcional e o leitor passa, de maneira ativa, a transitar entre essas instâncias.

De manhã, aqui no meu pequeno estúdio, o Crow's Nest segundo – do Crow's Nest primeiro já te falei no meu livro *Feito à Mão*; deste segundo é possível que ainda te fale nestes nossos papos de agora – de repente, tive a sensação de estar vivendo não só um bom domingo, até mesmo com sol batendo aqui na minha mesa de trabalho, mas, além de bom, especial. É que, ao abrir o caderno (ah! quantas vezes aberto com esse propósito) e ver os dois nomes ali escritos, tive a agradável surpresa de sentir que eles estavam se oferecendo para mim; cheguei mesmo a sentir que, desta vez, eles estavam me esperando para um *verdadeiro* encontro – fosse qual fosse o resultado. E, pela primeira vez, via Nicolina [...]. (BOJUNGA, 2016, p. 13; grifos da autora).

Nesse trecho inicial da obra, a autora já se revela dentro de seu processo ficcional, já se apresenta ao leitor de forma interativa e dialogal, por meio do uso da segunda pessoa, desnudando a ficção por dentro, mostrando que aquilo que se constrói é criação literária, ao mesmo tempo que insere a personagem nesse universo da encenação, como se ela ultrapassasse o âmbito da ficção para materializar-se dentro de seu próprio processo de construção. Nesse “verdadeiro” encontro, a

realidade e a ficção rompem suas fronteiras, e o que temos é a presença performática da obra na vida e da vida na obra.

Na cena da escrita, o leitor é colocado novamente em xeque, por meio do recurso da polifonia, de forma a produzir um efeito de sentido peculiar: quem é o autor ou autora? Quem é o narrador ou narradora? Quem é a personagem?

E, nessa coisa de lembrança passeando e passando, eu fui lembrando de uma porção de coisas de quando eu era criança. De repente, me lembrei de um fim de ano que o meu pai resolveu que a gente ia passar lá na casa da minha vó, em Petrópolis [...]. Meu pai tinha falado que o natal é para a gente passar com a família, então a gente foi. (BOJUNGA, 2016, p. 99).

No excerto, a palavra “natal”, escrita em letra minúscula, é acompanhada de uma referência à nota de rodapé número 5. Nela, a autora, ora empírica, ora ficcionalizada, sugere: “Quando sou eu ou a Nicolina falando, escrevo natal com a inicial minúscula; quando quem fala é uma ou outra personagem, escrevo como a personagem escreveria: Natal.” (BOJUNGA, 2016, p. 99).

Nesse momento, Lygia Bojunga parece produzir um autorreflexo dentro da ficção, o que Schollhammer define como “estratégias autobiográficas”, em que há uma diluição da “[...] dicotomia tradicional entre ficção e não ficção, e a ficcionalização do material vivido torna-se um recurso de extração de uma certa verdade [...] que não reside numa nova objetividade do fato contingente, mas na maneira como o real é rendido pela escrita.” (2011, p. 107). Por fim, estar “Intramuros”, para a autora/personagem é estar no limite entre o real e a ficção, um lugar movediço em que a escrita se torna, de fato, um instrumento para que se possa chegar e reconhecer e pertencer a esse espaço de vivência e criação simultâneos e constantemente “por se fazer”. O livro se apresenta como uma espécie de arte poética da autora, aquilo que define metaforicamente sua estética.

Como podemos observar, o texto ficcional não se apresenta dentro de uma estrutura linear, já não existe começo, meio e fim, todas as estruturas são colocadas em xeque, de maneira consciente, e essas contradições e fragmentações são perceptíveis tanto na forma quanto no conteúdo, indissociáveis na produção de sentidos. Trata-se do apelo ao que é múltiplo e eternamente inacabado. Luiz Ruffato, citado por Schollhammer (2011), defende essas novas tendências ao dizer que

[...] o instrumento romance, com começo-meio-fim, não faz sentido diante da quantidade de informações de hoje, ficou obsoleto. Minha opção pelo fragmentário foi uma provocação mesmo [...]. Quero colocar em xeque estas estruturas [...], questionar por meio do conteúdo e da forma. (RUFFATO *apud* SCHOLLHAMMER, 2011, p. 55).

O trabalho *com* e *na* linguagem será uma preocupação comum aos autores contemporâneos, cujo enfoque trará a subversão e a confluência de linguagens. Nessa perspectiva, chegamos aos diálogos interartes na literatura, isto é, o convívio entre a linguagem poética verbal com outras estéticas, como a ilustração, a pintura, a fotografia, o cinema, o *design*, a música e tantas outras linguagens que adentraram as narrativas ficcionais, expandindo seus efeitos de sentido no ato da leitura.

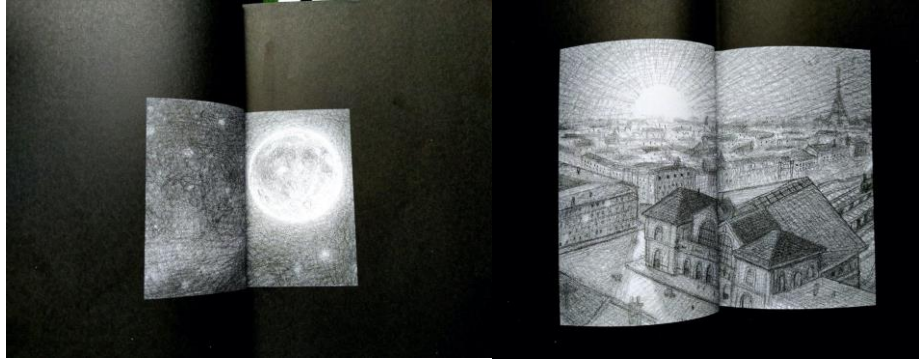
Hutcheon (1991) traz uma reflexão sobre o diálogo da estética literária com outras artes ao recuperar os estudos de Theodore Ziolkowsk, cujo enfoque se concentra na confluência de linguagens que convivem e se alimentam mutuamente uma da outra. Negamos, dessa forma, a conhecida supremacia da palavra sobre outras linguagens, já colocada em xeque nas reflexões contemporâneas de Claüs Cluver (2001) a respeito dos Estudos Interartes. As obras contemporâneas não apenas colocam em xeque as fronteiras entre as linguagens como apresentam ao leitor diversas maneiras de adentrar uma obra, cujas linguagens se misturam a ponto de se tornarem indissociáveis no processo de leitura. Para Ziolkowsk,

[...] novas artes se relacionam com tal proximidade que não nos podemos esconder de maneira complacente por trás dos muros arbitrários das disciplinas que se auto contém: inevitavelmente, a poética dá lugar à estética geral, considerações referentes ao romance se transportam com facilidade para o cinema, enquanto a nova poesia costuma ter mais pontos em comum com a música e a arte contemporâneas do que com a poesia do passado. (THEODORE ZIOLOKOWSKI *apud* HUTCHEON, 1991, p. 26).

A confluência de linguagens e estéticas, na produção contemporânea, se manifesta claramente na obra *A invenção de Hugo Cabret* (2007), de Brian Selznick, uma vez que a leitura do verbal e do cinematográfico aparecem de forma indissociável na construção da obra. O livro começa com uma sucessão de imagens, em que há um trabalho com o foco, a sugerir uma aproximação do plano geral que se inicia na imagem de uma Lua (referência imediata ao primeiro marco da história do cinema, o curta-metragem *Sortie de L'usine Lumière à Lyon*). Aproximando o foco, o leitor vê

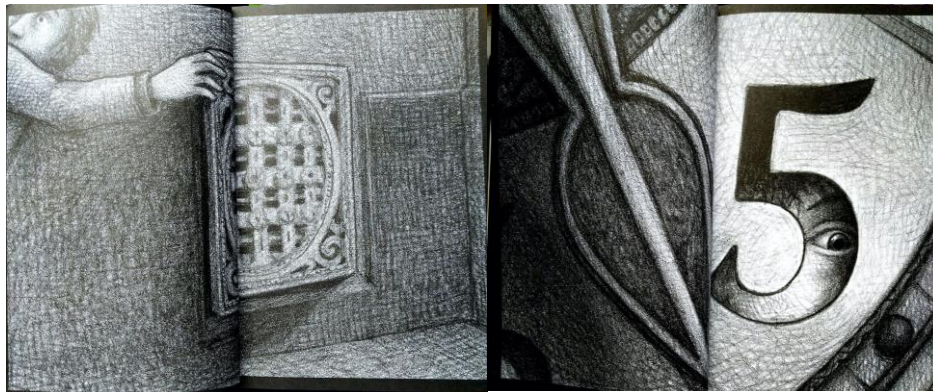
uma cidade e uma estação de trem; por meio do uso do *super foco*, é levado à figura de um menino que parece fugir; e ao *close* no olhar desse mesmo menino, escondido atrás de um grande relógio, conforme podemos observar nas figuras 1 e 2.

Figura 1 – Plano geral e trabalho com o foco



Fonte: SELZNICK, 2007, n.p.

Figura 2 – Uso do superfoco e close



Fonte: SELZNICK, 2007, n.p.

A narrativa verbal então se inicia: “Do seu esconderijo atrás do relógio, Hugo podia ver tudo.” (SELZNICK, 2007, p. 46). As referências à história do cinema se constroem em todo o enredo, de maneira intertextual e dialógica, de forma que a leitura se dá pela construção de repertório do leitor. Além disso, desenvolve seu olhar atento à obra que deve ser lida e assistida, ao mesmo tempo, uma vez que a estética literária e a cinematográfica se misturam, produzindo sentidos e novas sensações dentro da experiência de leitura. Trata-se, portanto, de uma leitura híbrida e sinestésica.

Como podemos perceber, não há mais a possibilidade de uma leitura compartimentada dentro das linguagens que compõem a obra. A leitura se expande para o universo em que a forma e o conteúdo se misturam, a forma está no conteúdo

e o conteúdo está na forma, pois as diversas estéticas e linguagens se apropriam dos elementos que as constituem, umas às outras, para construir o objeto livro, tanto na estrutura quanto na temática e no projeto gráfico. Nas palavras de Cortázar, “O que importa é mostrar mais uma vez que no romance não há fundo e forma; o fundo dá a forma, é a forma.” (1999, p. 218).

1.2 O trabalho com a materialidade do livro: o *design* e a leitura pelos sentidos

Quando entramos em contato com um livro cuja materialidade nos coloca frente a duas ou mais linguagens, é comum adentrar nessa obra por meio dos elementos verbais. A palavra sempre ocupou um lugar de supremacia dentro da obra literária e, conseqüentemente, outros elementos, como a ilustração, os paratextos e a diagramação, durante muito tempo, ganharam apenas *status* de coadjuvantes, elementos que contribuem com a leitura da obra, sem interferir diretamente na sua produção de sentido, exercendo a função de acessórios.

A partir da diluição entre as fronteiras da literatura e as demais linguagens da arte, o livro passa a ser apreendido como um objeto artístico, cuja materialidade se constrói na intersecção entre o projeto, sua forma e conteúdo. Odilon Moraes faz uma reflexão a respeito da presença do *design* na produção de uma obra ao dizer que

[...] o projeto gráfico nos indica uma ideia de ler, isto é, uma ideia de um tempo para se olhar para cada página, de um ritmo de leitura por meio do conjunto de páginas, de um balanço entre o texto escrito e a imagem, para que, juntos, componham e conduzam a narrativa. (2008, p. 49).

Dessa forma, o projeto gráfico é determinante para a construção de uma experiência de leitura a partir do manuseio do leitor, de suas escolhas, das inúmeras possibilidades que a obra pode suscitar em seu processo de criação e recepção. Em *Dossiê afetivo* (2019), de Ricardo Rodrigues, por exemplo, há uma confluência de gêneros literários e não literários, ordenados por um projeto gráfico que provoca no leitor a necessidade do manuseio (figura 3), como sendo um objeto singular, cujos fragmentos compõem uma integralidade perdida e almejada ao longo da obra. A quebra da linearidade transforma o livro em um material vivo, a ser manipulado pelo leitor a fim de construir sentidos.

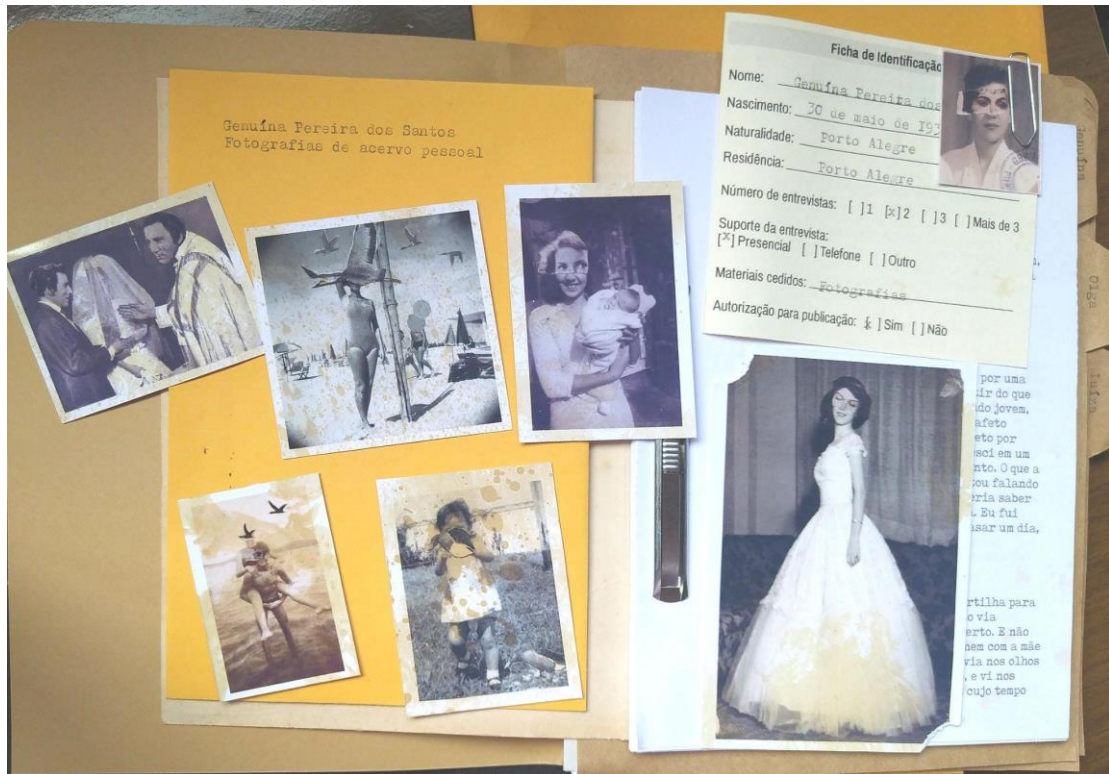
Figura 3 – Ficha cadastral, envelope e posta que constituem o dossiê



Fonte: RODRIGUES, 2019, n.p.

O livro é construído por fichas cadastrais, envelopes de arquivo, pastas. O texto literário aparece nos relatos das personagens entrevistadas para um dossiê sobre relações familiares, desenvolvido por um jornalista, interlocutor ora implícito, ora explícito, em demanda da narrativa a se construir. Na intersecção entre as diferentes linguagens, gêneros e suportes, o leitor é levado a reunir as peças de todo esse material de afetos, construindo para si uma leitura possível. No tipo de papel e de impressão, estão as marcas do tempo; nas fotografias, os recortes do que fora vivido, em alguns momentos, alterado por uma espécie de colagem, como se as memórias também estivessem em processo de reconstrução, conforme pode ser observado na figura 4.

Figura 4 – Fotos, envelopes, ficha cadastral e pasta



Fonte: RODRIGUES, 2019, n.p.

Os escritos remontam relatos de três gerações de mulheres de uma mesma família: Genuína (mãe), Olga (filha) e Luiza (neta). As relações entre as três personagens são marcadas por ausências, não ditos e lacunas, a serem reconstruídas na intersecção entre as histórias.

A quantidade de material apresentado também mostra a aproximação e o distanciamento entre cada uma delas. Genuína apresenta algumas fotografias envelhecidas e maltratadas pelo tempo. Olga, pelo distanciamento da mãe, não envia nenhuma fotografia de Genuína, sendo acompanhada por Luiza, que deseja conhecer a avó mais de perto e reconstruir alguns laços rompidos – cujo efeito é a causa do sofrimento de Olga –, reúne o maior número de materiais para esse dossiê: fotografias, cartas nunca entregues, bilhetes (figura 5).

Figura 5 – Diferentes materiais que compõem o dossiê das personagens



Fonte: RODRIGUES, 2019, n.p.

É possível perceber que todas as escolhas realizadas na construção de um projeto de livro como esse, são visíveis em sua produção de sentido e no impacto que a obra causará no leitor: a construção da capa, o tipo de papel, o formato, as dimensões, a relação espacial entre os elementos verbais e não verbais, as escolhas do tipo de impressão e encadernação. Enfim, todos esses elementos nos apontam diversos caminhos de leitura e colocam o leitor frente a uma obra que é viva, pois se transforma à medida que tais escolhas são realizadas no decorrer da leitura.

A materialidade do livro nos abre caminhos para uma experiência sinestésica com a obra, uma espécie de leitura pelos sentidos, em que o tato e o manuseio serão tão importantes quanto os apelos visuais. Angela Yannicopoulou, em seu artigo intitulado “Ideological implications of materiality” (2019), trata do trabalho com a materialidade como uma forma de interação com o leitor, tornando-o ativo no processo de leitura. Contudo, os elementos que emergem da materialidade do livro são mais

que acessórios, objetos de ativação da atenção ou quaisquer outras motivações superficiais. Tais materiais que compõem o livro são indissociáveis em suas produções de sentido, conduzindo a narrativa literária e o leitor a múltiplas experiências de leitura. Para a autora, a materialidade contribui com “uma leitura corporificada que potencializa o engajamento afetivo dos leitores.”¹ (2013, p. 339).

A obra ganha, assim, uma nova dimensão, pois é criada por vários agentes igualmente atuantes: escritor, *designer* e ilustrador. Odilon Moraes (2008) estabelece os papéis de cada um desses agentes ao comparar o *designer* a uma figura que transita entre a arte e a engenharia, cuja missão é criar o elo entre as linguagens, de forma a construir uma costura perfeita, tornando texto e imagens um único objeto, o que pode conduzir o leitor por caminhos diversos e contribuir também com a leitura simbólica e sinestésica da obra.

Ilgim Veryeri Alaca, em seu artigo “Materiality in Picturebooks: An Introduction” (2019), analisa o envolvimento sensorial do leitor com o livro a partir dos aspectos relacionados à sua materialidade. Para ele, os apelos multissensoriais e seu efeito de engajamento, “[...] pode[m] suscitar novas sensações que podem permitir que os sentidos se polinizem e criar um novo significado”² (2019, p. 245), motivando uma espécie de transformação constante no papel do leitor, como se a obra pudesse apresentar uma organicidade viva e em movimento contínuo.

Podemos observar esses aspectos em *Abrapoema* (2020), de Juliana Valverde, a iniciar pelo título, que sugere uma espécie de imperativo ao manuseio pelo leitor. O livro, bem como os poemas que o compõem, serão abertos, metafórica e literalmente, a fim de extrair da palavra e da imagem poética seus múltiplos significados. Para isso, o projeto gráfico, bem como a ilustração e o texto literário, conduzirão o leitor por um caminho de descobertas, a cada novo virar de páginas, abertura de abas, toque na superfície das páginas e reflexos contra a luz (figura 6).

¹ No original, “[...] the (im)materiality of the book requires the readers’ interaction to move the story along, it provides them with a sense of agency and activates an embodied reading that enhances the readers’ affective engagement.”. Todas as traduções do inglês são de nossa autoria.

² No original, “[...] can raise novel sensations that may enable the senses to cross pollinate and create new meaning.”.

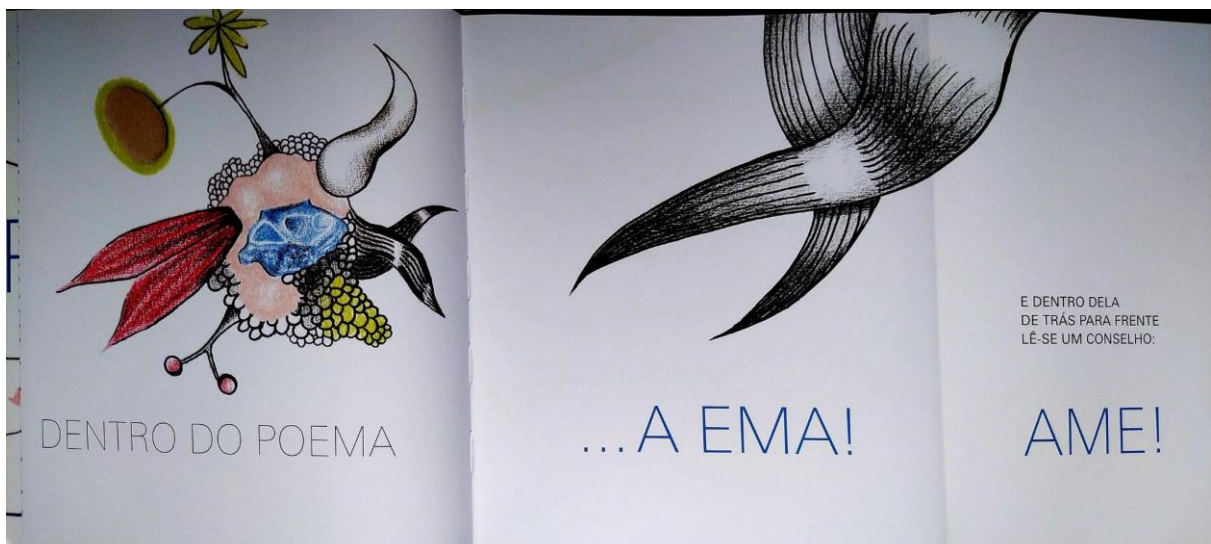
Figura 6 – Páginas e abas de *Abrapoema*



Fonte: VALVERDE, 2020, n.p.

