



**CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS
GERAIS**

Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens

Thyana Hacla Frutuoso Riello

**ITINERÁRIOS DE LEITURA:
reflexões sobre Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a
Muamba**

**Belo Horizonte
2021**

Thyana Hacla Frutuoso Riello

**ITINERÁRIOS DE LEITURA:
reflexões sobre Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a
Muamba**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Estudos da Linguagem, do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (POSLING) do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Literatura, Cultura e Tecnologia.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Olga Valeska Soares Coelho.

**Belo Horizonte
2021**

Riello, Thyana Hacla Frutuoso.
R555i Itinerários de leitura : reflexões sobre Mineiros Cavam no Escuro -
notas sobre a Muamba / Thyana Hacla Frutuoso Riello. – 2021.
177 f. : il.

Orientadora: Olga Valeska Soares Coelho.

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica
de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de
Linguagens, Belo Horizonte, 2021.

Bibliografia.

1. Escrita de viagem. 2. Livros de artistas. 3. Edição (Editoração).
4. Arte. 5. Literatura - Ficção. I. Coelho, Olga Valeska Soares. II.
Título.

CDD: 808.8023

FOLHA DE APROVAÇÃO

Thyana Hacla Frutuoso Riello

ITINERÁRIOS DE LEITURA: reflexões sobre Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Estudos da Linguagem, do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (POSLING) do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Literatura, Cultura e Tecnologia.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Olga Valeska Soares Coelho.

Banca Examinadora:

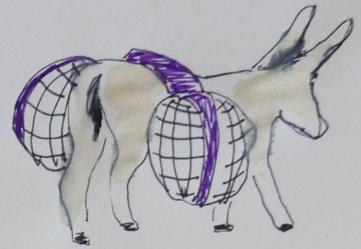
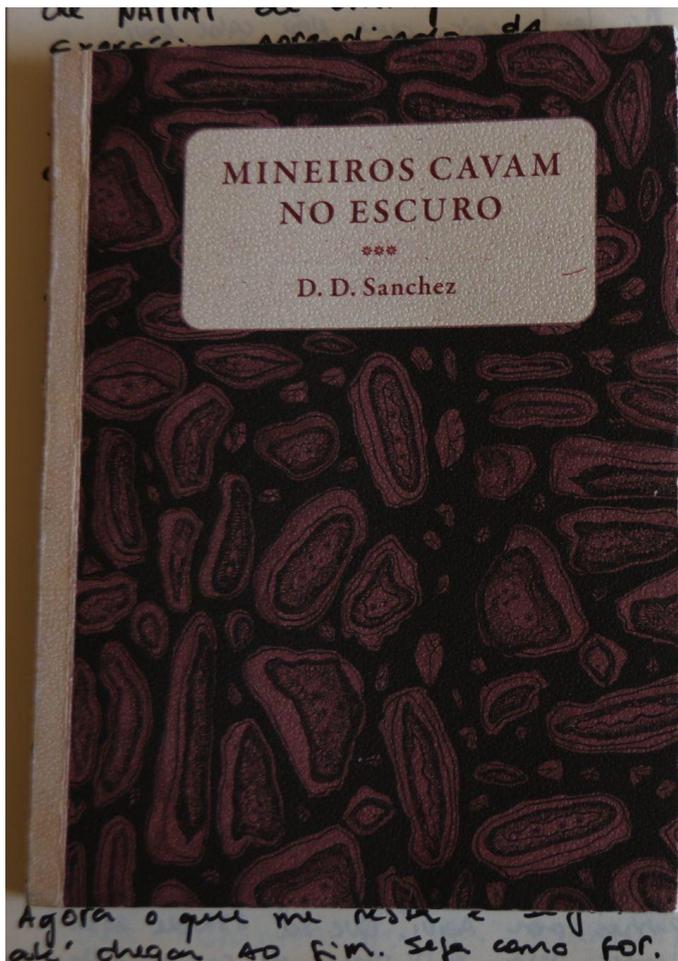
Prof^a. Dr^a. Claudia Cristina Maia (CEFET-MG)

Prof. Dr. Guilherme Trielli Ribeiro (UFMG)

Prof^a. Dr^a. Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG)

Olga Valeska Soares Coelho (Orientadora)

**Belo Horizonte
2021**



João, Daniel e Denny
Li muitas vezes o livro - obra
~~que~~ que vocês presentearam o mundo.
Aí decidi escrever
sobre ele. (e viajar nele)
Abraços, Thy.