Em “Dentro do poema”, vemos esse efeito de abertura tanto no conteúdo quanto na forma como o texto se apresenta dentro do projeto; à medida que o leitor lê e observa a ilustração, há uma espécie de movimento para dentro da palavra, o que pode ser consolidado no momento em que há a abertura da aba azul (figura 7).

Figura 7 – Abertura da aba do livro



Fonte: VALVERDE, 2020, n.p.

Nesse momento, a palavra poética e o objeto livro se abrem para novas produções de sentido, a sugerir a confluência de linguagens e a importância do suporte para que novas significações possam se desnudar ao leitor. O uso do tato no

movimento das páginas e da visão na (re)significação da palavra poética, também pode ser observado em “Cheiro de cor”, cujo processo de impressão coloca as letras em alto relevo, sendo apenas lidas no reflexo da luz (figura 8). Dessa forma, o leitor será levado a uma experiência de leitura completamente sinestésica.

Figura 8 – Uso do alto relevo e necessidade da luz para o (des)velar do texto



Fonte: VALVERDE, 2020, n.p.

Nas letras impressas, o texto diz “Da cor da saudade/ da tia que ia/ com o primo que rimo/ e tem cheiro de flor/ incolor”. Nas palavras, bem como em sua apresentação gráfica e material, o poema suscita o tato, a visão, o som, a palavra e a abertura dos sentidos através de todos esses elementos em confluência, misturando-se na superfície do livro, construído a muitas mãos.

Ao analisar essa espécie de coautoria dentro de uma obra, Odilon Moraes nos diz que a obra como um todo “[...] é ao leitor que ela deve parecer, não como um composto de fragmentos (palavra, imagem, páginas), mas como um universo singular de leitura” (2008, p. 58), uma espécie de experiência antropofágica de leitura.

Em seu “Manifesto Antropofágico” (1928), Oswald de Andrade, poeta modernista, sugere que somente a antropofagia pode nos unir, fazendo clara alusão às possíveis fusões entre a cultura brasileira e a europeia, negando a cópia pura e simples e em demanda de uma identidade nacional para o que se produzia em terras brasileiras.

Nesse contexto, o autor recupera um elemento ritualístico indígena, outrora tratado pelos portugueses de maneira negativa na descrição da famosa Carta de

Caminha, em que se narra os rituais em que os povos indígenas comiam a carne do seu inimigo, morto em batalha, a fim de extrair, através desse ato, as virtudes do guerreiro derrotado.

O poeta modernista brasileiro critica a dependência da arte nacional com relação às produções europeias. Para isso, ele retoma esse princípio ritualístico a fim de demonstrar como é possível extrair as virtudes da arte europeia sem, contudo, perder a identidade nacional da arte brasileira, num movimento antropofágico em que podemos misturar as culturas, consumi-las e extrair delas suas virtudes.

Retoma-se, aqui, o conceito de antropofagia, tanto no âmbito do ritual indígena, quando na interpretação oswaldiana do conceito, a fim de estabelecer um paralelo em que o caminho de leitura do contemporâneo se proponha a realizar esse tipo de movimento, a deglutição entre as linguagens, no intento de extrair de cada uma delas suas estruturas mais intrínsecas, misturando suas formas para expandir seus conteúdos, num movimento antropofágico do dizer a partir da nutrição de outras linguagens dentro do texto literário.

Essa deglutição ou fundição entre forma e conteúdo se dá na intersecção entre as linguagens, de forma a produzir um efeito de sentido em que é possível perceber a apropriação de elementos de uma estrutura em outra: a fotografia adentra o conto; as técnicas de cinema dentro da construção do romance, a ilustração que se apropria da palavra escrita, os textos que se fundem em forma e conteúdo para expandirem-se aos olhos do leitor.

1.3 A linguagem verbo-visual e a materialidade na obra de João Anzanello Carrascoza

Diante desse cenário em que linguagens se fundem e se (con)fundem, encontra-se a produção de João Anzanello Carrascoza, cuja escrita, em diálogo com outras expressões artísticas, será nosso objeto de investigação nos próximos capítulos desta pesquisa. No conjunto de sua produção, podemos observar o trabalho com as linguagens visuais, bem como a materialidade do livro, tanto na escrita (conteúdo) quanto nos recursos estruturais (forma) dos quais dispõe, a fim de estabelecer uma leitura que ultrapassa os limites do texto. Para ilustrar essas tendências já presentes na literatura do autor, destacamos as duas obras mais

premiadas de sua bibliografia: *Aquela água toda* (contos) e *Caderno de um ausente* (romance).

O livro de contos *Aquela água toda* (2012) chega ao cenário editorial com um projeto gráfico que se constrói nas interrelações entre o texto literário e as ilustrações de Leya Mira Brander. As imagens impressas em papel gordura criam um efeito estético que contribui com a significação dos contos, cuja temática retrata o encantamento com o mundo no olhar da infância e da juventude, em narrativas de iniciação às vivências.

A obra que se apresenta não pode ser devidamente apreendida sem que o leitor leve em consideração “[...] que as formas que permitem sua leitura, sua audição ou sua visão participam profundamente da construção de seus significados.” (CHARTIER, 2002, p. 61-62). Assim, a ilustração não aparece como um mero suporte à leitura, ou como forma de adorno. O trabalho da ilustradora dialoga com a escrita literária, de forma a promover novos efeitos de sentido, ao incorporar em si elementos como o traço, o papel, a sombra, a transparência, recursos que permeiam toda a construção narrativa, na escrita do verbal e do não verbal, de maneira intersemiótica.

No primeiro conto, título da obra, o menino conhece o mar e se sente arrebatado por ele, sente-se feliz por saber que voltará a revê-lo, como no ano anterior, pois a família decide passar novo período de férias na praia. O narrador, ao observar esse menino, “[...] o menino no mar, outra vez, reencontrando-se, como quem pega uma concha na memória.” (2012, p. 7), ao se ver nesse instante inesquecível, traz o relato do “[...] desconforto de uma alegria superior, sem remissão, a alegria que ele podia segurar, como um líquido, na concha das mãos.” (2012, p. 9). Ao final do instante de apreensão da experiência, o olhar do menino se expande e se aprofunda, ele percebe que o mar existe muito mais dentro dele do que fora, as águas rasas e profundas, representam as suas vivências, ainda no raso da vida, a caminho de águas mais profundas a serem experimentadas mais à frente. Observa-se, assim, que a escrita se utiliza das metáforas como recursos visuais: objetos do mar, como a concha, são relacionados à memória (abstrata) ou às próprias mãos da personagem (concreto), acrescentando um aspecto imagético para a escrita, de modo que o diálogo entre linguagens não se limita à presença de ilustrações – a escrita literária, em um movimento antropofágico, incorpora a imagem em si.

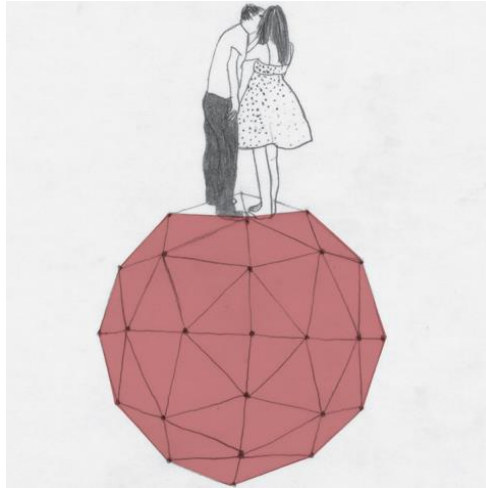
No segundo conto, agora em primeira pessoa, o narrador discorre sobre a chegada de sua prima Cristina, a concretizar o surgimento do seu primeiro amor. Pisar

nesse novo nível na correnteza da vida traz uma nova aprendizagem e esse jovem nos diz: “[...] conversamos nossas miudezas, nós dois ainda um riozinho, só a nossa história deslizando [...]. Eu sentia febre, uma febre boa que queria continuar sentindo, a minha vida ali, com a dela, no descuido.” (CARRASCOZA, 2012. p. 13). Agora, o casal no meio desse ciclo, experimenta o mundo por meio da observação das miudezas, pois tudo ao redor deles materializa o sentimento que os une; a ilustração retrata um barco a chegar, pássaros e animais de estimação, depois as rodas de uma bicicleta, um trem em sentido contrário, da direita para a esquerda, simulando o movimento de partida, a futura partida da prima e a sugestão de uma despedida. Então, o narrador diz:

[...] inesperadamente, até mesmo para mim, eu a abracei. Trêmula, ela me recebeu, meio sem jeito. Depois, soltou-se dos meus braços, me deu um beijo no rosto e saiu correndo. O meu corpo queimava. Atravessei a rua e fui andando devagar, aquela felicidade – que poucas vezes voltei a sentir – pulsando forte dentro de mim. (2012, p. 16).

A palavra poética e a ilustração contam as vivências de forma a construir elos entre as histórias, cuja temática está concentrada nos ciclos da vida, as chegadas e partidas, o encantamento, desencantamento e reencantamento com o mundo nas emoções de um menino ao ver o mar, na chegada do primeiro amor, na relação familiar de pai e filho, a captar o instante presente por meio da presentificação da memória, a trazer novos sentidos às ausências, da falta que permeia o que foi vivido e o que ainda não foi. Podemos observar esses sentidos na transição da primeira sequência de imagem, lida na sequência do conto “Cristina”.

Figura 9 – O uso do papel de seda na expansão dos sentidos da imagem

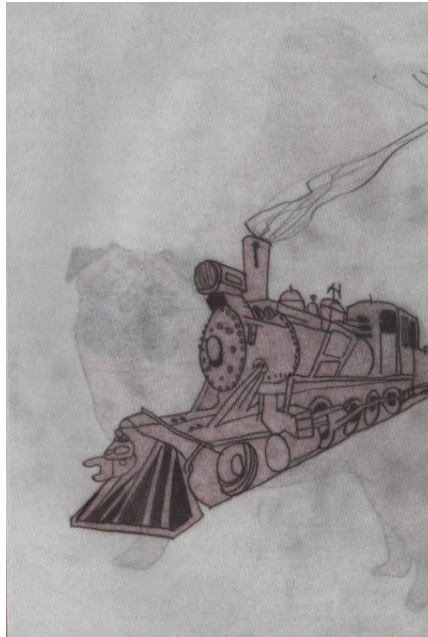


Fonte: CARRASCOZA, 2012, n.p.

Os traços mostram uma conexão entre vários pontos, a compor uma espécie de círculo, sob o qual está um casal. Podemos verificar esses mesmos sentidos na composição dos dois primeiros contos da obra, interligados por uma espécie de ciclo de vivências.

Por fim, os dois contos tratam dessa iniciação à vida no olhar da criança e, na transição da infância para a vida adulta na conquista do primeiro amor, o ciclo se inicia e se encerra para se abrir novamente. Nas páginas ilustradas, as imagens são sobrepostas umas às outras, promovendo o efeito de sombra, como se uma vivência fosse embora para dar espaço para outras, a sombra do que passou permanece para trazer novos significados à memória, como se a vida também deixasse as marcas pelo caminho para nos (re)constituir enquanto seres em constante mutação.

Figura 10 – O uso da sombra como recurso iconográfico



Fonte: CARRASCOZA, 2012, n.p.

No decorrer dos contos, o autor continua a retratar esses momentos de iniciação à vida pelo olhar do indivíduo em direção ao outro de si que o espera no futuro. No conto “Vogal”, a narradora nos apresenta sua tia Alda, com seu talento de “encantar com as palavras” (CARRASCOZA, 2012, p. 61). A menina conta que, depois de um triste episódio na escola, em que foi agredida por alguns colegas, chegou em casa e trancou-se no quarto. A mãe, sem conseguir superar o silêncio da filha, resolveu chamar sua irmã, a tia Alda, para conversar com a menina. Quando a tia chega e senta-se mansamente na cama da sobrinha, em vez de sentir-se acuada, a menina se anima a falar e percebe que o segredo da tia não estava nas palavras, mas em sua ação silenciosa. Depois de ouvir as humilhações pelas quais a sobrinha passara, a tia se levanta, pega um caderno e começa a folheá-lo, como se não tivesse o que dizer. A menina se sente duplamente triste, como se nem a tia pudesse lhe consolar com suas palavras, sempre tão prontas. De repente, a tia começa a contar uma história e a comparar a vida com o alfabeto, dizendo que as vogais eram as letras que nasciam quando os sons saíam livremente por nossas bocas e as consoantes, por sua vez, criavam obstáculos à passagem do ar quando as pronunciávamos. Ela compara, então, as pessoas às vogais e consoantes, algumas nos abrem caminhos, outras se colocam como obstáculos. A menina começa a pensar em todas as pessoas que conhece e a compará-las também com as letras; por fim, após a tia Alda contar-lhe um episódio, quando fora refém em um assalto a um banco e como conseguira

convencer os assaltantes a se entregarem, a narradora conclui: “Não sabiam o que eu descobri, naquela tarde, com as suas palavras: que ela (tia Alda) era uma vogal. Ela estava ali para lhes abrir a passagem.” (2012, p. 64).

A seguir esse conto, inicia-se uma nova sequência de ilustrações, no mesmo papel gordura, com o trem (que na sequência anterior, está de partida), voltando – da esquerda para a direita da página. Em seguida, aparece um relógio, letras que se misturam às borboletas, ferramentas, quadros, uma casa, uma porta se que abre e um telefone... As sombras de uma ilustração continuam a refletir na seguinte e, ao final, temos o conto intitulado “Chave”. O conto relata um momento importante na vida familiar: a mudança de uma casa para outra. A chave representa esse fechar e abrir de uma fase da vida para outra. Nessa experiência, o narrador nos diz: “[...] eu começava a compreender que nada era sempre a mesma coisa, que as mudanças eram a força motriz do mundo [...], o tempo, a gente não percebe o tempo indo, senão quando ele já se foi [...], a gente misturando o que fomos ao que seremos.” (CARRASCOZA, 2012, p. 82).

Figura 11 – As letras e as imagens em fundição

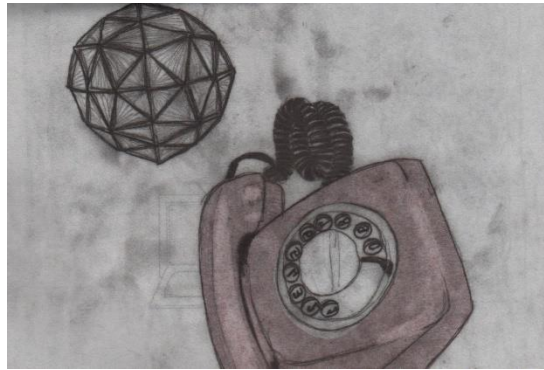


Fonte: CARRASCOZA, 2012, n.p.

Assim, percebemos, a chegada do trem como um recomeço, o relógio e a passagem do tempo para o novo presente e o vislumbre de um futuro na casa nova. A vida como um constante processo de transformação, assim como a escrita e a rememoração do que fora vivido, na borboleta em meio às letras. Podemos retomar o processo de metamorfose da borboleta, que se transforma a partir de uma larva por meio de um processo doloroso, um processo de morte e renascimento, assim como a mudança na percepção desse narrador, o deixar de um lugar de pertencimento para

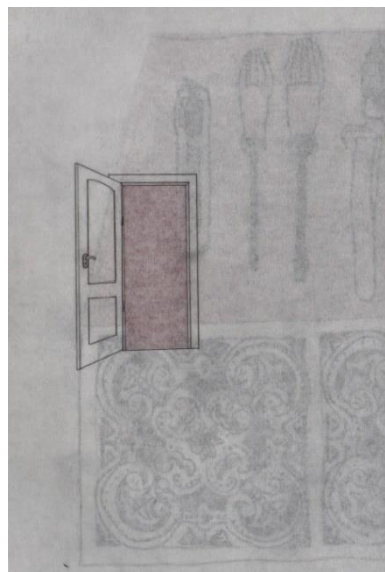
adentrar em outro espaço, ainda vazio de lembranças e vivências. Podemos ler na imagem e na escrita esse salto temporal, história que se constrói à medida que lemos e que suscita novas significações a partir da reflexão que se faz de um processo de transformação comum à vida, mas que representa perdas, vazios e a instabilidade do futuro. O conto termina com o adoecimento da mãe e a imagem que fica na memória do menino, a fechar o ciclo de eterna partida, que permeia toda a obra: “Foi aí que eu me dei conta, foi aí que eu entendi que, naquele dia, no instante em que a mãe, com a chave na mão, a alegria nela dos pés à cabeça, no instante em que abria porta da casa, justo naquele instante, ela estava se fechando para nova vida.” (CARRASCOZA, 2012, p. 85).

Figura 12 – Objetos representando as vivências



Fonte: CARRASCOZA, 2012, n.p.

Figura 13 – As sombras na representação das memórias presentificadas



Fonte: CARRASCOZA, 2012, n.p.

Nesse instante, percebemos que texto e imagem se fundem para retratar a metamorfose da vida, em sua escrita de perdas, o telefone ao final da sequência ilustrativa compõe a história na medida em que representa a chegada de uma notícia que fechará uma porta da vida e abrirá um novo mundo para as personagens. Um mundo que se abre a partir da ausência e do vazio, visíveis também na imagem da porta aberta, cujo efeito nos mostra esse não-lugar, o espaço em branco no meio da página como um espaço em branco que se instaurará na narrativa, a ser reescrita na abertura de um novo ciclo, sem a presença da mãe.

Na obra, como podemos perceber, palavra e imagem são indissociáveis, pois ambas narram as vivências e abrem nosso olhar para novas e aprofundadas percepções. Sobre essa nova experiência de leitura, Ferrara nos mostra que, na arte moderna, “[...] a inter-relação de linguagens surpreende o leitor na sua ociosidade, obriga-o a suplantar os alicerces da linguagem conhecida [...]. Mais do que identificar ou ler, exige-se enxergar, reconhecer e participar.” (1981, p. 26).

Nessa perspectiva de leitura, o texto ganha uma nova corporeidade, o que MacKenzie, citado Chartier (2002), designa como as relações da forma com o sentido. Com isso, o texto não é o mesmo caso esses dispositivos de leitura sejam retirados ou lidos separadamente. Sadokierski denomina tais narrativas como “hibrid novel” ou narrativas híbridas, uma vez que são obras “[...] nas quais os elementos gráficos como fotografias, desenhos e tipografia experimental são integrados no texto escrito. Nos romances híbridos, palavra e imagem surgem combinadas para criar um texto que não é exclusivamente textual nem visual.”³ (2010, p. 9). Para o autor, na narrativa híbrida, a palavra e a imagem se fundem, formando um novo texto aos olhos do leitor.

Ao considerar que há uma espécie de apagamento de fronteiras entre os gêneros em textos híbridos, Bromley atesta essa modalidade estética como a subversão das formas tradicionais de criação e recepção do texto literário, uma vez que o leitor deve dispor de novas estratégias de leitura, uma leitura ativa, que não recebe a informação, mas constrói a obra juntamente com o autor, ou como Carrascoza nos ensina: reescreve a história em si (BROMLEY, 2014).

Em *Caderno de um ausente* (2014), por sua vez, temos a construção de um projeto gráfico que remota à escrita de um livro de memórias, com seu tamanho

³ No original, “[...] in which graphic devices like photographs, drawings and experimental typography are integrated into the written text. Within hybrid novels, word and image combine to create a text that is neither purely written nor purely visual.”.

reduzido, o que lembra um caderninho de notas. Nele, o narrador (um homem de meia idade) acaba de ter uma filha e, por sentir que não vai ter a chance de vê-la crescer, escreve um caderno com memórias de família, vivências e ensinamentos, como legado para a menina cuja vida se inicia naquele momento.

Por meio de uma narrativa metaficcional, em que o narrador-autor relaciona as vivências ao ato de escrever, como se a vida fosse um texto a ser escrito, *Caderno de um ausente* nos apresenta uma espécie de encenação da escrita, em que as palavras são fios condutores de um projeto maior: “ensinar as coisas futuras a quem não tem futuro”, conforme citação de Agostinho, epígrafe da obra de Carrascoza. Nas palavras do narrador:

[...] eu acreditava que havia uma escrita cifrada em algum documento oculto, por meio da qual todo o sem-sentido da existência, de repente, se iluminaria, eu supunha que podia encontrar o pergaminho, a chave lendária, o livro sagrado que explicaria o engenho humano e o segredo das divindades – tu descobrirás, filha, que sonhar nos salva da rotina, mas, também, nos desliga da única coisa que nos mantém em vigília: o muro concreto do presente. (CARRASCOZA, 2014, p. 12).

Em demanda de uma linguagem que possa traduzir o “sem-sentido” da existência, com seus paradoxos e vazios, a obra expressa, por meio da voz narrativa e da materialidade do projeto gráfico, a mesma deglutição das linguagens: na expressão verbo-visual, a palavra ganha corporeidade na prosa poética, os sinais gráficos concretizam a obra que está por se apresentar “[...] de repente, debulhando letras e tirando a casca das palavras, sem perceber a nascente de um escrita silenciosa em nossas mãos [...]” (2014 p. 51).

Para expressar graficamente a potência do silêncio, como significado marcante da obra, o projeto gráfico apresenta tarjas brancas ao final de cada possível capítulo, cuja divisão também é implícita. As marcas do silêncio aparecem ainda no interior dos parágrafos, abarcando simbolicamente o que a palavra alcança, produzindo, na forma e no conteúdo, o que o narrador chama de “escrita líquida das vivências”, a remontar os ecos da modernidade:

[...] as palavras grafadas com limpidez, igual à água dentro do vidro, exibindo toda a transparência de sua escritura líquida e, ao mesmo tempo, escondendo resíduos de substâncias, milagrosas ou nocivas, a revelar e ocultar seu segredo em qualquer punhado de correnteza que colhemos. A tua vida, filha, é um texto que há tempos começamos

a escrever, mas, daqui em diante também te cabe pegar esta tinta e delinear o teu curso [...]. (CARRASCOZA, 2014 p. 16).

A obra, por sua vez, engloba mais do que o trabalho com a palavra, uma vez que ganha novas significações na medida em que se apresenta dentro de um projeto gráfico que a potencializa:

Figura 14 – Epígrafe, acompanhada com os sinais gráficos da ausência



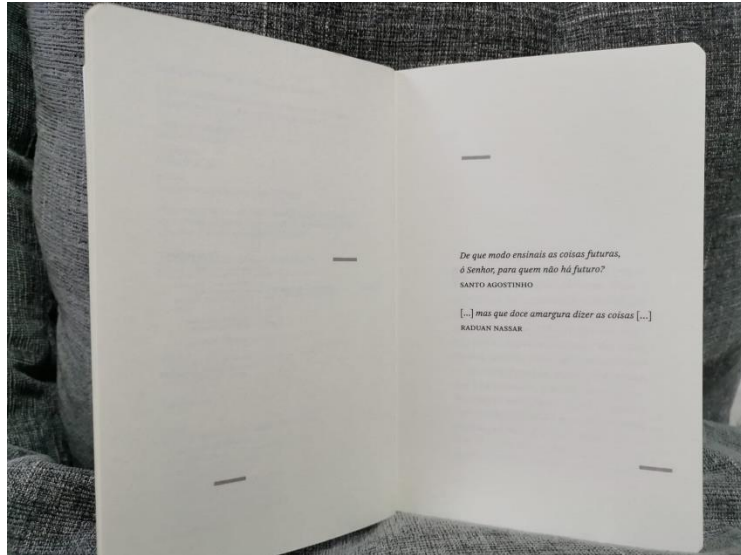
Fonte: CARRASCOZA, 2014, n.p.

Como podemos perceber, a obra traz, já nas páginas iniciais, os recursos dos quais se utilizará ao longo de seu desenvolvimento. Em *Caderno de um ausente* (2014), o projeto gráfico interfere diretamente nos sentidos que a obra suscita no leitor, uma vez que o uso da tarja branca vai permear todo o livro e instigar o leitor a adentrar naquilo que Carrascoza chama de “língua do silêncio”.

O diálogo entre a palavra e os ícones gráficos é potencializado pela construção do projeto do livro, promovendo uma intersecção entre as linguagens. Santaella nos traz alguns elementos importantes a respeito dos signos, ao retomar a definição mais antiga, de Aurélio Agostinho, que afirma “[...] o signo é, portanto, uma coisa que, além da impressão que produz nos sentidos, faz com que outra coisa venha à mente como consequência dele.” (2017, p. 8). De fato, quando adentramos a leitura de *Caderno de um ausente* (2014), a palavra, a cor, o tamanho da página e os sinais gráficos levam o leitor para o campo de representação que o conteúdo da escrita (como produto de todas as linguagens) está a propor.

O mesmo efeito não é trabalhado na reedição da obra, que compôs o primeiro volume da *Trilogia do Adeus* (2017). Nele, há o mesmo trabalho com as tarjas, mas sem o projeto gráfico que as materializa enquanto signo associado ao vazio, ao silêncio e à falta, temas que dialogam com a escrita que se encena ao leitor.

Figura 15 – Os recursos gráficos na reedição de *Caderno de um ausente*



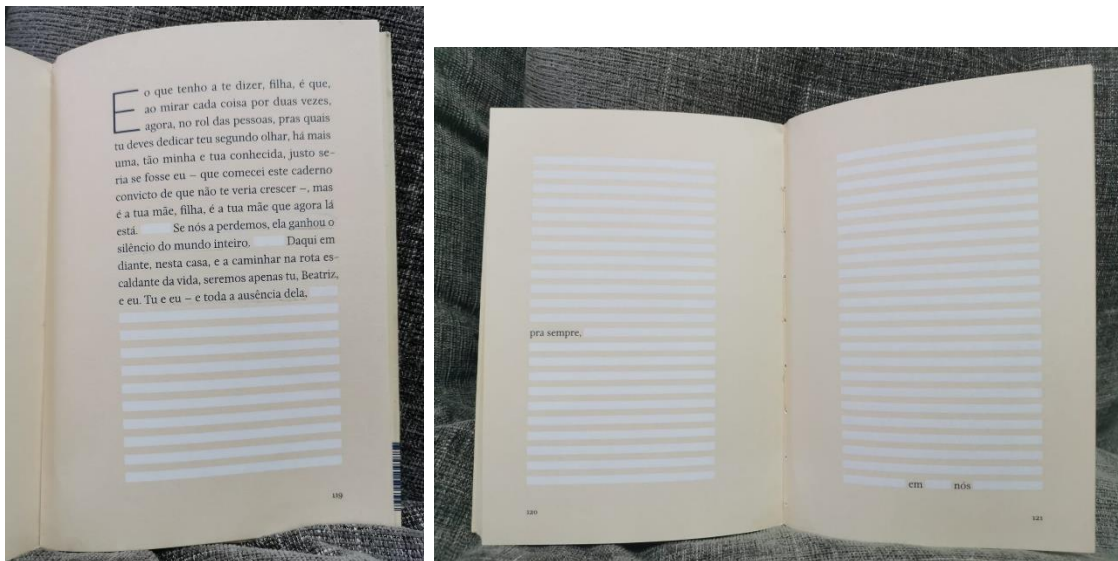
Fonte: CARRASCOZA, 2017, n.p.

A página amarelada nos conduz à ideia de caderno de memórias, no entanto, o uso da tarja escura se contrapõe ao efeito promovido pela edição anterior. Ao tratar da palavra e da imagem enquanto recursos semióticos, Santaella e Nöth (2013), ao citar Pound (1970), trazem-nos a ideia de que a palavra poética está muito mais próxima da visualidade do que do código verbal em si, uma vez que sua elocução constrói imagens mentais e expandem-se em sentidos.

Dessa forma, os ícones gráficos introduzidos na escrita de Carrascoza, na edição de 2014, publicada pela editora Cosac Naify, são totalmente indissociáveis da significação da obra, uma vez que materializam para o leitor os “não-ditos” entre as personagens, o espaço de silêncio que marca suas identidades. Na edição de 2017, publicada pela editora Alfaguara, o espaço vazio na folha procura produzir o mesmo sentido, no entanto, como podemos observar, a imagem que se constrói pelas tarjas brancas amplia tais sentidos.

Podemos, ainda, observar a plena fundição entre o sinal gráfico e a escrita nas páginas finais da obra:

Figuras 16 e 17 – O código verbal e visual na materialização do silêncio e da ausência



Fonte: CARRASCOZA, 2014 p. 119-121, n.p.

De fato, podemos observar que a presença do silêncio e do vazio na sintaxe das linguagens ganha materialidade na obra de Carrascoza, promovendo uma apreensão que ultrapassa o código verbal e visual ao criar um objeto-livro em que o real sentido da experiência leitora esteja na intersecção dos códigos que a enunciam. Os diálogos que o autor tece com outras linguagens e suas sintaxes é perceptível em diversos momentos de sua trajetória como contista e romancista. Nos próximos capítulos, adentraremos no universo da linguagem fotográfica e cinematográfica e suas novas intersecções com a escrita carrascozeana.

2 A ESCRITA FOTOGRÁFICA DE *CATÁLOGO DE PERDAS*

2.1 A obra contística de João Anzanello Carrascoza: a captura de um instante

A obra contística de João Anzanello Carrascoza é permeada pela poeticidade de uma escrita que se faz sinestésica, cuja construção se dá pela mistura dos sentidos, nos quais o leitor se perceberá participante. Trata-se de uma experiência de leitura que ultrapassa a palavra e combina diversos campos de percepção, dentre eles uma linguagem imagética, carregada de cenas comuns do cotidiano, relidas pelo olhar metafórico e personificado do narrador, em busca de novos sentidos para as vivências descritas.

As narrativas tematizam as relações familiares, suas transformações e rupturas. Dentre seus contos, podemos destacar: “Domingo” (2011), “Porta” (2011) e “Tarde” (2011), nos quais a escrita imagética manifesta-se não apenas pela escolha vocabular, mas também em função da exposição gráfica do texto, a explorar os diversos sentidos do leitor.

Em *Amores Mínimos* (2011), há uma sucessão de contos curtos, cujo enfoque sempre se dá em uma cena do cotidiano, contida em seus limites, a expressar o que há de essencial nas vivências humanas, os laços e os vínculos que se estabelecem na partilha do tempo, da presença e de todos os afetos. O conto “Domingo” tematiza uma cena comum de um encontro familiar em que um pai narra a chegada dos filhos e dos netos para uma visita. Enquanto as crianças estão no “tempo das perguntas”, do encantamento com o mundo, os adultos compartilham o alimento e as bebidas, falam sobre a vida e seus afazeres – uma cena que se repete, mas que sempre se mostra única e finita, assim como os momentos de encontro entre pais, filhos e netos. O recorte se dá nessa chegada, na cena de todos à mesa, um *flash* de uma memória em constante (re)construção e (re)significação, retrato a revelar “[...] as crianças brincando sem saber que a vida nelas já ia envelhecendo [...] um sorriso que dizia, Tudo termina. E era justamente por estar lá com eles, vivendo mais um encontro finito, que eu sorria.” (CARRASCOZA, 2011, p. 80). O foco dado ao sorriso, marcante e cristalizado naquele instante, corrobora o que diz Jacques Aumont, em seu livro *A imagem* (2012). O autor defende que o “olhar é o que define a intencionalidade e a finalidade da visão” (p. 56) e é exatamente a condição de reagir à imagem construída

pela intencionalidade do olhar que nos permite a percepção do simbólico que existe na cena, a finitude de tudo o que existe.

No conto “Porta” (2011), também presente na referida obra, temos a narração da chegada de um filho à casa do pai, para uma visita de apenas um dia. A separação do casal e a negociação do tempo com o filho estão nas entrelinhas; a simples rotina cotidiana ganha uma imagem mais profunda: a espera e a entrega ao instante primordial do (re)encontro. O narrador nos traz a seguinte imagem em palavras: “Recortei da memória algumas recordações, uns episódios que tínhamos vivido juntos, uns fatos que ganhavam sentido somente para nós; eu precisava me repovoar dele para depois recebê-lo, por inteiro.” (CARRASCOZA, 2011, p. 85). O ato de recortar da memória nos remete à fotografia, também captura de um instante como observamos no gênero conto. A leitura do conjunto de contos coloca-nos diante de uma espécie de álbum de fotografias que são recuperadas pelo ato de dizê-las, materializada pelas palavras que ilustram uma imagem: uma espécie de relicário com os episódios do passado cuja reunião é capaz de formar um todo constituído de fragmentos.

É também com a captura de um instante com que nos deparamos em “Tarde” (2011), conto que narra a visita de um neto à sua avó. Depois de um longo período de ausências, ambos sabiam se reconectar um ao outro por meio da palavra e da escuta. O resgate do instante se dá na conversa entre ambos, das novidades do neto às notícias da família pela fala da avó. A imagem de ambos “vestindo as palavras” traz a impressão de que, por meio da linguagem compartilhada entre eles, era possível reconstruir vivências, laços e o amor nutrido por toda a vida, mesmo na ausência. A linguagem imagética de Carrascoza coloca-nos frente a um espaço narrativo em que todos os objetos são subjetivados, refletindo a emoção, o sentimento e os desejos das personagens, tal como ocorre no registro fotográfico que, apesar de sua aparente neutralidade e objetividade, permite a (re)construção de narrativas a partir do olhar de seu espectador. São palavras do narrador:

[...] parecia tão fácil nos repovoarmos um do outro [...] falávamos vestindo as palavras [...] para suportar o espanto da existência é que falamos – ora sobre insignificâncias, ora sobre o que nos parecia premente, na tentativa de tornar menos doloroso, às vezes até belo, o espaço entre um minuto e outro. (CARRASCOZA, 2011, p. 97).

O ato de falar associado a “vestir as palavras” traz-nos uma imagem altamente simbólica, uma vez que o fazer narrativo está intimamente ligado à construção do ser que enuncia; o que nos veste é o que compõe a nossa imagem perante os outros, ilustrando o que o narrador chama de “repovoarmos um do outro”, isto é, o reestabelecer das conexões humanas por meio da palavra e da imagem significativa que ela produz.

“Espinho” (2010), por sua vez, traz a história de dois irmãos que vivem em uma fazenda; o conto é narrado pelo irmão mais novo, a desenhar com as palavras seu cotidiano com André, seu irmão mais velho, quem lhe ensinou a olhar para as miudezas do mundo:

Chegávamos no São Tomé, o lago quieto, as pequenas árvores nas suas beiradas, a serra ao mundo, sem fim, se deitando em camadas, não cabia em meu olhar aquela beleza, e André, sentado na grande pedra, dizia, *Primeiro você tem de ver tudo de uma vez*. Eu então olhava o horizonte, e, *Depois*, ele completava, *depois vai vendo de pouquinho*, o convite era para enxergar as miudezas. E aí eu me esquecia de mim, me via nas montanhas azuladas, no ipê levitando junto à casa-grande da fazenda, no fiapo de fumaça que saía de sua chaminé, no tudo branco de uma nuvem, nos seixos de nós, nos meus pés aonde, por fim, meus olhos, recolhendo-se, chegavam. (CARRASCOZA, 2010, p. 9-10; grifos do autor).

O narrador nos oferece um olhar subjetivo e simbólico para descrever tudo ao seu redor: a ida ao lago, os afazeres da fazenda, a colheita das espigas de milho, experiência de puxar a espiga e “colher – a inesperada alegria” (p. 9); a visita da tia Tereza; o primeiro passeio a cavalo de André. Este caracterizava-se por criar uma imagem representativa para todos: “*O Pai parece o sol do meio dia, forte... E a Mãe, André? A Mãe tem os olhos de jabuticaba. E a Tia Tereza? A Tia Tereza, ela é a maritaca mais barulhenta!*” (CARRASCOZA, 2010, p. 11; grifos do autor).

Pound (1970), citado por Santaella e Nöth (2013), acreditava que a poesia está mais próxima da visualidade do que da linguagem verbal, pois “[...] é na poesia que os interstícios da palavra da imagem visual e sonora sempre foram levados a níveis de engenhosidade surpreendentes.” (2013, p. 72). A prosa poética de Carrascoza nos coloca nesse espaço imagético, onde a linguagem está a serviço do ensinar a ver, a matéria da escrita: “[...] eram os dias de lembrar que os olhos esqueciam no costume de ver demais [...]” (CARRASCOZA, 2010, p. 10). No entanto, as memórias do narrador não são sempre felizes, no meio das alegrias,

[...] como cobra na moita, lá estava o mal, guardando-se, e aí, quando a gente num descuido, ele saltava do bem onde se escondia, e vinha, e era como se amanhecesse não o dia em tudo, no seu normal, mas a noite, a noite sem estrelas, sequer os vaga-lumes, os grilos, a noite que doía feito um espinho no pé. (CARRASCOZA, 2010, p. 12).

O espinho torna-se um objeto subjetivado na experiência, a representação física da dor; logo em seguida, chega a notícia do falecimento do filho do fazendeiro, afogado no lago onde o narrador estivera com o irmão. A mãe se desespera e proíbe os filhos de voltarem ao lago. Contudo, o tempo leva a tristeza, e a primavera chega com suas flores e cores, o narrador colhe “uma rosa pra Mãe” (p. 14), mas sem a mãe saber, os irmãos voltam ao lago, o mais novo sente o medo de quem ainda olha para o mundo com receio, o mais velho adentra o lago sem qualquer temor. No dia seguinte, o irmão acorda doente, um mal que cresce, tornando-se uma doença grave, que o leva à internação. O narrador aguarda ansiosamente o retorno do irmão, sua vontade produz imagens: “ele chegava muitas vezes de tanto que eu desejava” (p. 16). Para o irmão mais novo que espera, o “[...] tempo passava doendo. Ainda mais quando o dia começava e eu abria a janela para a paisagem e lembrava de suas palavras: Primeiro você tem de ver tudo de uma vez, depois vai vendo de pouquinho.” (p. 16). A ausência do irmão se materializa quando o menino diz: “Saí pelo fundo da casa, a verdade vinha, devagar, num voo manso. Olhei os morros de pedra lá longe, o capim nas encostas, as montanhas azuladas. Sem o André, quem iria me ajudar a ver aquela imensidão?” (CARRASCOZA, 2010, p. 16).

Dessa forma, a linguagem poética na prosa carrascozeana ilustra o que Santaella e Nöth defendem quando afirmam que:

A tal ponto a imagem está hoje introjetada na palavra poética que a mera menção do tema – palavra e imagem – parece conduzir o pensamento inexoravelmente para a poesia. No Brasil contemporâneo, as produções poéticas ficaram tão profundamente marcadas pela visualidade que não é mais possível pensar a imagem à margem das aquisições poéticas. (SANTAELLA; NÖTH, 2013, p. 73).

A contística de Carrascoza constrói-se, portanto, a partir de uma linguagem poética que se mostra por meio das imagens traduzidas em palavras, a dialogar com

a sintaxe da fotografia, à medida que captura a realidade em sua limitação visual, mas também cria novas realidades e reescreve para si o que foi vivido.

2.2 A literatura e a fotografia em (con)fluência

As conexões entre a linguagem fotográfica e a palavra poética se constroem na tentativa de apreensão de um instante, um momento que deve fixar-se na memória e ultrapassá-la, alcançando novos espaços de representação, percepção e significação. Nos textos literários, o momento de captura desse fragmento do real aparece por intermédio de epifanias, metáforas, tensões dentro das narrativas, que culminam em momentos de clímax e ressignificações. Cortázar tece algumas aproximações, ao definir o conto de maneira imagética, uma vez que o gênero representa

[...] uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós [...]. (2011, p. 150-151).

A síntese de um instante também é presente na fotografia, pois a imagem se constrói dentro de um “[...] espaço recortado, fragmentado, o tempo paralisado; uma fatia de vida (re)tirada de seu constante fluir e cristalizada em forma de imagem.” (KOSSOY, 2007, p. 133). Do fragmento de uma realidade, é possível cristalizar um momento, romper com o paradoxo da arte fotográfica, como define Cortázar, uma vez que a fotografia tem a condição de

[...] recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que este recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmera. (2011, p. 151-152).

Em seus estudos, Cortázar tece algumas aproximações entre o conto e a fotografia. Se a fotografia representa um enquadramento do recorte de uma cena vivida, limitado em tempo e espaço, o conto, enquanto gênero literário, possui a brevidade como marca principal, constituindo-se como narrativa de uma cena condensada, com um único núcleo de personagens e foco de ação. Dessa forma,

assim como o escritor precisa selecionar bem as informações que estarão presentes, bem como o modo como irá enunciá-las, o fotógrafo também precisa selecionar o foco, o ponto de vista, a luminosidade, a cor, a composição. As técnicas, assim, utilizadas em cada linguagem, almejam alcançar um objetivo maior, uma vez que, nas mais diversas linguagens artísticas, o “como comunicar” é sempre mais importante do que “o que comunicar”.