Dedico esta escrita aos artistas Daniel e João, criadores desta obra (universo) que me encantou, tal como o canto das sereias, cruzando meu caminho e mudando o curso. Desejo que esta escrita/memória/viagem possa ser também um canto. E que abra novas estradas.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, de um modo geral, a todos os familiares e amigos presentes na minha vida, que me apoiaram neste desafio que foi o mestrado. Em especial:

O Guilherme Trielli, que me acompanhou desde antes do pré-projeto e me incentivou a fazer o mestrado no CEFET-MG;

Maria do Carmo Veneroso, que é minha inspiração de artista e pesquisadora, a quem agradeço principalmente por ter me mostrado a porta de entrada para o inebriante universo dos livros de artista;

A professora Cláudia Maia, que mesmo através das telas e das dificuldades do ensino remoto trouxe afeto e renovação aos estudos;

A Olga Valeska, pelas poesias e pela orientação, e todos os professores e colegas do CEFET-MG que criaram uma rede de conhecimento permeada pelo carinho e pela troca;

A Letícia Santana, amiga, pesquisadora, editora e principal responsável por me apresentar o CEFET-MG;

A Alice Bicalho e a Ana Elisa Ribeiro, por me contaminarem com as perguntas inquietantes sobre o mundo da edição.

A Circe Clingert, minha companheira de vida e de criação, que segue a costurar e encadernar histórias.

O Iago Passos, amigo e anjo revisor, que me ajudou a enfrentar os desafios da escrita e da linguagem;

A Larissa Duarte, pelas dicas de leitura, conversas sobre a literatura e as línguas de fronteira.

A Fabíola Fonseca, pelo apoio moral na reta final.

Deixo também um agradecimento aos meus irmãos Ariel, Raphael e Gabriel, a minha mãe Sylviah, meu pai Gustavo, meus avós Liliel e Luiz, que mesmo distantes acompanharam de perto todo o processo. E não poderia faltar um agradecimento a minha família de BH, Érika, Mirian, Eva e Fernando.

Também sou grata à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, cujo apoio possibilitou este trabalho. Sou muito grata pela oportunidade de ter sido bolsista pelo programa, o que viabilizou o suporte financeiro para que este estudo pudesse continuar, sobretudo no período do primeiro ano da crise sanitária da pandemia de covid-19. Sem esse apoio, teria sido muito mais desafiador.

Por último, agradeço também a todos que se interessaram por esta dissertação. Desejo que este trabalho possa contribuir com a construção do conhecimento e servir a toda a comunidade.

RESUMO

Itinerários de Leitura: reflexões sobre a obra *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba* é uma crítica ensaística sobre o livro de artista de autoria de Daniel Eizirik e João Kowacs. A Obra, segundo os autores, é um documentário gráfico/ficção inspirado no projeto *Simpático Elegante Caixeiro Viajante*, financiado pelo Fundo de apoio à Cultura do Rio Grande do Sul – FAC, em 2014, no qual os artistas viajaram pela tríplice fronteira como muambeiros. Esta dissertação é um convite para viajar pelo universo da obra, conhecendo um pouco sobre a pré-produção do livro, o enredo e os pequenos detalhes que compõem esta narrativa. Neste trabalho, refletimos sobre questões ligadas a autoria, espaço-tempo ficcional e narrativas de viagem. A metáfora da viagem atravessa a escrita da dissertação. Percorremos os caminhos do livro e somos envolvidos pelo itinerário da obra que vasa o limite da página, criando relações com o espaço geográfico percorrido pelos autores na pré-produção. A fotografia, o desenho, a colagem e a literatura criam um registro inventivo da estrada que dá origem a uma narrativa ficcional sobre a relação entre pai e filho, ambos muambeiros. A dissertação se dedica a observar essas personagens e o modo como elas são desenvolvidas pelos artistas/autores. Os artistas exploram a materialidade do livro para enriquecer o enredo da narrativa, incorporando os processos editoriais e os paratextos como recursos para intensificar o jogo ficcional. Essa obra explora os limites entre a documentação e a ficção, entre o registro da experiência de viagem e a criação de um universo ficcional e suas personagens. Nesta análise, cada um dos elementos que compõem o livro é observado em relação à narrativa, demonstrando assim que os processos gráficos e editoriais podem ser parte do processo de criação, potencializando a experiência completa da obra. O livro não é apenas um suporte para a narrativa, ele faz parte da narrativa. Assim podemos entender o livro como uma mídia que possui características, limites e potencialidades, e que irá conferir ao seu conteúdo uma forma específica de ser. Este trabalho compreende o livro como uma "arte" do espaço e do tempo, que possui espacialidade e ritmo. Pretende-se que, através das análises dessa obra, este trabalho possa inspirar outros artistas, autores, editores, publicadores e pesquisadores a olhar para o livro como parte da obra e não um corpo separado. A obra de Daniel e João convidam a olhar o livro como um território fértil de criação, que pode acolher múltiplas linguagens.