Cortázar aproxima o conto da fotografia em seu caráter de concisão e transcendência; um bom conto sempre irá reverberar em seu leitor para além do instante narrado, já que seu universo de significação se expande de forma que os sentidos percebidos na sombra do texto tornam-se perceptíveis ao leitor. Na fotografia, a imagem “ultrapassa, na mente do receptor, o fato que a representa” (KOSSOY, 2007, p. 46), como uma ação que captura, primordialmente, um pedaço da realidade vivida, ampliando seu campo de sentido e se tornando ficcional na medida em que se dá por meio de um processo criativo do fotógrafo. Em outras palavras,

O artista fotógrafo, como escrevia Gioppi alguns anos antes, se distinguiria de um profissional qualquer pela ‘escolha da situação’, pelo ‘uso racional da luz e da sombra’, pela perspectiva, pela harmonia, pelo equilíbrio, pela unidade, no caso das paisagens; pela pose, pelo fundo, pelos detalhes, pela viragem, naquele dos retratos. (FABRIS, 1991, p. 23).

Dessa forma, Fabris evidencia o caráter ficcional da fotografia, estabelecido pelo uso dos recursos citados. As escolhas realizadas trazem um ponto de vista específico, tornando a imagem passível de diversas leituras. A captura do real, dessa forma, se dá pelas lentes e pelo olhar do fotógrafo, construindo, assim, uma trama que se aproxima da ficção, à medida que as escolhas do criador aparecem na composição da imagem.

Boris Kossoy (2007) cria distinções entre a realidade e a ficção no que chama de “trama fotográfica”. O autor estabelece dois momentos: a realidade da criação e a realidade da representação. Na primeira, há o fato passado, imutável e irreversível, presentificado pela imagem fotográfica; na segunda, existe o mesmo fato fixo, no entanto, aberto às múltiplas interpretações em sua esfera temporal e da experiência do seu receptor. É a “imagem enquanto representação do mundo, e enquanto objeto do mundo da representação [...]” (KOSSOY, 2007, p. 22).

O produto da criação do fotógrafo coloca-nos frente ao passado, com memórias em suspensão, à espera de novas significações e em demanda de um sentido escondido nas ausências e no silêncio da imagem; decifrar os pedaços ausentes nos possibilita sentir e entender o que está representado no cerne da imagem. Semelhante processo pode ser observado no texto literário, pois as memórias são materializadas no objeto. Nesse sentido, a escrita se abre para diferentes interpretações.

Os contos de Carrascoza colocam-nos diante de um passado que é constantemente (re)construído pelo olhar do narrador-personagem, com o intuito de presentificar a experiência vivida e ressignificá-la. Podemos observar essa marca em *O vaso azul* (1998), obra cujos contos apresentam espaços e objetos subjetivados, sugerindo a fusão entre a palavra e a imagem da memória, entre o ser e o cenário que o rodeia, uma vez que “[...] assim age o tempo na consciência: espalha imagens, chacoalha ideias, muda de lugar as lembranças.” (CARRASCOZA, 1998, p. 61). Na voz do narrador do conto “Ana”, a título de ilustração, temos a viagem de uma menina a caminho da casa da avó, a paisagem se transfigurando pela janela do trem e a notícia: a avó estava convalescendo e seu quadro de saúde era muito grave. A má notícia e o espaço/tempo para a chegada deixam pai e mãe estressados; a menina sem entender, no olhar ingênuo da infância, começa a passar mal e, no decorrer da viagem, tem o seu primeiro ciclo menstrual. A avó representando a infância se vai, a nova vida se abre para a menina/moça, não é possível a despedida entre elas. A imagem da janela é recorrente nos contos de Carrascoza, a representar um limite do olhar, as vivências emolduradas, rememoradas em fragmentos pela memória. A janela revela-se como uma espécie de enquadramento, um portal para percepções mais profundas, assim como deve ser um conto: limitado pelo espaço, mas infinito em suas ressonâncias no leitor.

Em “Dupla fuga” (1998), a paisagem externa é internalizada pela personagem.

De um lado, a paisagem é verdejante, um extenso campo de plantações cortado por um rio, de outro, uma longa cadeia de montanhas, onde o negro das rochas predomina. No meio, uma rodovia esburacada, pela qual um ônibus se arrasta, ruidosamente, espantando a quietude do vale. (CARRASCOZA, 1998, p. 77).

O conto narra a história de um casal que busca uma nova vida fugindo de sua cidade. A bifurcação da estrada coloca-os em perspectivas diferentes, a experiência com o caminho será, portanto, oposta para eles. Imaculada dorme tranquilamente,

vislumbrando a nova vida; Pio não consegue escapar do instante que vive: a insegurança de uma jornada que estava prestes a iniciar. Ao chegarem na cidade de Divisa, Pio desce e decide voltar; enquanto isso Imaculada dorme, sem saber que já não estavam no mesmo caminho. O enredo mostra, pela janela do ônibus, o quanto Pio se misturou à paisagem, que lhe impôs um receio maior: o de não se reconhecer na nova vida que escolheram. Pela linguagem imagética de Carrascoza, podemos perceber como as personagens se constroem a partir do olhar refinado às miudezas do cotidiano.

Pelo olhar do narrador, os espaços da narrativa são subjetivados; as cenas narradas se misturam ao fluxo da memória, a reconstruir internamente a história vivida. Nesse aspecto, o conto volta a se aproximar da linguagem fotográfica, uma vez que são, também, as lentes orientadas pelo olhar do fotógrafo que irão compor a imagem final, um registro subjetivado do real. Para ilustrar essa análise, retomamos as considerações de Jacques Aumont (2012), que dialogam com a teoria de Kossoy, ao definir a fotografia como um “fragmento do real” (p. 206). É a certeza que de algo aconteceu, o fato de algo ter estado em algum espaço-tempo, aspecto que se evidencia no conto de Carrascoza. A captura do que parece ser efêmero como um fato mínimo do cotidiano se dá pelos *flashes* da memória, capazes de materializar aquilo que foi vivido em uma imagem/objeto oferecida(o) por meio das palavras do narrador, que, pela imagem da janela de um trem, é capaz de mostrar ao leitor a cena capturada de um instante primordial.

Jacques Aumont, em seus estudos sobre a imagem, discute a respeito da pintura realista e da fotografia, destacando como esta última, em seus primórdios, não era considerada arte, por se tratar de uma captura simples da realidade concreta. No entanto, o teor criativo do fazer fotográfico, posteriormente, mudou os rumos dessas primeiras análises, uma vez que a concepção de arte é também “o que ensina a ver” (2012, p. 208). O autor defende que há um efeito de crença induzido pela fotografia, enquanto linguagem artística que transita entre o analógico, isto é, a revelação crua do real, e o diegético, a narrativa por trás da imagem, que ilusoriamente parece revelar um fato da realidade concreta, mas, em sua profundidade, carregada também de ficções. É possível observar esse aprofundamento na experiência de uma menina, a olhar pela janela de um trem, a caminho da casa da avó, ou de um rapaz, a olhar da janela de um ônibus, ao buscar uma nova vida com a mulher amada: em ambas as cenas temos a marca de um olhar que orienta a visão do que está no interior da

experiência, a imagem que se vê é única, subjetiva, criadora, carregada de realidades e ficções em sua linguagem metafórica, uma vez que a cena que se mostra é um produto criado a partir de uma visão particular.

Dessa forma, Aumont discorre sobre a fotografia em seu caráter ilusório, no sentido de retratar a realidade. Ou seja, ainda que possua a crença de que se trata de fato de um fragmento do real, evidencia o quanto ela também pode ser carregada de ficção, uma vez que envolve uma série de escolhas objetivas e criativas por parte de quem a realiza: “[...] se a foto é um traço, uma marca, esse traço é, entretanto, modelável.” (2012, p. 213), pois sua criação emprega decisões sobre “enquadramento, escolha da distância focal [...], do tipo de revelação e de tiragem etc.” (2012, p. 213).

Boris Kossoy, em *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica* (2016), traz-nos a seguinte análise:

As imagens fotográficas, por sua natureza polissêmica, permitem sempre uma leitura plural, dependendo de quem as aprecia. Os receptores já trazem em si suas próprias imagens mentais preconcebidas a respeito de determinados assuntos. Estas imagens mentais funcionam como filtros: ideológicos, culturais, morais, éticos etc. Tais filtros, todos nós os temos, sendo que para cada receptor, individualmente, os mencionados componentes interagem entre si, atuando com maior ou menor intensidade. (KOSSOY, 2016, p. 45).

O rapaz a olhar para uma estrada bifurcada em sua viagem, a mostrar-lhe dois destinos e a transitoriedade de suas emoções, nesse campo limitado de visão, sugere ao leitor uma imagem, com inúmeras possibilidades de percepção: a linguagem verbal a serviço da linguagem visual, em perspectivas subjetivas. O instante fragmentado e congelado da realidade é o ponto de chegada da imagem que se quer produzir. A palavra e a imagem voltam a se cruzar para construir, por meio da poeticidade, a necessidade de parar, de refletir, de romper com a automatização do olhar e das demais percepções, o que se torna possível pelo “congelamento” do tempo. As linguagens, dessa forma, se misturam por meio do uso da descrição metafórica (da escrita) que se materializa no efeito do *flash* (da fotografia).

Como pode ser observado, a linguagem imagética e fotográfica da contística de Carrascoza é visível na arquitetura narrativa, na busca pelo instante primordial, da leitura da realidade em quadros ou fragmentos organizados pelo olhar subjetivo do discurso narrativo. Por intermédio da palavra, as imagens são criadas como objetos

que induzem o leitor a pensar sobre a cena e senti-la em toda sua composição sinestésica, participando de sua constituição subjetiva, assim como a fotografia o faz, na leitura de Roland Barthes, em *A Câmara Clara* (2018). Barthes acredita na experiência da imagem em duas perspectivas, “a do sujeito olhado e a do sujeito que olha” (2018, p. 17).

A visão como criadora de realidades é visível nos contos presentes na obra *Dias Raros* (2004). Em “Ponteiro”, o narrador define essa concepção com um aforismo: “ser era simplesmente ver” (CARRASCOZA, 2004, p. 40). O conto narra a descida à praia de duas famílias, enquanto uma faz o trajeto com mais pressa, abstendo-se de experimentar todo o caminho, a outra, por sua vez, o faz em um tempo muito maior, no entanto, aproveitando cada nuance da estrada, cada experiência que aquela travessia poderia proporcionar, sem a preocupação com a chegada. A visão “demorada” abriu espaço para um olhar mais atento à paisagem, envolvendo-se com a paisagem; as personagens alcançam seu instante primordial da viagem, a capacidade de descobrir, pelas lentes dos olhos, a natureza que os aguarda com surpresas e descobertas.

Os elementos constitutivos da fotografia atribuem-lhe um caráter ideológico enquanto criação, isto é, a captura daquilo que o autor considera importante, por meio de uma percepção subjetiva do espaço, compreendido em seus possíveis efeitos de sentido na construção e significação da imagem. Nesse sentido, Jacques Aumont (2012) defende que a arte e sua percepção se afastam do conceito de mimese para se tornarem conhecimento e linguagem, em contínuo processo de criação, transformação e redescobertas. Dessa forma, a imagem e a palavra, como criações discursivas, criam interconexões quando estamos a falar do objeto de arte livro, não se limitando a retratar a realidade concreta, mas ampliando suas percepções do real por meio de seus recursos constitutivos. A seguir, realizaremos a análise da obra *Catálogo de Perdas* (2017), cuja composição se faz a partir de contos e fotografias.

As imagens retratadas paralelamente à escrita literária fazem parte do acervo pessoal de Juliana Monteiro Carrascoza, fotógrafa e coautora da obra. A partir do momento em que a artista compõe a imagem, a captura do real ganha outras significações, amplia-se e aprofunda-se na percepção do leitor, de forma carregar de ficção a cena vivenciada, misturando-se à escrita ficcional do conto, carregando-a de novos sentidos.

2.3 A escrita fotográfica de *Catálogo de Perdas*

2.3.1 O processo de coautoria em *Catálogo de Perdas*

Publicada em 2017, a obra *Catálogo de Perdas* foi composta a partir de uma coautoria: literatura, fotografia e *design*. A escrita literária de João Anzanello Carrascoza une-se ao trabalho fotográfico de Juliana Monteiro Carrascoza, a produzir um diálogo direto e profundo entre as imagens e os contos. Para materializar esse diálogo, Raquel Matsushita assina a capa e o projeto gráfico, construindo o todo desse instigante livro-catálogo. Em 2018, a obra ganhou o prêmio concedido pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), na categoria Juvenil, de Melhor Projeto Gráfico.

O diálogo entre literatura e fotografia se evidencia nas páginas iniciais: “Este livro reúne relatos de perda simbolizada sempre por um objeto e também representada em fotografia – registro visual da relação partida.” (CARRASCOZA, 2017, p. 3). Trata-se de um livro de contos, cujos títulos são nomes de objetos, e a organização se dá em ordem alfabética, como um catálogo.

No interior desses contos, por meio da abertura da folha, manipulada pelo leitor, encontram-se as fotografias, que não aparecem como um simples enfeite ou complemento à escrita literária, mas permitem ao leitor uma ampliação do campo de significações da narrativa. Estamos diante de duas linguagens potencialmente significativas e que demandam uma leitura simultânea, multimodal. É essa leitura que se constitui como interesse de nossa investigação. Almejamos demonstrar como o texto literário de Carrascoza, mais do que trazer em sua estrutura a fotografia, incorpora também, em sua escritura, técnicas compositivas da linguagem fotográfica, o que contribui decisivamente para potencializar os efeitos de sentido suscitados na leitura da obra.

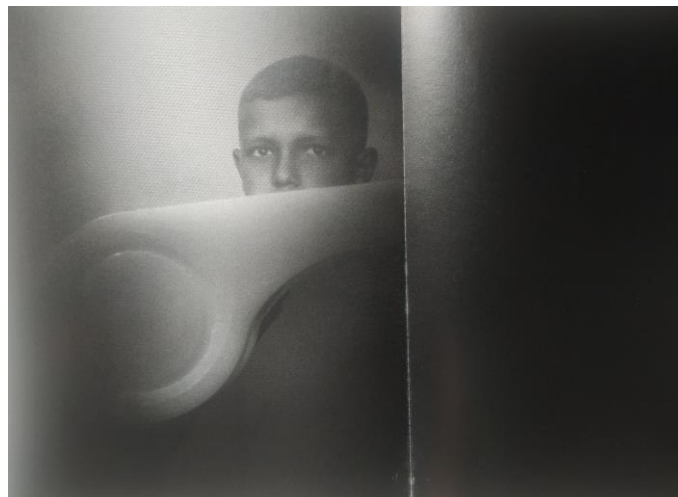
A obra é inspirada no *Museum of Broken Relationships* (Museu das Relações Partidas), localizado em Zagreb, Croácia, cuja experiência expositiva se dá por meio de objetos deixados por pessoas ao redor do mundo, a representar uma relação partida, como um grande inventário de perdas internacionalmente registradas. A partir dessa experiência, o autor João Anzanello Carrascoza propõe uma obra que tem um objetivo semelhante: reunir histórias de relações partidas, a partir de um objeto que a materializa.

Para ampliar a materialização da experiência leitora, há de se abrir a página do conto, para ver a fotografia, cuja carga narrativa nos faz interagir com ela, quase imperceptivelmente, “num processo de recriação de situações conhecidas ou jamais vivenciadas” (AUMONT, 2012, p. 45), retomando o que Kossoy chama de “realidades e ficções na trama fotográfica”. Para esse fim, a escrita literária se valerá da estrutura e sintaxe da fotografia, assim como a fotografia trará em si todo o teor compositivo da linguagem poética, linguagens estas que estão em evidência a partir de um projeto gráfico que facilita sua manipulação, nos mais variados campos sensoriais: da visão mais abstrata à concretude do tato.

2.3.2 As linguagens em confluência em *Catálogo de Perdas*

Nas primeiras páginas do livro, temos o conto “Apito”, em que o narrador, um pai, conta a história de seu filho, juiz de futebol. O jovem é espancado por amigos de infância, depois de marcar um pênalti para o time adversário. O objeto de seu algoz, o apito: “Desde então, é no seu antigo quarto de menino que ele, sem sair da cama, passa os seus dias e suas noites. O apito, ele ainda usa. Para me chamar.” (CARRASCOZA, 2017, p. 8). O conto, curtíssimo, está centralizado na folha em branco, escrito em um bloco, assim como a maior parte dos contos que compõem a obra, a mostrar ao leitor o enquadramento da escrita, como se, de fato, estivéssemos frente a uma única cena delimitada, uma janela da realidade, que, na linguagem fotográfica, chamamos de campo e enquadramento.

Figura 18 – Fotografia referente ao conto “Apito”



Fonte: CARRASCOZA, 2017, p. 8.

Aumont define o campo como “fechamento do espaço [...], um corte do visível por um olhar” (2012, p. 229). Assim, a delimitação do campo se dá por meio da posição do texto da folha, restringindo e, ao mesmo tempo, comunicando ausências e apagamentos, também visíveis na história que se narra. Ou seja, o campo também é simbólico, aberto e ilimitado, conforme defende o mesmo autor. O resultado da delimitação desse espaço é o enquadramento, resultante da forma de movimento da câmera, que se dá pelo “corte do espaço por um olhar móvel” (AUMONT, 2012, p. 230), alcançado por um único ponto de vista, gerado pela profundidade de campo da objetiva. Para o autor, o que está fora do campo, portanto, os espaços brancos (no conto) e pretos (na fotografia) é o imaginável, o mutável, o que deve ser desvelado.

Ao abrir a página do conto, temos o *close* do rosto de um menino, com o apito em destaque no primeiro plano, em super foco e com maior incidência de luz, objeto que parece atravessá-lo de alguma forma. Na parte direita, um enorme espaço sem qualquer foco de luz, a mostrar toda a infinitude da cena, na percepção desse pai, que vê o filho numa espécie de abismo inalcançável. Aumont cita Guy Gauthier (1989) para destacar que “[...] a imagem fixa, isolada, tenta remeter a um antes e a um depois (um fora-de-tempo, um fora de campo temporal).” (GAUTHIER *apud* AUMONT, 2012, p. 259).

A luz e a ausência dela também contribuem com a construção de uma imagem fixa, pois, conforme nos atesta Aumont, algumas obras apresentam a “[...] imagem entre sombras e luzes organizadas em rede numa espécie de grade que encerra e devora os personagens.” (2012, p. 300). O trabalho com a luz, na composição de Juliana Monteiro Carrascoza, está sempre a serviço de mostrar, em alguns momentos, visceralmente, a ruptura violenta de uma relação partida. Dessa forma, a luz é fator primordial na construção da expressividade da imagem (AUMONT, 2012).

Podemos perceber, nessa leitura, o quanto o conto e a fotografia ampliam-se naquilo que se encontra na esfera do “não dito”; a palavra e a imagem valendo-se da mesma estratégia de campo e enquadramento, a fim de suscitar uma leitura sinérgica, integral, da palavra à imagem, com todas as suas cargas narrativas e expressivas.

Em “Balão”, temos a narrativa de uma menina que nos conta suas vivências com seu pai, com quem passeava no parque durante a infância. Ela sempre pedia um balão, mas o pai sempre negava, dizendo que ela não estaria pronta. Um dia, porém, o pai decidiu dar a ela o balão de presente, entretanto, pouco tempo depois, ela se

distraiu e deixou o balão escapar. Ao vê-lo se distanciar e alcançar o céu, a menina percebe que o pai não lhe dera antes porque ela não estaria preparada para vivenciar sua primeira experiência de perda, pois a vida seria a partir de então uma sucessão de momentos como aquele, e ela conclui “[...] o dia do sim foi também o dia do maior não que eu experimentei.” (CARRASCOZA, 2017, p. 10).

A narradora traz-nos a imagem de sua primeira perda, como um quadro cristalizado em sua memória, o que está visível no uso de períodos curtos e sequenciais. Apesar de o conto ser fruto de uma memória, as ações são expostas de maneira cronológica, sem qualquer digressão, a fim de produzir uma cena ou um quadro daquela vivência, com todos os seus elementos significativos. Para construir essa imagem, o conto está disposto em um único parágrafo, o que sugere também uma espécie de enquadramento, e parece ser uma das marcas do livro como um todo, mas que, especialmente na narrativa proposta, contribui com a percepção de limite, como se o leitor estivesse a espiar por uma janela aquele fragmento de memória da infância da personagem.

Para dar traços à imagem que pretende mostrar, o conto se vale dos recursos poéticos que são caros e recorrentes na obra do autor, como aforismos, analogias e metáforas, o que é visível na descrição que a narradora faz de suas brincadeiras, do tempo em que o pai lhe negara o balão até o momento da conquista:

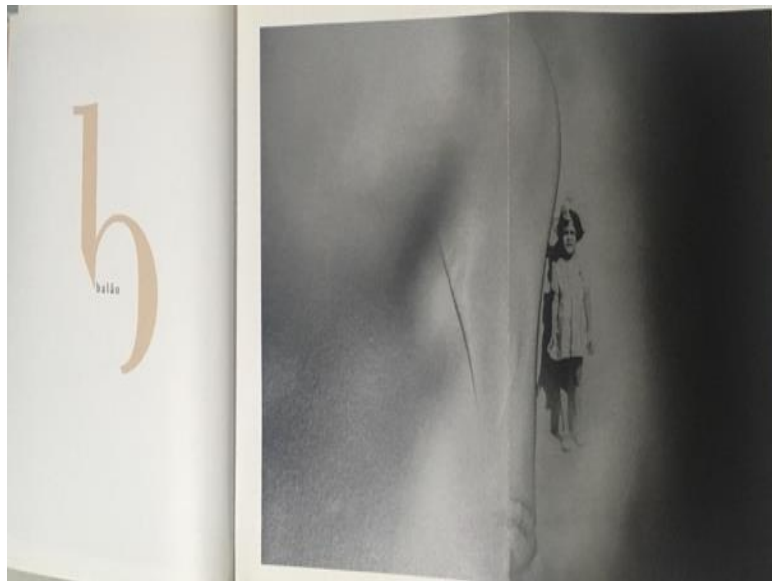
Mesmo quando me divertia no escorregador, no gira-gira, ou no balanço, sentia-me amarrada àquele sonho, como um barbante ao futuro. Então, num sábado, ao entrarmos no parque, eu metida numa saia branca, já pronta para ouvir mais um não, vi meu pai se acercar do vendedor de balões e dizer: *você cresceu, filha, pode escolher um*. Foi um momento tão grande que me assustou toda, me rasgou no rosto um sorriso, me roubou a fala, e eu apenas apontei o dedo para um balão. Caminhei pelo parque, orgulhosa, com meu pai, que pegou minha mão; na outra, eu levava, igual uma princesa, o tesouro maior do meu reino. (CARRASCOZA, 2017, p. 10; grifos nossos).

A prosa poética é construída por meio dessa linguagem imagética, em que personagens, objetos e espaço parecem se misturar: no barbante que separa seu sonho da realidade ainda vazia, ou no rasgar do sorriso e na saia branca dentro da qual a narradora expressa suas sensações. A menina narra que, assim como o balão inflava com o vento, ela também se inflava de felicidade, da mesma forma que se esvaziou quando perdeu o balão e ficou a “[...] mirá-lo, parada, dentro da minha saia branca e minha desilusão, murchando a cada metro que ele se afastava de mim para

sempre.” (2017, p. 10). É perceptível, mais uma vez, a introjeção da palavra poética na construção de imagens no interior da escrita.

Dessa forma, a palavra poética abre caminhos para a imagem artística de forma a tornarem-se indissociáveis. O conto “Balão” traz-nos a mesma experiência de confluência entre as linguagens, à medida que também estabelece estratégias de escrita que dialogam e ampliam a fotografia que o acompanha. Podemos destacar o uso dos contrários estabelecido pelas antíteses e paradoxos: o dia do sim e o dia do não; o inflar da alegria com a conquista do balão e o vazio da desilusão com a sua perda. Os mesmos elementos aparecem na fotografia, por meio do contraste entre o claro e o escuro, no aspecto da luz e da cor, a apontar o que Martin (2003) chama de valor afetivo na percepção da cor, o que estabelece uma relação entre o objeto e o estado psicológico do observador. Dessa forma, a função expressiva e metafórica da linguagem aparece na palavra poética e na imagem artística que a sucede.

Figura 19 – O contraste entre claro e escuro



Fonte: CARRASCOZA, 2017, p. 10.

Além do contraste entre claro e escuro, presente na palavra e na imagem, a fotografia nos traz o distanciamento focal, expresso na palavra poética por meio da mesma linguagem metafórica que estabelece que a infância e a ingenuidade se distanciam; o balão que se afasta representa a maturidade que começa a se construir na primeira perda:

Aí entendi o motivo pelo qual meu pai me negara tantas vezes o balão: para eu não enfrentar cedo demais a minha primeira perda. Porque depois não haveria outra saída – e não há! –, senão aceitar todas as outras que, numa sequência inclemente, virão. (CARRASCOZA, 2017, p. 10).

As percepções expostas ao leitor estão na leitura da palavra poética e da imagem de maneira indissociável e simultânea. Tarkovski, ao tratar da imagem artística, destaca que:

Este sentimento é despertado pela integridade da imagem: ela nos atinge precisamente pelo fato de ser impossível decompô-la. Considerada isoladamente, cada uma de suas partes estará morta – ou, pelo contrário, o elemento mais íntimo talvez revele as mesmas características da obra completa e acabada (1998, p. 128).

É possível perceber que a palavra poética e a imagem se tornam um único elemento, o que é possível por meio da coabitação das linguagens que as compõem. Dessa forma, é possível ampliar a leitura do conto e da fotografia, numa leitura sinestésica em que, no objeto livro que se apresenta,

Encontraremos grande prazer na constatação de que não podemos exauri-lo ou esgotá-lo. Uma verdadeira imagem artística oferece ao espectador uma experiência simultânea dos sentimentos mais complexos, contraditórios e, por vezes, mutuamente exclusivos. (TARKOVSKI, 1998, p. 128).

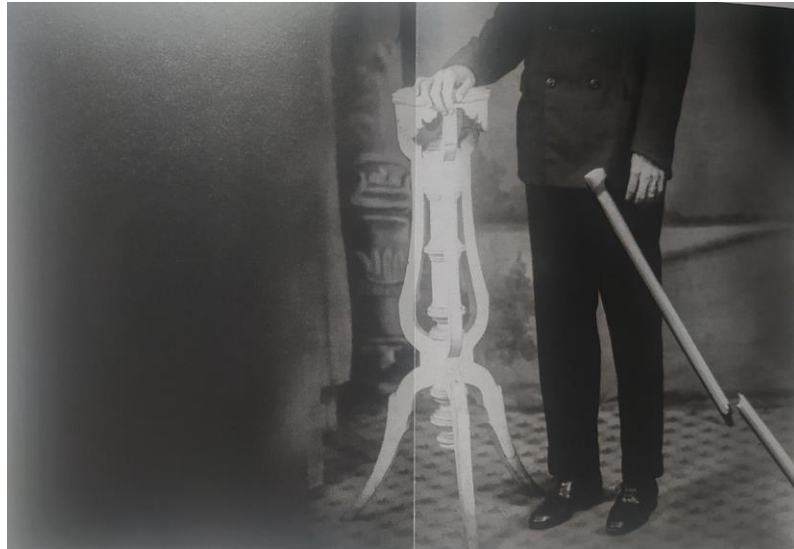
Todas essas sensações e sentimentos suscitados pela leitura proposta aqui se consolidam na figura do balão que se distancia da menina, em primeiro plano, a mostrar o objeto afetivo que marca a relação rompida, trazendo a temática que perpassa toda a obra: os ciclos de eterna partida.

E assim, abre-se diante de nós a possibilidade de uma interação com o infinito, uma vez que a grande função da imagem artística é ser uma espécie de detector do infinito, em direção ao qual nossa razão e nossos sentimentos elevam-se [...]. (TARKOVSKI, 1998, p. 128).

Tarkovski (1998) define a imagem artística como algo infinito, de percepções múltiplas e eternamente inacabado. Essas características a tornam, segundo o autor, um elemento também arrebatador. É a proposta de uma leitura sensorial que fica evidente na obra, apresentada no conto que analisamos.

No conto “Bengala”, temos as lembranças de um neto, cuja herança recebida do avô era uma bengala e um ensinamento: “[...] a cada minuto, ele afirmava, estão acontecendo mudanças em nós [...], a vida passa por nós aos poucos, um instante atrás do outro. Mas nós, ao contrário, meu avô repetia, passamos pela vida uma única vez.” (CARRASCOZA, 2017, p. 12). Esse é um dos poucos contos escritos em parágrafos, como se a escrita, mais uma vez, contemplasse, em sua forma, o sentido de pausa, de interrupção, representada nas muitas visitas do neto ao avô, acontecidas apenas em situações festivas. Cada despedida era, na percepção do narrador personagem, um pedaço de uma ruptura maior, representada pela morte do avô e pela bengala, também partida, deixada ao neto.

Figura 20 – Fotografia que acompanha o conto “Bengala”



Fonte: CARRASCOZA, 2017, p. 12.

O narrador procura nos mostrar que as mudanças são constantes nas vivências cotidianas – das menores e mais simples às maiores e mais densas; tudo muda o tempo todo, e o que nos sobra são os fragmentos de convivências, guardados na memória, em constantes transições do que realmente aconteceu, para o que também criamos, pois a imaginação nos salva da rotina e de sua dolorosa concretude. A fotografia que se abre ao final do conto coloca o leitor frente a uma composição explícita, uma vez que a bengala aparece em destaque, quebrada a meio, inclinada, como se estivesse encostada na imagem do avô, não estando em suas mãos.

A cena ainda possui um outro corte: a imagem do avô aparece apenas da cintura para baixo, em pé, encostado num móvel. No enquadramento que se vê, a

imagem já nos aparece carregada de realidades e também da percepção imaginativa do neto, pois o objeto bengala, que se destaca, é o foco da relação partida. Roland Barthes, em *A Câmara Clara* (2018), destaca que “[...] na fotografia, o que coloco não é somente a ausência do objeto; é também, de um movimento, no mesmo nível, que esse objeto realmente existiu e que ele esteve onde eu o vejo.” (p. 96).

Pela memória de vivências que estão fragmentadas, o narrador claramente tenta reconstituir as experiências com o avô, como se estivesse a compor imagens reais, porém, esparsas em sua memória. A composição narrativa, ora real ora ficcional, está visível no trato com as linguagens expostas ao leitor ou, como nos mostra a análise dos escritos de Kossoy, há sempre algo por desvendar: nesse caso, tudo o que o avô dizia e que o neto não compreendia, mas tenta rememorar para compreender a ausência e, ao mesmo tempo, o legado deixado.

A imagem fotográfica do mesmo conto ainda nos traz outra dimensão de análise, a perspectiva construída no espaço, que também narra e dialoga com a narrativa literária. Cláudia Flores, em “Olhar, saber e representar: sobre a representação em perspectiva” (2007), nos explica que “[...] a representação do mundo e das coisas do mundo está mais implicada com a forma de olhar, de perceber e conceber o mundo, do que o próprio mundo em si representado [...], o espaço enquanto experiência, tal qual como o mundo.” (p. 30). Dessa forma, percebemos que o interesse da voz narrativa não está em dizer o que ele viveu ao lado do avô, mas a ressignificar a grande mudança, tão combatida por todos, que a sua ausência trouxe e viver a partir da percepção de sua presença interna, manifesta em seus ensinamentos. A imagem em perspectiva nos traz uma amplidão e profundidade maior ao olhar, o que parece ser o interesse maior da narrativa.

Boris Kossoy enfatiza o caráter criador de novas realidades que a fotografia, enquanto fazer artístico, também possui:

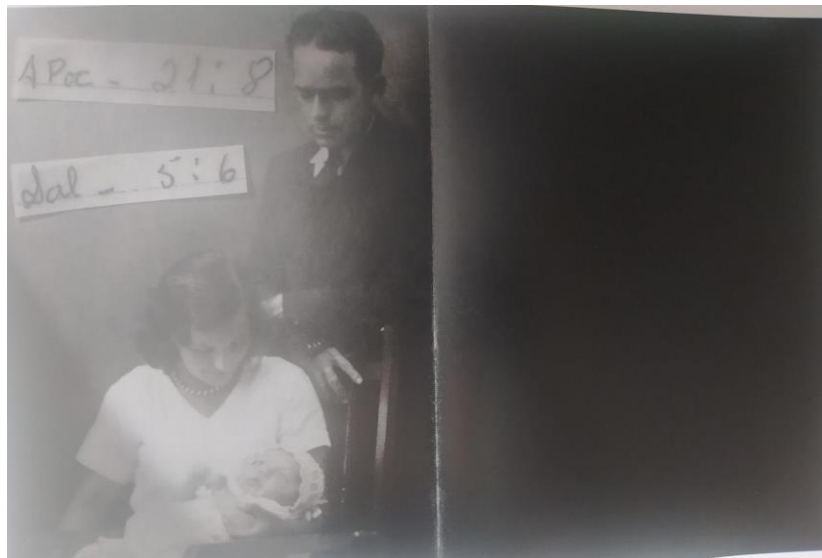
A imagem fotográfica é o relê que aciona nossa imaginação para dentro de um mundo representado (tangível e intangível), fixo na sua condição de registro documental do mundo visível, do aparente, porém moldável de acordo com nossas imagens mentais, nossas fantasias e ambições, nossos conhecimentos e ansiedades, nossas realidades e nossas ficções. (2016, p. 47).

A modelação da realidade pela percepção da memória é visível na proposta da obra *Catálogo de Perdas* (2017), desde a sua concepção até o momento de sua

criação, pois todos nós somos carregados de realidades e ficções, até mesmo quando estamos a tratar de nossas vivências. Um objeto deixado junto a um bilhete, em um museu, pode representar um real, no entanto, a partir do momento em que entra em contato com outros olhares e experiências, também ganha nuances de ficção, pois é possível recriar a própria realidade a partir de um olhar mais aprofundado e poético, por meio de recursos expressivos que moldam nossas formas de dizer e de viver esse real.

Em “Bíblia”, temos um trabalho com a cor e o contraste de claro e escuro, a moldar as percepções do narrador e as vivências narradas. O conto traz os ensinamentos de um pai para um filho, baseados em provérbios, sabedoria popular e intertextos bíblicos. O pai parecia manipular a palavra e dominá-la inteiramente, mas não conseguia vivenciar seus próprios ensinamentos na vida prática, o que o narrador filho traz como o grande contraste: “[...] o pai dizia, o invisível vive envolto no visível, como a casca da fruta na polpa, o pai dizia, o pai dizia isso tudo – mas, avesso aos próprios ensinamentos, quase nunca seguia o que rezavam seus versículos.” (CARRASCOZA, 2017, p. 14).

Figura 21 – Fotografia junto ao conto “Bíblia”



Fonte: CARRASCOZA, 2017, p. 14.

A palavra e o dizer, para esse pai, parecia ser a própria ação sobre o mundo: “[...] as palavras, ainda que finjam silêncio, e mesmo a palavra silêncio na sua farsa de significar a não palavra, as palavras, custe a quem doer, as palavras palavram.”

(2017, p. 14). No entanto, a ausência de uma materialidade física dessas palavras ensinadas ao filho se mostra na composição fotográfica a partir da contradição das cores entre o claro e o escuro, expressa em uma fotografia de família em que a mãe, figura mais concreta em suas ações e cuidados, se mostra com roupas claras e olhar mais acolhedor; o pai, por sua vez, aparece misturado ao escuro do restante do espaço, com um olhar vago e nenhuma expressão de afetividade, contrariando toda a carga de ensinamentos que ele se põe a dizer no conto. Para encerrar a composição, os versículos: Apocalipse 21:8 e Salmos 5:6⁴. O pai na posição de condutor, em pé; a mãe segura o filho, submissa, sentada. O uso da ironia na relação entre as contradições do pai e os versículos expostos nas fotos, como objeto a marcar uma relação dolorosamente partida. As contradições e a dicotomia estão visíveis nas cores das roupas de cada membro da família: o claro e escuro, o preto e o branco.

Os verbos no pretérito imperfeito, a falar de uma rotina no passado, a algo inacabado e que continua a reverberar nas memórias desse filho, procuram desvendar as cicatrizes da ausência do pai. No versículo apocalíptico, o texto sagrado fala sobre a segunda morte; e os Salmos repreendem os mentirosos. Talvez, a distância entre o dito e o vivido, para o filho, esteja a representar uma morte maior: a morte também de um legado de ensinamentos que não eram vivenciados e, portanto, colocavam o pai num lugar obscuro e distante.

Barthes, ao falar do caráter contraditório da fotografia, assegura tratar-se de “[...] uma evidência intensificada, carregada, como se caricaturizasse, não a figura do que ela representa (é exatamente o contrário), mas a sua própria existência.” (2018, p. 96). Analisando o conto, nota-se que o filho procura encontrar a existência verdadeira do pai por trás desta névoa de palavras que soavam falsas, pois “o invisível vive envolto no visível” (CARRASCOZA, 2017, p. 14).

Percebemos quanto a relação conto e fotografia ocorre na transição entre realidades e ficções, objetos da realidade ficcionalizados na composição da imagem e na escrita literária. O projeto gráfico de Raquel Matsushita traz, em sua capa e

⁴ Apocalipse 21:8: “Mas, quanto aos covardes, e aos incrédulos, e aos abomináveis, e aos homicidas, e aos fornicadores, e aos feiticeiros, e aos idólatras e a todos os mentirosos, a sua parte será no lago que arde com fogo e enxofre; o que é a segunda morte.”. Salmos 5:6: “Destruirás aqueles que falam a mentira; o SENHOR aborrecerá o homem sanguinário e fraudulento.”.

contracapa, a fotografia do conto "Piercing", cujos recursos de composição fotográfica sintetizam a nossa discussão até aqui.

O texto relata as vivências de dois irmãos, cuja relação também foi rompida e, portanto, recuperada no conto e na imagem. A voz narrativa começa a reconstruir as memórias do irmão ausente a partir da infância, momento em que ambos estavam sempre juntos, “viviam atados um ao outro” (CARRASCOZA, 2017, p. 64). No entanto, mesmo atados, os dois irmãos apresentavam uma dualidade evidente: “[...] ele tinha um jeito de fogo para com o mundo, e eu, de água” (2017, p. 64). Esse contraste desnuda uma sombra no texto, a constante e inútil tentativa de proteção exercida pela irmã, uma vez que o irmão estava sempre a provocar dor em si mesmo, ferindo-se com agulhas, ou nas propositais brigas da escola, até o momento em que decide colocar um *piercing*, a fim de atravessar sua pele.

A tensão se instaura na narrativa à medida que se descreve cada ato de violência praticado pelo irmão contra si mesmo, até o momento em que ele decide comprar uma moto, fato que (aos olhos da narradora) é o último ato a anteceder o fim trágico, um acidente que ceifaria de uma vez a vida do irmão.

O conto se constrói em *flashes*, cenas fragmentadas reconstituídas pela memória a conduzir a narrativa para uma espécie de círculo: fim – início – fim. Nesse ciclo, a narradora sofre transformações, pois diz “[...] fui aos poucos me tornando menos mole”. Ao final do ciclo, “[...] era como se estivesse me preparando desde menina [...] eu já tinha a consistência de uma espuma rígida.” (CARRASCOZA, 2017, p. 64).

A fotografia unida ao conto já denuncia a dicotomia entre as personagens no contraste entre claro e escuro, bem como a presença de uma luz circular, a cristalizar o ciclo de uma relação que foi rompida. Além da luz e do foco nos dois irmãos, temos a subjetivação dos objetos que provocaram, de alguma forma, o autoflagelo do irmão; o *piercing*, aparentemente, está disposto de forma a atar as personagens, é um ícone que representa a perda e o dilaceramento provocado pela ausência. Assim, “[...] a foto vai se tornar reveladora da verdade interior (não empírica). É no próprio artifício que a foto vai se tornar verdadeira e alcançar a sua própria realidade interna. A ficção alcança e, até mesmo ultrapassa, a realidade” (DUBOIS, 2012, p. 43).

O conto inicia-se com a recuperação de um passado: “[...] meu irmão está encravado em mim como esse *piercing* de prata que ele usava desde a adolescência” (CARRASCOZA, 2017, p. 64). A partir desse fato, inicia-se a rememoração da infância

até o momento da ruptura da relação entre as personagens. Os verbos no pretérito imperfeito voltam a colocar o passado em suspenso, como se estivesse latente dentro do escuro de uma ausência. A fotografia, nesse sentido, torna-se um “registro amplo e convulsivo da experiência humana” (KOSSOY, 2007, p. 132).

Figura 22 – Fotografia que acompanha o conto “Piercing”



Fonte: CARRASCOZA, 2017, p. 64.

Kossoy afirma que

A realidade da imagem é a realidade da sombra [...]. A realidade das imagens é a aparência do duplo, dois corpos possuídos ou tomados do real [...]; simulacros que, no espaço e no tempo, passam a ocupar o seu papel de vida eterna, posto que infinitos na duração. Representações vazias, plenas de aparências e de significados perdidos. (2007, p. 142).

A leitura do conto em consonância com a fotografia nos permite uma visão além deles, não se encerram em si, visto que são apenas um ponto de partida para desvendar o passado.

Será no oculto da imagem fotográfica, os atos e circunstâncias à sua volta, na própria forma como foi empregada que, talvez, poderemos encontrar a senha para deciframos seu significado. Resgatando o ausente da imagem compreendemos o sentido do aparente, sua face visível. (KOSSOY, 2007, p. 135).

O *piercing*, como objeto de mutilação, guarda significados ocultos ou perdidos a serem recuperados, está cravado nos dois irmãos, fisicamente no irmão e emocionalmente na irmã. A narradora nos atesta que as feridas autoprovocadas pelo irmão sempre ressoaram nela como uma dor interiormente estendida. Essa dor, desde a infância, moldou sua personalidade e a preparou para a perda final.