Palavras-chave: Narrativa de viagem, Livro de Artista, Edição, Arte, Literatura.

RESUMEN

Itinerarios de lectura: reflexiones sobre la obra *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba* es un ensayo crítico analítico del libro de artista de Daniel Eizirik y João Kowacs. Según los autores, la obra es un documental gráfico/ficción inspirado en el proyecto *Simpático Elegante Caixeiro Viajante*, financiado por el Fundo de Apoio à Cultura do Rio Grande do Sul – FAC en 2014, con el que los artistas atravesaron la triple frontera como muambeiros. Esta disertación es una invitación a viajar por el universo de la obra, conociendo un poco la reproducción del libro, la trama y los pequeños detalles que componen esta narrativa. En este trabajo reflexionamos sobre temas relacionados con la autoría, el espacio-tiempo ficticio y las narrativas de viajes. La metáfora del viaje recorre la redacción de la tesis. Recorremos los caminos del libro y nos involucramos en el itinerario de la obra más allá del límite de la página, creando relaciones con el espacio geográfico recorrido por los autores en la reproducción. La fotografía, el dibujo, el collage y la literatura crean un registro inventivo del camino que dalugar a una narrativa ficticia sobre la relación entre padre e hijo, ambos muambeiros. La disertación está dedicada a la observación de estos personajes, tal como los desarrollan los artistas-autores. Los artistas exploran la materialidad del libro, para enriquecer la trama de la narrativa, incorporando procesos editoriales y paratextos como recursos para intensificar el juego ficcional. Este trabajo explora los límites entre la documentación y la ficción, entre el registro de la experiencia del viaje y la creación de un universo de ficción y sus personajes. En este análisis se observa cada uno de los elementos que componen el libro en relación a la narrativa, demostrando así que los procesos gráficos y editoriales pueden ser parte del proceso de creación, y potenciar la experiencia completa de la obra. El libro no es solo un soporte para la narrativa, es parte de la narrativa. Entonces podemos entender el libro como un medio que tiene características, límites y potencialidades, y que le dará a su contenido interno una forma de ser específica. Esta obra entiende el libro como un "arte" del espacio y el tiempo, que tiene espacialidad y ritmo. Se pretende que a través del análisis de este trabajo, este trabajo pueda inspirar a otros artistas, autores, editores, editores e investigadores a ver el libro como parte del trabajo y no como un cuerpo separado. La obra de Daniel y João invita a mirar el libro como un territorio fértil para la creación, que puede albergar múltiples lenguajes.