O conto e a imagem misturam-se para reconstituir um passado que ainda representa uma ferida aberta, que sangra sem parar. Ao final do conto, a presença do foco e do *flash* fotográficos, a lançar a luz em um ponto específico, se apresenta na construção de períodos curtos e sentenciados: “Um carro se chocou com a moto dele e o arrastou pela rodovia. Fui fazer o reconhecimento do corpo [...]. Não notaram, coberto pelo cabelo comprido, o piercing na orelha. Eu mesma o retirei [...].” (CARRASCOZA, 2017, p. 64).

A estética literária bem como a fotográfica unem-se, de forma antropofágica, em forma e conteúdo, para ampliar os campos de percepção e apreensão do real, a fim de reconstruir o passado e a perda, cuja ressonância se faz universal e, atinge o leitor de maneira particular.

Estamos, assim, diante de um álbum construído a partir de contos e fotografias. Um objeto que se nos apresenta como algo familiar – não apenas em razão de serem efetivamente fotos de uma família, a de Juliana Carrascoza –, de recordações e memórias, como um objeto íntimo, mas em virtude de retratar perdas que são inerentes ao humano, que já fizeram ou farão, em algum momento, parte de nossa trajetória. Com um projeto editorial que o aproxima dos tradicionais álbuns de fotografia, *Catálogo de Perdas* torna-se um objeto capaz de nos afetar, de nos provocar emoções, não meramente em razão dos textos literários que o ocupam, mas por não nos permitir passar ilesos pelas fotografias que, lidas simultaneamente com os contos, despertam sentidos vários e profundos.

3 LITERATURA E CINEMA EM DIÁLOGO: A LEITURA DE AOS 7 E AOS 40

Os diálogos entre a literatura e o cinema são matérias de inúmeras obras, desde a mais simples reprodução de um livro para um filme até as adaptações mais profundas, cujo foco expressivo não se limita apenas à temática, mas alcança também a linguagem e a forma, criando obras híbridas que apresentam ao leitor/espectador uma nova forma de adentrar o objeto artístico.

Mário Alves Coutinho, em sua obra *Escrever com a câmera: a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard (2008)*, traz reflexões inovadoras sobre a obra do grande cineasta a partir de suas influências literárias, cuja aproximação também não se deu apenas no âmbito temático, mas pela junção do conteúdo à forma,

[...] como uma linguagem (a do cinema) aprendendo, aprendendo e se apropriando de algum recurso de uma outra linguagem (a da literatura) e se enriquecendo nesse processo [...]; como um diálogo entre linguagens; como transformação do mesmo em outra coisa, sem deixar, dialeticamente, de ser o mesmo [...]. (COUTINHO, 2010, p. 72).

O diálogo, portanto, se dá a partir de um processo de enriquecimento de uma linguagem pela outra, a fim de ampliar seus efeitos de sentido no receptor da obra que se pretende construir. O autor continua sua argumentação, ensinando-nos que

Quando se adapta de uma linguagem para a outra, portanto, é possível pensar que essas linguagens tenham algumas características em comum, que podem ser mais facilmente aproximadas; e que talvez elas tenham algumas outras características nas quais elas se distinguem uma da outra, mas que de alguma maneira podem ser transfiguradas, transcriadas ou transmutadas na linguagem receptora. (COUTINHO, 2010 p. 73).

Dessa forma, o que se pretende aqui analisar é o diálogo entre as linguagens e suas múltiplas formas de expressão, a descobrir um novo objeto que surge na confluência das linguagens. Para nortear nossa leitura do romance *Aos 7 e aos 40* em diálogo com a linguagem cinematográfica, consideraremos três pontos de intersecção: o tempo, o verbal e o não-verbal, e a construção poética.

3.1 Literatura e cinema: o tempo como elemento comum

As aproximações entre o cinema e a literatura já foram desveladas pelas palavras de Cortázar (2008), ao estabelecer o paralelo entre o conto e a fotografia e entre o romance e o cinema. No primeiro, como vimos anteriormente, o autor ressalta a unidade e limites do conto frente ao enquadramento e à captura de um instante na fotografia. Quanto à segunda intersecção proposta pelo autor, temos, no romance, a extensão da matéria narrativa, com seus vários núcleos de personagens, espaços diversos e o tempo que escorre de maneira mais fluída e contínua, da mesma forma que o filme traz as suas tomadas, que, dentro de um ritmo narrativo, constroem sua linguagem.

Pretendemos discorrer sobre outros pontos de encontro entre a linguagem fílmica e a literária, especialmente com relação ao trato com a construção do real, o tempo e o seu escoar. Marcel Martin descreve a “linguagem fílmica como uma quase realidade, mediada pela lente do criador e do receptor” (2003, p. 18). Dessa forma, há uma espécie de ambiguidade entre o objeto e a imagem que o representa. Assim como a mimese literária, o filme também pretende captar o real, mas por intermédio do olhar de um narrador e da multiplicidade de focos e pontos de vista.

Na linguagem fílmica, a mediação da voz narrativa se dá, em muitos momentos, pelo movimento da câmera, que traz ao espectador os mais diversos olhares ou pontos de vista sobre determinada cena ou objeto, criando, assim, um vínculo entre as cenas justapostas, o que constrói a ação dramática (MARTIN, 2008). No romance, o mesmo acontece por meio das percepções da voz narrativa e das imagens em movimento, que transcorrem de capítulo a capítulo. Assim como no cinema, “[...] a imagem baseia-se na capacidade de apresentar como uma observação a percepção pessoal de um objeto.” (TARKOVSKI, 1998, p. 126).

Coutinho (2010) também estabelece a relação entre as linguagens literária e cinematográfica, assegurando que “[...] o olhar e os muitos pontos de vista, e a relação desses detalhes com a narração: isso é profundamente cinematográfico, mas ao que parece, não era menos literário, o que facilitou, e muito, a apropriação desses processos pelo cinema, se apropriação houve.” (p. 75-76). O narrador (no romance) e o diretor (no cinema) são os responsáveis pelo que Tarkovski chamou de “esculpir o tempo” (1998, p. 144), pois o trabalho do diretor é transmitir sua percepção do tempo por meio das tomadas dentro da montagem, que, em muitos casos, também

promoverá uma espécie de distorção, a ser percebida por cada espectador a seu modo.

O elo se estabelece, mais uma vez, na costura da narrativa, pois tanto a literatura quanto o cinema procuram alcançar a consciência do tempo e de seu escoamento (MARTIN, 2003). Dessa forma, é possível tal intuição temporal à medida que alguns elementos da narrativa se manifestam, materializando memórias e puxando, pelo fio das vivências, o tempo a ser recuperado. Portanto, conforme afirma Martin, “[...] espaço é objeto de percepção, enquanto o tempo é objeto de intuição.” (2003, p. 201).

No interior das narrativas literárias e cinematográficas, a percepção leitora do espaço contribui com a intuição do tempo, na medida em que os objetos em cena são subjetivados e se tornam receptáculos de memórias, lembranças e restituição do passado: são móveis, objetos de decoração, brinquedos da infância e tantos outros elementos que materializam o tempo e se manifestam como formas de reviver e trazer novos sentidos às vivências.

Outro fator determinante no esculpir do tempo é o ritmo da narrativa e da imagem cinematográfica, pois esta determina o fluxo das cenas em curso. Segundo Tarkovski,

A imagem cinematográfica nasce durante a filmagem, e existe no interior do quadro. Durante as filmagens, portanto, concentro-me na passagem do tempo no quadro, para reproduzi-la e registrá-la. A montagem reúne tomadas que já estão impregnadas de tempo, e organiza a estrutura viva e unificada inerente ao filme; no interior de cujos vasos sanguíneos pulsa um tempo de diferentes pressões rítmicas que lhe dão vida. (1998, p. 135).

No filme, o fluxo temporal é perceptível no ritmo expresso no interior dos fotogramas, em fluxo contínuo, sendo inevitável sua percepção por meio das tomadas. O mesmo acontece com o romance à proporção que as cenas se constroem de maneira sucessiva ao leitor, seja em romances capitulares, em que os capítulos funcionam da mesma forma que os fotogramas, seja em obras em que o escoar do tempo se dá num ritmo contínuo, chamado metaforicamente por Tarkovski de “[...] regato, torrente, rio, catarata e oceano – sua junção engendra aquele *design* rítmico único que é o sentimento de tempo do autor, que adquire vida como uma nova entidade orgânica.” (1998, p. 144).

Aos 7 e aos 40, o primeiro romance publicado por João Anzanello, em 2013, narra a história de um menino/homem, cujo nome não é revelado, em dois momentos de sua vida: na infância, aos sete anos, e na vida adulta, aos 40. O texto aparece diagramado em duas janelas: a janela que compõe a parte superior da página, com folhas verdes mais vívidas, traz as narrativas da infância, com foco narrativo em primeira pessoa, a detalhar uma fase de encantamentos e descobertas, de um mundo que se abre aos poucos para a leitura do narrador. A janela que compõe a parte inferior da página, com folhas verdes mais opacas e apagadas, traz as vivências do homem em que este menino se tornou, narrado em terceira pessoa, com suas desilusões e desencantos, a contar sobre uma derradeira viagem que faria com a sua família (esposa e filho), uma vez que seu casamento estava em ruínas e uma nova fase da vida se apresentaria após o divórcio iminente.

A imagem da família esperando pelo ônibus de viagem remonta o trajeto que o próprio texto fará, com a travessia que o narrador empenhará de volta a si, pois, apesar do duplo foco narrativo, a história gira em torno da mesma personagem, ora focado em si, ora distanciado de si para se observar de fora. Nas palavras do narrador, aos 40: “Não, não sabia nem de si – queria por vezes ser um outro para se ver de fora, assistir-se, mas suas ações, ele que era seus muitos erros [...]” (CARRASCOZA, 2013, p. 147).

Esse movimento de saída de si para realizar a travessia de volta para si é uma marca do romance de Carrascoza. Por meio da reflexividade e da autorreflexividade se constroem os múltiplos de uma mesma voz, de um mesmo indivíduo, permeado por seus discursos e pelos discursos que o rodeiam; as vozes dialogam estabelecendo uma espécie de identidade coletiva de si, uma encenação de si mesmo por intermédio da escrita, um “monólogo polifônico”. Trata-se, portanto, de um “eu” em deslocamento, que busca “[...] rever com a vida de agora o que ele fora, nos seus começos.” (CARRASCOZA, 2013, p. 134). Dessa forma, o narrador nos oferece a seguinte cena aos sete anos:

Meu pai ficava o dia inteiro ausente, trabalhando.

[...]

Numa manhã de sol aconteceu comigo e com ele uma coisa, dessas que a gente não fala nunca mais, mesmo depois de muitos anos aquilo fica em segredo.

Eu estava de férias, jogando bola com meu irmão no quintal, quando ouvimos ele chamar. Falou se a gente não queria ir com ele trabalhar,

já que não estávamos fazendo nada mesmo, ia ser rápido. Eu logo pensei que minha mãe devia ter falado que passávamos o dia desarrumando a casa e que as nossas férias eram o tormento dela, e, portanto, que carregasse a gente com ele. Meu irmão disse que ia ajudar o tio Zezo a consertar o telhado lá na casa dele. E falei, *Eu vou*. Gostava de sair com meu pai, ele ficava o tempo todo saindo e entrando de armazéns [...].

O sol das onze da manhã batia no vidro da Kombi. Passamos pela igreja matriz, pela sorveteria na rua Quinze, e, quando chegou numa esquina, meu pai estacionou. Vamos lá, ele disse, em meia hora a gente resolve o negócio. Desceu, abriu a porta detrás, remexeu numas mercadorias que estavam ali espalhadas, pegou a bolsa e fechou a porta.

Era um secos e molhados muito velho, com largas portas de madeira, um casarão escuro e na hora eu gostei porque era meio estranho. A gente entrou e todo mundo acenou pro meu pai. Os homens o cumprimentaram com abraços fortes e tapas nas costas que estrondavam [...]. Percebi que as vozes se alteravam e escutei a do meu pai, apertada, mais baixa que as outras. Não sei por que, em vez de ver o que estava acontecendo, me escondi atrás da prateleira e tentei ouvir o que eles diziam. Não entendi nada, mas pelo tom da conversa, percebi que meu pai estava triste. Os homens gargalhando, assobiaram e não ouvi ele dizer mais nada. Andei devagar, espreitando, ao redor dos sacos de açúcar e vassouras de piaçava, e vi meu pai encolhido, o sorriso longe dos seus lábios, então senti que os homens estavam zombando dele. Me deu uma raiva por dentro, tive vontade de quebrar os vidros e chutar as latas que vi pela frente [...]. Meu pai disse, *Vamos, tá na hora*, e pagou a conta, o homem ainda falou que não dava dessa vez, a mercadoria não era boa, que ele compreendesse.

Saímos. Antes de chegar na Kombi, olhei de rabo de olho e vi, surpreso, que meu pai estava chorando. Na hora eu achei que seria melhor não olhar, até procurei fingir, para ele se controlar. Eu senti que ele se envergonharia se eu percebesse. Andamos depressa, a grande mão dele no meu ombro, num toque leve, um carinho resignado. Como quem não quer nada, fiz que estava atento ao movimento das ruas, mas vi a dor cobrindo o rosto dele quando o sol cintilou em seus olhos. (CARRASCOZA, 2013, p. 51).

Com o foco em primeira pessoa, a cena narrada é uma espécie de limite no processo de amadurecimento do narrador, pois como sua mãe outrora disse: um dia ele aprenderia a ler não apenas as palavras, mas tudo ao seu redor, inclusive as pessoas. A ingenuidade da infância abre espaço para uma experiência que o faria aprender a ler os acontecimentos ao seu redor e, também, a figura de seu pai, ausente na rotina, a se apresentar com suas virtudes, fraquezas e dores. Do universo de encantamento da infância à revolta e à raiva por assistir uma cena que julgou injusta e desrespeitosa contra alguém querido, como se o menino envelhecesse um pouco mais rápido a partir da sucessão de cenas narradas, o tempo da experiência,

psicológico aponta para um marco em suas vivências, a ser lembrado depois de muitos anos.

O protagonista do romance procura captar o tempo em constante escoamento por meio desse movimento de distanciamento e lembrança. Ao puxar os fios das vivências no interior de lembranças fragmentadas, esse narrador é capaz de também esculpir o tempo, à medida que nos apresenta as cenas do presente e do passado de maneira sucessiva e entrecortada, ora nos abrindo novos horizontes de percepção, ora colocando em xeque o real representado e suas múltiplas facetas. O passado está dentro de um presente estático e que aponta para um futuro que se deseja, mas que só existe dentro de uma bruma ainda não acessível. Em mais um corte temporal, o narrador observador de si nos traz a cena:

Essa viagem foi um erro,
 não porque a haviam programado para janeiro,
 quando chovia às tantas,
 os dois bem sabiam,
 mas porque não havia mais motivo para fazê-la:
 o sonho secara.
 A vida a dois, a três,
 em
 queda
 livre.
Você tem razão,
 o homem disse,
Foi um erro
 (*entre tantos que cometi, ele ia acrescentar*)
 e baixou a cabeça,
 mirando os próprios pés
 e os dela
 pequenos e inacessíveis nas sandálias
 (os pés que a revelavam por inteiro
 mais do que o rosto
 e o jeito de aceitar a vida sem pedidos),
 os pés que ele gostava de massagear
 como uma massa delicada de pão
 para que ela pisasse com menos pesar
 no mundo.
 Não queria que fosse daquele modo,
 que bordejassem o assunto em local público,
 tampouco que fossem fundo ali,
 até o seu miolo,
 mas
 a certeza há tempos os habitava,
 e não havia o que fazer contra a brutalidade do real,
 o que acontece
 (ele acreditava)
 é só o que de fato tem de acontecer,

no emaranhado das possibilidades
apenas o inevitável.

[...]

O homem tentou se manter fixo na normalidade, mas o desalento acentuava os traços em seu semblante. Retirou os bilhetes do bolso e conferiu o horário: o ônibus estava atrasado.

Não sei como fomos chegar a esse ponto,
ela prosseguiu,

Nem eu,

ele disse,

Mas chegamos.

É,

ela balançou a cabeça,

achei que a gente ainda ia se entender,

e enlaçou o menino,

como se seu gesto pudesse reter a dor do fim, que

ela vinha, há tempos, sentindo aos poucos, mas

que, àquela hora, vazava impetuosamente,

Eu também achei,

mas não tem jeito mesmo.

É, não tem.

Ela suspirou:

Queria tanto que desse certo,

Deu até aqui... Dez anos. Não é pouco...

Então, os dois, atraídos, como se pela última vez,

para um único ponto,

observavam simultaneamente, o menino,

fruto e ferida de seu passado:

reconheciam o que era de cada um nele

já manifesto

e imaginavam virtudes e defeitos

que talvez o futuro comprovasse.

Mas, sem saber o que acontecia com eles,

embora sentisse um peso entre o pai e a mãe,

o menino,

içado ao presente,

inquieto,

o brinquedo sem serventia na mão,

perguntou,

Por que o ônibus está demorando?,

e a mãe,

julgando incompreensível

para ele

a resposta que daria,

Por que a vida é assim,

disse,

O ônibus já está chegando, filho,

e, como se as palavras dela coincidisse, ao menos

naquele instante, com a escrita das horas,

um ônibus, de súbito,

irrompeu

a branca camada d'água

e veio estacionar, morosamente, junto à plataforma

onde eles esperavam. (CARRASCOZA, 2013, p. 57-63).

A voz narrativa desenha o tempo como se compusesse a própria cena, costurando os vários ângulos desse instante de vida que, para chegar até ali, foi imbuído de um passado fatal e não compreendido pelas personagens. É perceptível, na quebra de linhas e nos pedaços que se somam, essas tomadas outrora citadas, construindo uma teia a materializar, em linguagem verbo-visual, uma família em movimento, interno e externo: o menino fixo no presente, mas sentindo um futuro incômodo se aproximando; pai e mãe pisando em seus muitos passados, de momentos felizes, seguidos de momentos de dor, até se encontrarem na fala da mãe a materializar o tempo presente na “escrita das horas”. A viagem malsucedida e o ônibus chegando morosamente são a própria materialização da subjetividade que envolve toda a cena.

O menino, por fim, desvencilhou-se da mulher e saiu correndo em direção ao ônibus,
Vamos, vamos!
 Ela o seguia, a passos rápidos,
 o pai foi atrás, com as malas.
 Enquanto ele as colocava no bagageiro do ônibus,
 mãe e filho entraram e foram se acomodando.
 A chuva caía com mais violência, como se precisasse
 limpar as imundices da cidade para nela inaugurar uma nova
 vida.
 O homem viu uma Kombi passar lá fora:
 lembrou-se criança, junto a seu pai, num secos e molhados.
 Agora, doía igual.
 Subiu no ônibus e foi, enfim, à procura de seu lugar.
 A mulher e o menino haviam ocupado as duas poltronas da
 esquerda. Ele sentou na mesma fileira, do outro lado. Um
 corredor os separava.
 Ia ser assim, dali para sempre. (2013, p. 64-65).

O futuro inevitável se apresenta no momento que a chuva cai, a ilustrar a melancolia do momento, seguido do corredor a separar mãe e filho da presença diária do pai. A ruptura se materializa por meio dos mesmos recursos linguísticos e visuais: passado, presente e futuro se encontram para consolidar o fechamento de um ciclo familiar, irrevogavelmente.

A captura do tempo e do seu escoar, num processo de concreta modelagem, é possível por meio do distanciamento da voz narrativa e do duplo foco narrativo (1ª e 3ª pessoa) a remontar o que Wisnik teoriza com relação à construção identitária do sujeito por meio da linguagem. Ao citar Barthes, o teórico afirma: “Antes de mais nada, Barthes ressaltava o fato de que eu é uma palavra híbrida: se eu disser eu, eu é eu;

se você disser eu, eu é você. Eu sou você perante você; você é eu perante mim. (BARTHES *apud* WISNIK, 2018, p. 127). Nessa relação híbrida entre a primeira pessoa (eu) e a segunda pessoa (você), surge a terceira pessoa como uma forma de conciliação entre o eu e o outro, pois “[...] o eu é demasiado impuro, demasiado traiçoeiro, sempre virando outra pessoa. Ele é mais confiável – com ele, todos podem ser eles o tempo todo.” (WISNIK, 2018, p. 127).

Por essa razão, a criança, quando está no processo de aquisição da linguagem, costuma se referir a si mesma na terceira pessoa, pois é uma instância de mais fácil aproximação; a consciência do eu e da subjetividade é posterior, visto se constituir a partir de muitos estímulos e interferências externas.

O duplo narrativo em *Aos 7 e aos 40* leva o leitor para uma dimensão narrativa suspensa, pois

[...] é antes alguma outra dimensão do eu, como se fosse um ele, sem deixar de ser eu. Pode-se dizer que é o pronome da 1ª pessoa projetado na dimensão da 2ª (pois se abre às identificações do leitor) e da 3ª (o campo de uma existência virtualmente objetiva).” (WISNIK, 2018, p. 128).

Cria-se, portanto, uma dimensão em que o “eu” se torna um “ele virtual” para que a travessia em direção a si mesmo se torne possível, pois apenas se olhando de fora é possível se ver por dentro.

O autor faz isso no romance por meio do recurso de escolha do foco narrativo, como a percepção do olhar da câmera a expor um ponto de vista, capaz de fazer do “eu” um “outro”, dentro de uma relação do afeto ou do afetar. Wisnik reitera essa relação ao afirmar que “[...] sem a possibilidade do outrar-se ou obliquar-se no outro, de lançar-se ao entrelugar do sujeito e do objeto, do real e do irreal, do atual e do virtual, as narrativas que suportam a realidade entrariam num quase inimaginável colapso centrípeto.” (2018, p. 148).

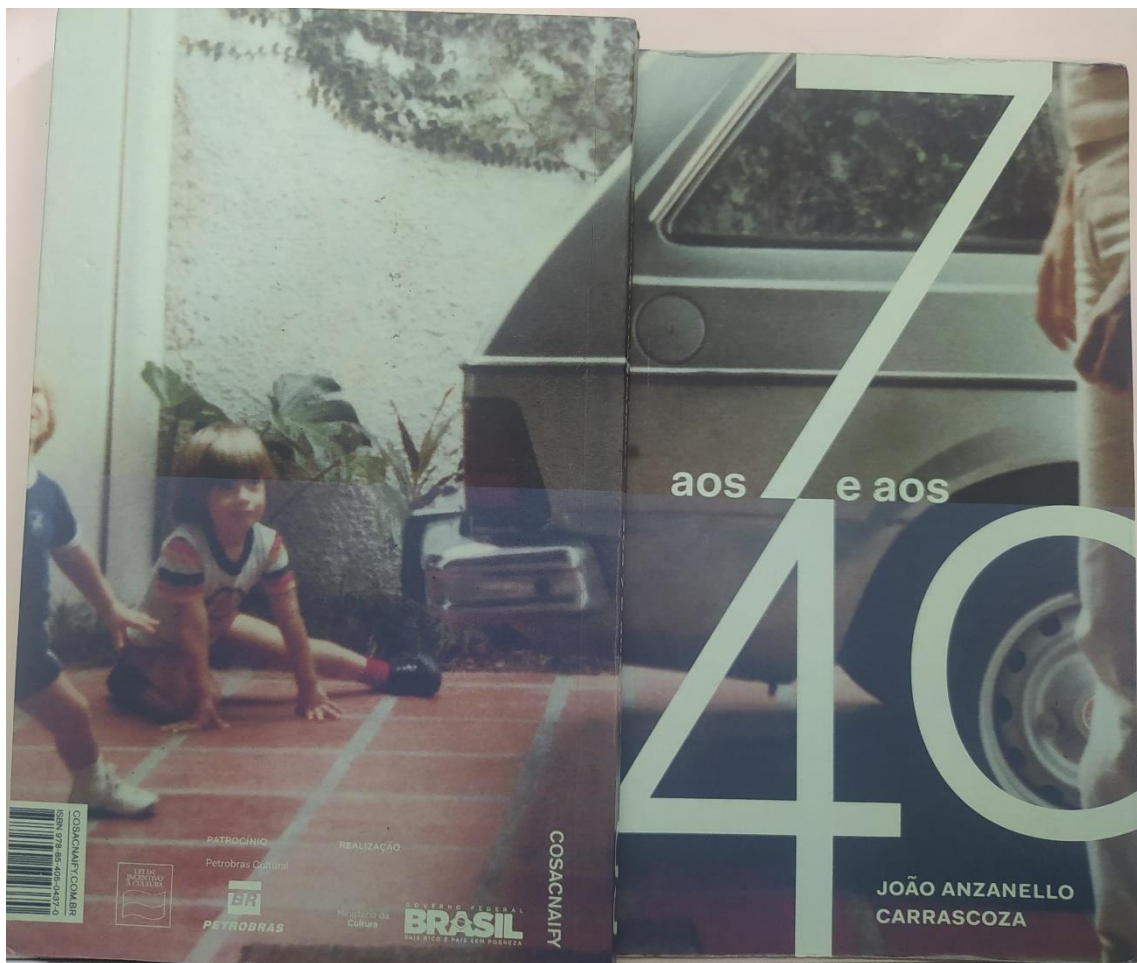
A fusão, portanto, entre o “eu” e o “outro” é o caminho que o narrador de *Aos 7 e aos 40* encontra para realizar a sua travessia de volta a si e a sua releitura das próprias vivências, de “[...] um homem que se converte em espelho e duplo do narrador à procura de si mesmo, de sua origem e de seus limites.” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 127).

3.2 O projeto gráfico como linguagem narrativa: o verbal e o não-verbal

O duplo foco narrativo e as cenas cortadas das memórias se consolidam a partir de um projeto gráfico que coloca a narrativa em janelas, em que tanto a linguagem verbal quanto a não verbal se inter-relacionam a fim de estabelecer um todo de sentidos para o leitor. O uso dos recursos não verbais aparece em diferentes instâncias: as janelas como sucessão de fotogramas, a criar movimento na narrativa, mas também para estabelecer a cristalização do tempo em quadros estáticos, cujo limite está no foco dado pelo ponto de vista narrativo; o uso das cores (vivas ou opacas) para que seja possível visualizar a escrita vívida da infância em face da vida adulta e o apagamento do ser no decorrer do tempo. Paralelamente, o uso dos recursos verbais também narra, à medida que cria as imagens e seus movimentos. Temos o uso da prosa fluída da infância e dos versos, nas quebras de linhas a construir uma espécie de poema visual, que simula, também pela palavra, o escoar do tempo e a nebulosidade das memórias na vida adulta. O uso da polifonia em vozes entrecortadas, para nos apresentar um narrador observador que se mostra além da onisciência, pois também é personagem, a se olhar de fora. Há, ainda, elementos perceptíveis no uso dos parênteses para comentários do narrador, que criam um elo entre os focos narrativos de primeira e terceira pessoa, e do itálico para os discursos indiretos livres das personagens; o uso da prosa poética e dos aforismos como forma de criar uma linguagem imagética ou metafórica, em que os sentidos também são deslocados e tornam concretas as vivências; os elementos do espaço, subjetivados, a fim de materializar as lembranças, conforme nos aponta Martin (2003) ao analisar a linguagem fílmica.

A partir dos elementos citados, objetivamos mostrar o que Tarkovski traz a partir da análise do cinema, cuja imagem em movimento não apresenta a expressão única do diretor, “mas um mundo inteiro refletido como que numa gota d'água” (TARKOVSKI, 1998, p. 130). Iniciaremos, portanto, a análise do projeto gráfico pela capa do livro, que nos traz o duplo narrativo e as janelas temporais:

Figura 23 – Capa da primeira edição da obra *Aos 7 e aos 40*, publicada pela editora Cosac Naify



Fonte: CARRASCOZA, 2013.

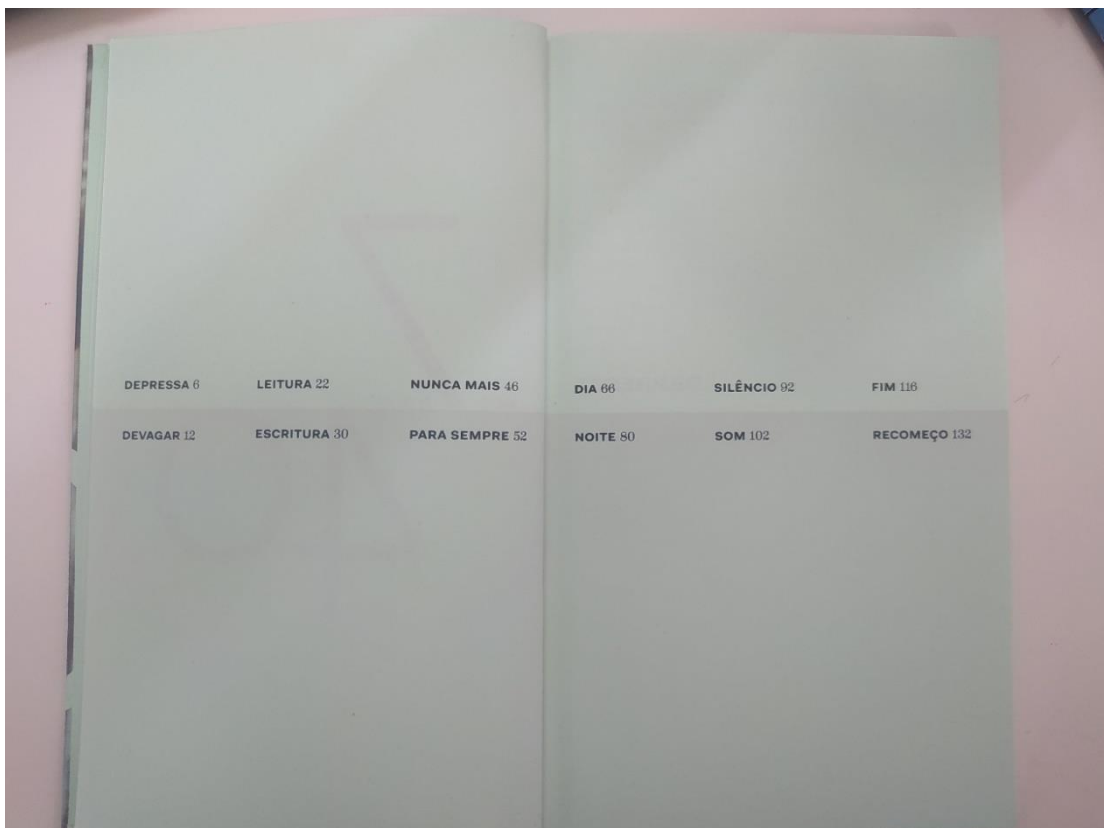
É possível perceber um homem em pé, em frente a um carro, fotografia cortada em duas partes, apresentando imediatamente a nitidez da cor aos sete e a opacidade aos 40, assim como as duas janelas narrativas que serão recorrentes em toda a narrativa. Nos elementos verbais, temos o elo entre uma janela e outra no encontro dos números e na ideia de continuidade e movimento, como se, apesar de cortadas, as cenas também mostrassem uma costura ou, como defende Carrascoza: a sutura das vivências.

Ao tratar da relação entre a linguagem verbal e a não verbal, Aguiar (2004) ensina-nos que, ao aprofundarmos nosso olhar para a palavra narrada e o que ela expressa em termos de sentimentos, abre nosso espaço de percepção para o que há de invisível na cena cotidiana, descortinando novos horizontes ao olhar mais atento para o mundo que nos rodeia, pois

Assim como as imagens não verbais, a linguagem verbal mais primitiva e arcaica produz condensações de sentido que são criadoras de totalidade e, como tal, aproveitadas pela literatura. Isso acontece porque toda arte provocou uma generalização, apontando para uma realidade possível que está além das contingências do aqui e do agora. (AGUIAR, 2004, n.p.).

É possível perceber a intersecção entre o verbal e o não verbal antes mesmo do início da narrativa, na construção do índice, a simular uma espécie de linha do tempo, em que os capítulos da infância aparecem na primeira linha e os da vida adulta na segunda. A disposição das palavras no espaço aponta para essa sistematização das experiências vividas e do tempo decorrido que se pretende captar. No âmbito do verbal, temos o uso das antíteses, como figuras de linguagem que concretizam, por meio da palavra, os mesmos contrastes das cores, a apresentar as memórias da infância e a sua ressignificação na vida adulta, no círculo de encantamento, desencanto e (re)encantamento com o mundo por meio da arte do dizer para fazer (re)existir.

Figura 24 – Sumário dos capítulos da obra.



| | | | | | |
|------------|--------------|----------------|----------|-------------|--------------|
| DEPRESSA 6 | LEITURA 22 | NUNCA MAIS 46 | DIA 86 | SILÊNCIO 92 | FIM 116 |
| DEVAGAR 12 | ESCRITURA 30 | PARA SEMPRE 52 | NOITE 80 | SOM 102 | RECOMEÇO 132 |

Fonte: CARRASCOZA, 2013, p. 4-5.

O uso constante da linguagem figurada, tão presente na poesia, é o que torna metafórica a linguagem do autor, trazendo consigo a condensação das cenas narradas em imagens, cuja significação trará a sensação de completude para o todo narrado (AGUIAR, 2004). No primeiro capítulo, “Depressa”, o narrador inicia a narrativa da chegada de sua prima Tereza, a dizer:

Eu ia correndo à vida. Aos sete, a gente é assim. Pula de um doce para um brinquedo. De um brinquedo pra uma tristeza. Tudo rápido no demorado da infância. O pai chegava, *Olha o que eu trouxe pra você?*, e abria a mão: um punhado de balas de Chita! O mundo, então, era aquele sabor em minha boca, eu concentrado em mastigar, querendo outra, satisfeito de estar ali, fiel ao meu instante. (CARRASCOZA, 2013, p. 7).

A partir dessa cena inicial, o capítulo simula uma espécie de desenredo, isto é, a pressa das vivências passa a desenrolar um fio que o leva ao extremo oposto: a calma de um novo sentimento: o primeiro amor.

Então, numa manhã, veio do Rio de Janeiro a tia Imaculada e com ela a prima Teresa, que eu não conhecia [...]. Vi, feliz a novidade, mas, em seguida, desvi, ia pegar a direção do quarto, quando a tia disse, *Vai falar com a sua prima*, e a mãe, *Deixa de ser bicho do mato*, e aí eu fui, meio resignado, meio à vontade. A Teresa estava lá, calada, à sombra da mangueira. Tão calada que eu pensei, mesmo, sem sermos íntimos, *Ela tá triste*. Eu nem sabia ler a tristeza nas pessoas. Eu ainda errava no meu olhar. Mas aí eu me acerquei, no máximo de meu quieto, como se dizendo, *Oi, eu tô aqui*. Ela mirava o chão sincera com as formigas. Ergueu a cabeça. Sorriu. Na minha impaciência, eu ia correr com as palavras, oferecendo um assunto para nós. Mas, estranhamente, senti uma calma, quase de sono. Olhei bem pra ela. Pra ver tudo, nos detalhes. A cor dos olhos, o nariz arrebitado, a boca bonita, os dentes brancos clarinhos, tudo o que, pra mim, era o jeito dela. E foi aí, de repente, que eu perdi toda a pressa do mundo. (CARRASCOZA, 2013, p. 10-11).

O depressa torna-se lento, para conectar a cena com o capítulo seguinte: “Devagar”. A desaceleração se dá, portanto, por meio da linguagem figurada, que se constrói pelo uso dos contrastes, dos fotogramas em movimento no uso de períodos simples e na gradação construindo o desenredo: viver, ver, desver, desviver para ver tudo, nos detalhes, e, por fim, perder a pressa.

Outro recurso recorrente da escrita em direção à imagem está no uso dos aforismos, no capítulo “Devagar”: “A vida era devagar” (2013, p. 16); “as palavras

vinham e voltavam, ocupando o espaço daquilo que era eles mesmos lá no fundo – o silêncio.” (CARRASCOZA, 2013, p. 19). Para Vera Aguiar (2004),

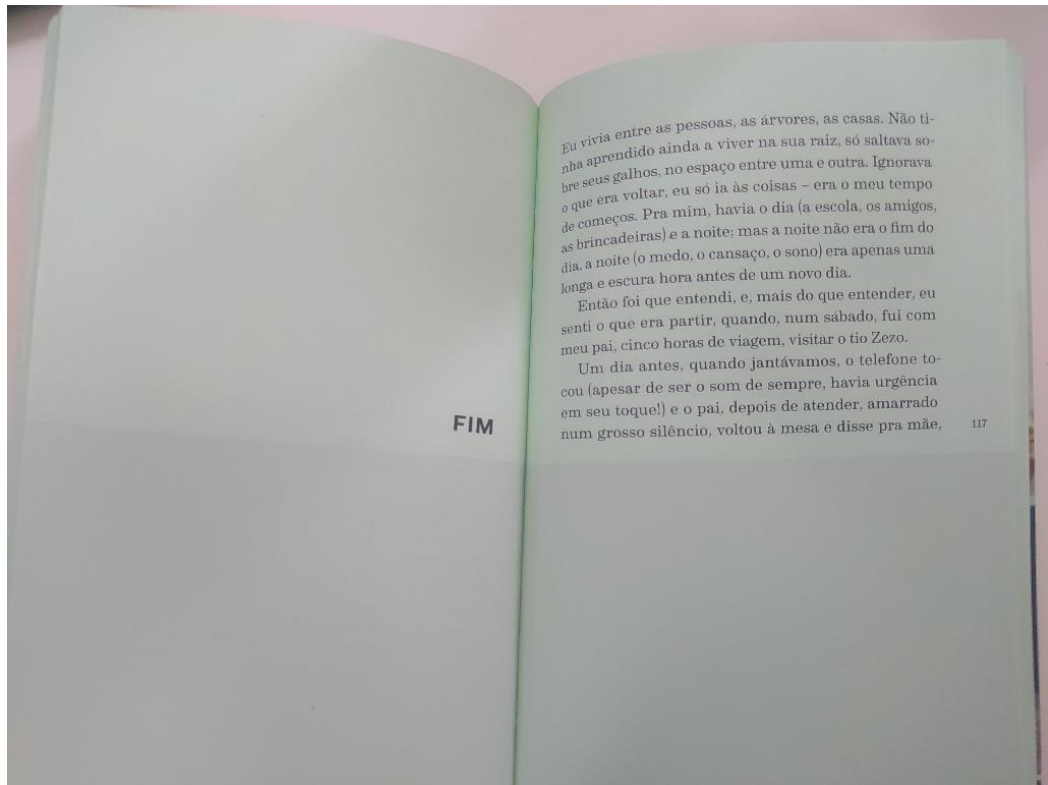
O aforismo também é uma modalidade de condensação da linguagem e, portanto, uma construção que se aproveita das habilidades do hemisfério direito do cérebro. Cria uma conexão desconcertante ou paradoxal entre dois conceitos ou duas linhas de pensamento que, por isso mesmo, chama a atenção. Não é raro que o aforismo, ao iluminar instantaneamente uma ampla situação humana, explicita uma concepção de mundo. (AGUIAR, 2004, n.p.).

Dessa forma, tanto o uso dos aforismos quanto das metáforas, ambiguidades, gradações e demais figuras de linguagem constrói um sentido escondido, que o leitor vai percebendo no contexto, e utilizando para construir as imagens mentais da narrativa e a costura das cenas cortadas, formas linguísticas que apelam ao hemisfério direito do cérebro, as quais Vera Aguiar define como recursos que permitem

[...] as construções globalizantes de sentido, imagéticas e voltadas para a área emocional do cérebro, ao invés da lógico-racional. É nesse espaço que se encontra a literatura, sugerindo situações válidas para todos os homens por meio da palavra feita imagem. (AGUIAR, 2004, n.p.).

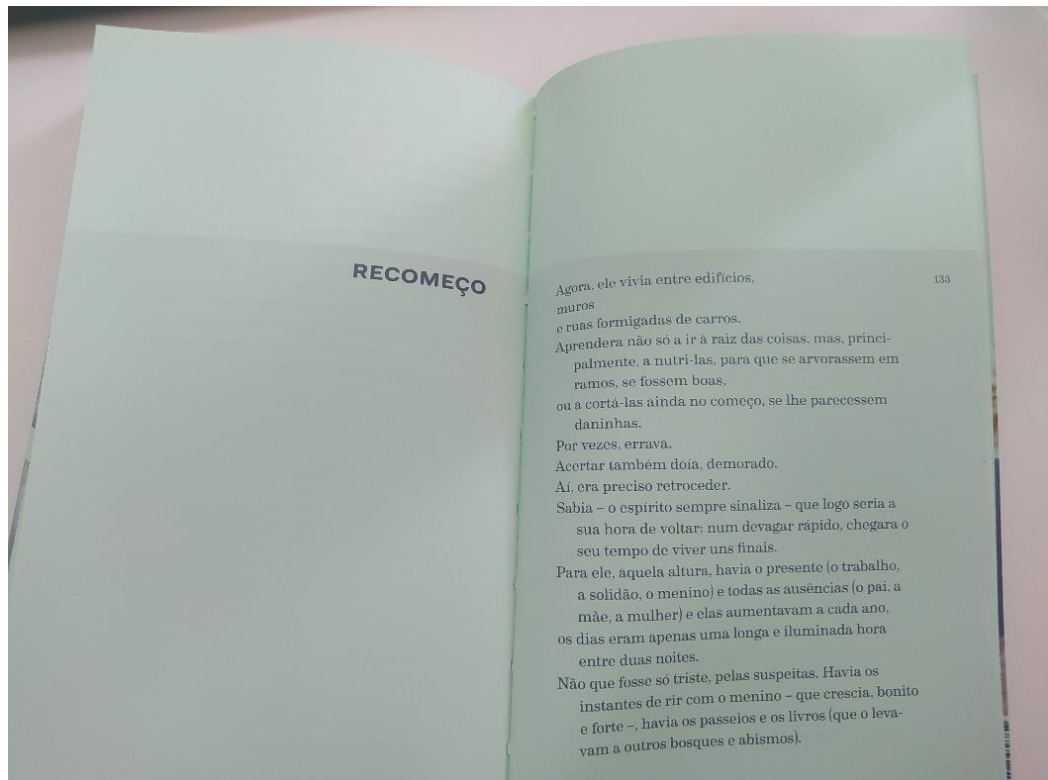
A palavra feita imagem no uso dos elementos verbal e não verbal é visível, portanto, na construção do projeto gráfico em *Aos 7 e aos 40*. Na junção de cores, disposição do texto em janelas e uso de recursos estilísticos da prosa poética, temos a condensação de tempo, espaço e experiência traduzida nas ações.

Figura 25 – Introdução do capítulo “Fim”



Fonte: CARRASCOZA, 2013, p. 116-117.

Figura 26 – Introdução do capítulo “Recomeço”



Fonte: CARRASCOZA, 2013, p. 132-133.

Todos os elementos verbo-visuais apontam para o elemento primordial de todo objeto artístico, conforme teorizou Júlio Plaza (1982). Ao falar do livro como objeto de arte, em toda a sua dimensão poética de sentido e de materialidade, diz que esse objeto de leitura, enquanto artefato, deve aguçar nossa percepção para uma nova estética de escrita e de leitura, que se constroem em processo e estão constantemente abertas para novas significações. O livro, assim, não se encerra em si mesmo, não trata de uma temática apenas, não tem uma grande história para contar, não possui um final fechado e não pretende dar uma resposta final para as vivências e para o ser no mundo, mas trata dos miúdos da existência, de detalhes ínfimos do cotidiano capazes de nos desautomatizar e nos humanizar. O livro está em constante processo de construção e significação, assim como o homem, no contexto pós-moderno, caótico e fragmentado, repleto de nascimentos e despedidas, de ciclos de eterna partida.

Para finalizar essa leitura que se propõe em constante processo de construção, adentraremos com maior profundidade a leitura do poético no diálogo da linguagem literária e cinematográfica, a condensar todos os recursos aqui apresentados, entendendo que “o poético é a poesia em estado amorfo” (PAZ, 1982, p.17).

3.3 A sintaxe cinematográfica e o poético na composição de *Aos 7 e aos 40*

Para Octávio Paz, “[...] a palavra é o próprio homem. Somos feitos de palavras. Elas são nossa única realidade ou, pelo menos, o único testemunho de nossa realidade.” (1982, p. 37). Por esse motivo, o elemento poético pode ser observado na linguagem, nos objetos ou fragmentos do real e nos seres que lançam na realidade um olhar poético capaz de reinventá-la ou atribuir novos sentidos às vivências.

Nesse sentido, falar é existir ou (re)existir; por meio do discurso, é possível (re)construir realidades, já que “[...] cada leitor procura algo no poema. E não é insólito que o encontre: já o trazia dentro de si.” (PAZ, 1982, p. 29). Com isso, podemos dizer que o poético será nosso fio condutor no diálogo entre as linguagens literárias e cinematográficas, a fim de encontrar por meio desse elo, a materialização das cenas narradas da vida, enquanto arcabouço de experiências marcantes e constitutivas da identidade de quem toma a voz (ou as vozes) na narrativa.

Para estabelecer os primeiros vínculos interartes na obra *Aos 7 e aos 40*, de João Anzanello Carrascoza, na perspectiva do diálogo entre a literatura e o cinema, retomamos o conceito desenvolvido por Coutinho (2010), ao citar a intersecção entre a linguagem cinematográfica e a literária. O autor destaca o uso dos diversos pontos de vista como elo primordial no diálogo entre a sintaxe cinematográfica e literária, uma vez que a voz narrativa de um romance nos traz, por meio da palavra, o que o olhar expresso pelo movimento da câmera traz ao cinema, na composição de escritor e diretor. Até aqui, o duplo foco narrativo se construiu como fio a costurar a narrativa verbal e visual, na captura do tempo, na subjetivação do espaço e na construção do movimento da ação-enredo promovida pelo projeto gráfico, que torna o livro uma espécie de objeto de materialização das linguagens.

Traremos, aqui, outros elementos que aproximam o romance do filme, nos seguintes aspectos, desenvolvidos por Marcel Martin em sua obra *A Linguagem Cinematográfica* (2003): a realidade mediada por diversos olhares; as imagens da memória presentificadas; o condensamento do tempo; o enquadramento na escolha do objeto narrado; a transição de planos sobrepostos e conectados no ato de criar a ilusão de movimento; o vínculo entre as cenas na construção da ação dramática.

Martin, ao tratar da imagem cinematográfica, nos apresenta a “*mise en scene*”, conceito que formula a submissão da leitura do espaço à ação, sendo um meio e não um fim plástico. Podemos observar esse elemento na escrita poética de *Aos 7 e aos 40* (2013), à medida que a voz narrativa sempre traz o espaço integrado às personagens, subjetivando as ações de acordo com as marcas emocionais que as experiências provocam nos integrantes da narrativa. São espaços inteiramente psicológicos e afetivos: o quintal da infância, a casa do vizinho, o armazém (local em que pai e filho se aproximam a partir de uma experiência de fracasso), a estação de ônibus (a marcar uma travessia maior nas vivências das personagens, local em que cada integrante da família tomará um caminho diferente e a ruptura acontece). Enfim, é possível perceber como o espaço contribui com a produção de sentido, trazendo o leitor para a cena, e todo seu caráter concreto, mas também incerto e nebuloso.

E, enquanto crescíamos, quase sem perceber, eu e meu irmão jogávamos futebol no quintal de casa. As folhas de zinco, que serviam como porta da garagem, eram um dos gols; a parede da edícula, entre duas portas, o outro. Cada um de nós era seu próprio time, tinha de driblar o adversário, cruzar para si mesmo, fazer o gol, defender-se. Nossa única plateia era minha mãe e a Dita, lavadeira, que apartavam

nossas brigas, já que éramos também os juizes do jogo, e cada um apitava sempre a seu favor. (CARRASCOZA, 2013, p. 24).

Da mesma forma, como já pontuamos, o tempo está integrado às personagens, assim como aos objetos, pois são os artefatos da vida cotidiana que costuram ou suturam as vivências, materializando perdas e apresentando novos horizontes para as personagens: a bola compartilhada entre irmãos e lançada no quintal do vizinho, com quem as crianças criam afetos por receber sempre o objeto de diversão de volta, mas que também lhes comunica a primeira perda, quando o vizinho ausente não pode mais devolvê-la; a Kombi, meio de transporte utilizado pelo pai do nosso narrador menino, veículo que carrega consigo todos os sucessos e fracassos de sua trajetória de comerciante. Por meio desses mecanismos, “o tempo acha-se então, integrado aos objetos” (MARTIN, 2003, p. 206).

Seu Hermes era um homem dos quietos. Meu pai comentara que ele fora soldado na Segunda Guerra e, depois de voltar, dera para recuperar rádios quebrados e cuidar de seus passarinhos [...]. Minha mãe dizia que seu Hermes tinha coisa com São Francisco, não podia ser gente, só humano, aquele poder de atrair os passarinhos, e contou que ele uma vez abria a gaiola, mas nenhum voara: ficaram todos ali, a comer frutas em suas mãos e a bicar seus dedos [...]. Quando a bola caía em sua casa e regressava com o raiar de seu rosto rente ao muro, Seu Hermes nos abria que não sabíamos se era de sim ou não para as nossas estripulias. (CARRASCOZA, 2013, p. 25-26).

Por meio do tempo e do espaço narrativos, é possível perceber a preocupação com o condensamento do tempo, na tentativa de voltar ao local de dor e perda e ressignificá-la, ao mesmo tempo em que se materializa a transitoriedade de tudo, o escoamento do tempo por meio das sucessões de cenas, selecionadas pelo olhar e foco narrativo, a criar uma conexão entre os capítulos e uma ilusão de movimento, uma vez que as linhas do número “7” e “40” se tocam desde a figura da capa, assim como a imagem do menino e do homem se distanciam, estabelecendo os contrapontos que serão desenvolvidos em toda a narrativa. Assim será a construção dos quadros, com as mesmas conexões, desde o conteúdo do que é narrado até às estratégias de escrita empregadas, como o uso da referência, das constantes retomadas, os paralelos entre as vivências da infância e da vida adulta.

É possível perceber as cenas em fotogramas, recortadas nas diversas tomadas do texto nos mesmos capítulos “Leitura” e “Escritura”. No capítulo “Leitura”, o narrador

fala sobre o jogo de futebol com o irmão, no quintal de casa, e as constantes devolutivas de bola, realizadas pelo vizinho idoso, o Seu Hermes, pois a todo o momento a bola caía em seu quintal. Um dia, porém, ele não estava lá para devolver a bola e, nessa ausência, o menino e o irmão leram o que o silêncio do momento dizia: “Apesar de imóveis ali, havia poucos minutos, eu sabia, e ele também, que Seu Hermes nunca mais poderia nos devolver a bola.” (CARRASCOZA, 2013, p. 29).

No capítulo seguinte, “Escritura”, o narrador relata uma experiência com o filho que adoecera, exatamente no mesmo dia em que assistiria a um jogo de futebol com os amigos. Na voz da esposa ao telefone, o narrador lê os não-ditos em processo: “[...] era uma escrita em progresso, que ele não sabia decifrar, não porque ignorasse a sua linguagem – ela, ainda, estava indefinida.” (CARRASCOZA, 2013, p. 33). Com a piora do filho, a esposa volta a telefonar para que o pai voltasse a fim de levar o menino ao hospital: “Seguiram, em silêncio, até o hospital; no percurso, o homem observara de relance, mãe e filho unidos, formando um único corpo [...], por um instante, sentiu que ele, pai, era apenas um apêndice [...]” (2013, p. 40-43). Essa leitura inicial aponta para uma ruptura na vida do homem, narrador-observador de si. Ao final do capítulo, ele diz:

Seguiram para casa.
O silêncio sangrava,
entre eles,
feito uma ferida
[...]
- e sabia, também, mirando pelo retrovisor o vulto único no banco de
trás,
que uma perda,
lá adiante,
o esperava. (CARRASCOZA, 2013, p. 44-45).

Nesse momento, a leitura do outro afeta diretamente a subjetividade do indivíduo narrado. Isto é, a partir do que o corpo do outro diz, algo dentro do “eu” se modifica, a linguagem/corpo “sangra”, um ciclo se encerra e outro se inicia na narrativa.

Por esse viés, é possível retomar a reflexão de Sloterdijk, ao tratar do evento simbólico do corte do cordão umbilical e da aquisição da linguagem, pois desde o nascimento já sofremos uma ruptura que nos dá a possibilidade de existir e de dizer, isto é, dizer para existir. Nessa ruptura, ao mesmo tempo que existimos enquanto voz (o choro inaugural), passamos a existir também enquanto voz do outro (a narrativa do

nascimento); nesse lugar, primeira e terceira pessoa do discurso se fundem na constituição do indivíduo. Assim se inicia uma escrita híbrida, estabelecida no diálogo entre a literatura, a fotografia, a linguagem visual do projeto gráfico, o cinema, isto é, a intersecção entre as múltiplas linguagens da arte, cujo ponto referencial é a poesia. E a criação se dará em parceria: escritor, *designer*, fotógrafo, ilustrador (instância de produção); escritor, *designer*, fotógrafo, ilustrador, leitor e texto (instância interna da ficção). Assim, o objeto livro se torna corpo à medida que todos os envolvidos na produção são capazes de conectar palavra e imagem poéticas: seja no uso de uma linguagem metafórica (na narrativa da infância), seja nas quebras de linhas, a simular os versos de um poema (na narrativa da vida adulta). O texto em prosa poética na infância dá espaço ao texto em corpo poético (os versos) na vida adulta, pois é desse ponto que o narrador precisa retornar ao seu silêncio inaugural. Nesse momento, a linguagem poética aparece tanto no conteúdo quanto na estrutura do texto.

Jantaram sem pressa, reacostumando-se um à companhia do outro,
comentando as notícias do mundo
(os quilômetros de congestionamento na cidade)
e as deles,
uns assuntos comuns, que logo seriam enterrados por outros, mais
vivos,
e as palavras vinham e voltavam,
ocupando o espaço daquilo que era eles mesmos lá no fundo
- o silêncio. (CARRASCOZA, 2013, p. 18-19).

A quebra dos versos nos capítulos que tratam da vida adulta aparece, portanto, como um recurso da escritura e do projeto gráfico para fazer alusão à busca por essa linguagem que também é corpo e que também é capaz de trazer novamente à existência um indivíduo separado de si, pelo caos ao qual se vê preso e automatizado. É pela linguagem, portanto, que o “eu” se apropria do “ele” para reencontrar o caminho de volta ao seu espaço de subjetividade.

Nos capítulos finais, em “Fim”, o narrador-menino relata a ida à casa do tio Zezo, que estava doente, a visita soava como uma despedida. No entanto, esse fim só estava escrito no silêncio entre o menino (eu-ele), o pai (você-interlocutor) e o tio (ele/outro):

E quando parecia que tudo era o que sempre fora, o pai e o tio conversavam distraidamente sobre as coisas da vida, sem nenhuma urgência, e a tia andava de lá pra cá, trazendo algo pra que bebessem,

quando eu já nem lembrava mais porque tínhamos viajado até ali, nesse instante, de repente – como se esbarrasse no interruptor da realidade e a ligasse –, o tio me olhou, e eu vi tudo aquilo em seu olhar. Então, disfarcei e saí pra varanda. De lá, pude perceber as sombras da noite a cobrir a cidade, e senti subindo, devagar, do fundo de mim, o maior entendimento. (CARRASCOZA, 2013, p. 131).

No capítulo final, o “Recomeço”, o narrador-observador de si decide retornar à casa da infância junto com seu filho: “[...] o menino não tinha mesmo vontade de viajar naquele feriado: para ele era só uma ida ao interior; enquanto, para o pai, era todo um retorno.” (CARRASCOZA, 2013, p. 134-135). Nesse retorno, o narrador enfrentaria o medo motivador de toda a narrativa: “[...] o de não se reconhecer naquele que fora, ou não poder mais regressar a si.” (CARRASCOZA, 2013, p. 137). Contudo, nesse reencontro com o “eu” menino, o narrador percebe que “[...] as pessoas carregam só aquilo que deixam de ser, o presente é feito de todas as ausências.” (CARRASCOZA, 2013, p. 143). Por fim, nessa trajetória para dentro de si, por meio dos discursos (do eu e do outro), o menino/homem conclui sua travessia: “Seguiu adiante, olhando não mais para as coisas, mas para fora delas, abandonando, na rua, a sua pele velha, disposto a aceitar o seu novo estado, como se ressuscitasse não depois de morrer, mas depois de viver.” (CARRASCOZA, 2013, p. 151).

Das releituras das vivências, de todos os recursos verbo-visuais que conectam as vivências como em fotogramas de um filme, assistido por narrador e leitor, a personagem ora menino ora homem, em duplo ponto de vista, recupera seu elo consigo mesmo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao nos aproximarmos das linhas finais dessa etapa de pesquisa, podemos ressaltar os seguintes elementos fundantes das leituras aqui propostas: a tendência ao hibridismo e aos diálogos interartes na literatura contemporânea brasileira e a antropofagia das linguagens no encontro entre literatura, fotografia e cinema.

Há de se ressaltar que a relação entre a literatura e as mais diversas linguagens da arte não é algo novo no cenário das produções artísticas, contudo, essa tendência ganhou os espaços editoriais com o objetivo de oferecer aos leitores uma experiência de leitura pelos sentidos, pela abstração, pela constante construção e reconstrução dos sentidos, captados por um leitor ativo, que está presente na obra em todo o seu processo de criação e recepção.

É possível atestar que as obras aqui selecionadas incluem, em sua forma e conteúdo, a sintaxe das mais diversas linguagens: a estrutura passa a produzir sentido, assim como a palavra, a imagem e os demais elementos de diagramação a compor o projeto livro. Não se tratam, portanto, de recursos complementares a adornar a escrita, mas de espaços de coautoria, em que todos os agentes envolvidos são de igual relevância para a construção de sentidos na composição da obra.

Nesse aspecto, a obra de João Anzanello Carraschoza nos apresenta o cenário fértil para o movimento antropofágico do dizer: narra-se com a palavra, com o silêncio, com a ilustração; com o enquadramento da imagem fotográfica e do conto, na captura do instante primordial capaz de (re)construir as vivências; narra-se com o movimento, nas tomadas de quadros e janelas abertas para o passado, presente e futuro no constante escoar do tempo.

No encontro das linguagens nasce o livro, com toda sua potência de dizer e desvendar o que está oculto nas margens da existência, mostrando ao leitor que o poético está presente em todas as formas de arte, pois abre nossos campos de percepção para além do automatismo e da desumanização, no constante movimento de dizer para ser, dizer para existir e (re)existir.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Vera Teixeira de. **O verbal e o não verbal** [livro eletrônico]. São Paulo: UNESP, 2004, s/p.
- ALACA, Ilgim Veryeri. Materiality in Picturebooks: An Introduction. **Libri & Liberi**, v. 8, n. 2, 2019. Disponível em: <https://hrcak.srce.hr/229723>. Acesso em: 1 jul. 2023.
- ANTUNES, Antônio Lobo. **O Manual dos Inquisidores**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1996.
- ARNAUT, Ana Paula. **Post-Modernismo no romance português contemporâneo**. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu. Coimbra: Almedina, 2002.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. 16 ed. Trad. Estela dos Santos Abreu, Cláudio C. Santoro. São Paulo: Papirus, 2012.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: notas sobre fotografia**. Trad. Júlio Castanõn Guimarães. 7 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- BOJUNGA, Lygia. **Intramuros**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2016.
- BROMLEY, Chelsea Marie. **Brave New Forms: Adaptation, Remediation, and Intertextuality in the Multimodal World of Hugo Cabret**. 2014. 83f. Dissertação. (Mestrado no Department of English Language and Literature) – Eastern Michigan University, Ypsilanti. Disponível em: <https://commons.emich.edu/theses/568/>. Acesso em: 1 jul. 2023.
- CARRASCOZA, João Anzanello. **O vaso azul**. São Paulo: Ática, 1998.
- CARRASCOZA, João Anzanello. **Dois tardes**. São Paulo: Boitempo, 2002.
- CARRASCOZA, João Anzanello. **Dias raros**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.
- CARRASCOZA, João Anzanello. **Espinhos e alfinetes**. São Paulo: Record, 2010.
- CARRASCOZA, João Anzanello. **Amores mínimos**. São Paulo: Record, 2011.
- CARRASCOZA, João Anzanello. **Aquela água toda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CARRASCOZA, João Anzanello. **Aos 7 e aos 40**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CARRASCOZA, João Anzanello. **Caderno de um ausente**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- CARRASCOZA, João Anzanello; CARRASCOZA, Juliana Monteiro. **Catálogo de Perdas**. São Paulo: Sesi-SP, 2017.

CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita**. Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: introdução crítica. *In*: BUESCU, H.; DUARTE, J. F.; GUSMÃO, M. (org). **Floresta encantada** – novos caminhos da literatura comparada. Lisboa: D.Quixote, 2001. p. 335-359.

CORTÁZAR, Julio. **Obra crítica 2**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COUTINHO, Mário Alves. **Escrever com a câmera**: a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 14. ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2012.

FABRIS, Anna Teresa (org.). **Fotografia**: usos e funções no século XIX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

FLORES, Cláudia. **Olhar, saber, representar**: sobre a representação em perspectiva. São Paulo: Musa Editora, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**: história, teoria e ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia** – o efêmero e o perpétuo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. 2. ed. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da Literatura do século XXI**. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

PLAZA, Júlio. **O livro como forma de arte** (I). Arte em São Paulo, São Paulo, n. 6, abr. 1982. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/o_livro_como_forma_de_artel.pdf. Acesso em 2 jul. 2023.

RODRIGUES, Ricardo. **Dossiê Afetivo**. São Paulo: Experimentos Impressos, 2019.

RUFFATO, Luiz. **De mim já nem se lembra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SADOKIERSKI, Zoe. Visual Writing: a critique of graphic devices in hybrid novels from a visual communication design perspective. 2010. 252 f. Tese (Doutorado em Philosophy – Design) – University of Technology, Sydney. Disponível em: https://www.academia.edu/644367/Visual_writing_a_critique_of_graphic_devices_in_hybrid_novels_from_a_visual_communication_design_perspective. Acesso em: 2 jul. 2023.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SELZNICK, Brian. **A invenção de Hugo Cabret**. Trad. Marcos Bagno. São Paulo: Edições SM, 2007.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TARKOVSKI. **Esculpir o tempo**. 2. ed. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VALVERDE, Juliana. **Abrapoema**. São Paulo: Ôzé, 2020.