Palabras clave: Narrativa de viajes, Libro de artista, Edición, Arte, Literatura.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: esquema pessoal.	11
Figura 2: pondo o pé no caminho. Esboço de sobrecapa para versão impressa.	Erro!
Indicador não definido. Figura 3: <i>Férias</i> , de Vânia Medeiros. Blog <i>Vida de Caixeiro</i> .	31
Figuras 3 e 4: barraca de produtos e foto antiga de um caixeiro viajante. Blog <i>Vida de Caixeiro</i> .	45
Figura 5: carimbo. Blog <i>Vida de Caixeiro</i> .	46
Figura 6: pixação com um burrinho na estrada. Blog <i>Vida de Caixeiro</i>	46
Figura 7: print da postagem na página do Facebook “Mineiros Cavam no Escuro”.	49
Figura 9: Mapa índice.	51
Figura 10: Capa do livro.	52
Figura 11: foto da caverna	58
Figura 12: Caindo no abismo. Desenho próprio.	59
Figura 13: O coelho branco e a fragmentação do infinito. Desenho próprio.	63
Figura 14. Detalhe da orelha da capa do exemplar.	64
Figura 15: site da banca Tatuí (<i>print</i> de tela).	76
Figura 16: venda do livro usado (<i>print</i> de tela).	77
Figura 17: detalhe do marcador de página do livro usado (<i>print</i> de tela).	78
Figura 18: dedicatória que abre a relações entre os protagonistas.	80
Figura 19: o desenho do burrinho no eixo das <i>Notas sobre a Muamba</i> , onde a decisão de "refazer os passos" da início a viagem.	87
Figura 20: o mergulho no espelho, <i>frame</i> do filme <i>Sangue do Poeta</i> , de Jean Cocteau.	88
Figura 21: o adorável vagabundo na sala de espelhos. Colagem digital com <i>frames</i> do filme.	93
Figura 22: página 11 do livro <i>Mineiros Cavam no Escuro</i> . Parte 1: “o jantar no cassino”.	94
Figura 23: página 12 do livro <i>Mineiros Cavam no Escuro</i> . Parte 2: “O jantar no cassino”.	95
Figura 24: página 15 do livro <i>Mineiros Cavam no Escuro</i> . Parte 1: “Besta assassina na ponte da amizade”.	96
Figura 25: página 16 do livro <i>Mineiros Cavam no Escuro</i> . Parte 2: Besta assassina na ponte da amizade.	97
Figura 26: página 16 do livro <i>Mineiros Cavam no Escuro</i> . Parte 3: Besta assassina na ponte da amizade.	98
Figura 27: eixo notas sobre a muamba – texto escrito no documento “sociedade união caixeiros viajantes”.	115
Figura 28: página do diário de bordo (<i>Notas sobre a Muamba</i>).	116
Figura 29: página do diário de bordo (<i>Notas sobre a Muamba</i>).	117
Figura 30: trecho das <i>Notas sobre a Muamba</i> . Dia 12 de junho. Ao lado, a capa do CD <i>Impacto Folklorico</i> .	118
Figura 31: verso do CD <i>Impacto Folklorico</i> e continuação do dia 12.	118
Figura 32: página escaneada – fotografia antiga da parte do diário de bordo.	120
Figura 33: Ciudad del Este.	127
Figura 34: negociando mercadoria.	128
Figura 35: "Saudade teu nome é Vanessa".	132
Figura 36: flores no caminho.	133
Figura 37: "caminhando caminhando".	133

Figura 38: “dia da banguela”, imagem reproduzida do diário.	134
Figura 39: trabalho ensolarado e retorno da jornada imagem reproduzida do diário.	135
Figura 40: "Não expliquei nossa relação".	136
Figura 41: “Não a Panambi”.	137
Figura 42: “o que é da água, a água toma”.	138
Figura 43: ida para alecrim.	139
Figura 44: Porto Biguí.	141
Figura 45: Mapa com tinta.	142
Figura 46: Mapa com tinta. Fragmento da palavra Argentina.	143
Figura 47: Páginas pretas – muamba no mundial.	143
Figura 48: página dupla do mapa/índice.	146
Figura 49: imagem retirada da página do Facebook “O rio”.	155
Figura 50: bilhete “Dine Sünden sind dir Vergen”.	156
Figura 51: Relato sobre o bilhete e desenho	157
Figura 52: registro de intervenção com cartazes presente no livro - reprodução da página do livro.	158

LISTA DE ABREVIATURAS

ABNT – Associação de Normas Técnicas

CEFET/MG – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

EBA – Escola de Belas Artes UFMG

FAC – Fundo de Apoio à Cultura do Rio Grande do Sul

MAB – Movimento dos Atingidos por Barragens

POSLING – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UNESP – Universidade Estadual de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: um convite à viagem. Pondo o pé no caminho	11
Mapeando percursos	15
Rasurar a memória do livro	16
1.2 Contextualização do estudo	32
1.3 Transitando por definição e indefinições: o terreno criativo do livro, como aposta no inespecífico	41
1.4 Na rota da muamba: o texto fora do livro	50
Seguindo as trilhas	57
Primeira parada: a capa, porta de entrada do enredo	60
O livro dentro do livro: o abismo na toca do coelho	66
De volta aos paratextos: o lugar do nome do autor	73
As bifurcações da estrada: os dois títulos e os caminhos sugeridos pela dedicatória	89
Um desvio através do espelho	97
O Narrador forasteiro: a voz de um eu refratado	107
O Caderno de bordo - As notas sobre a muamba	126
Viagem como experiência - As narrativas de viagem	154
Caminhos cruzados, chegadas e partidas	169
REFERÊNCIAS:	173

INTRODUÇÃO: um convite à viagem. Pondo o pé no caminho

Toda memória carrega em si um pouco de ficção. Talvez, no caso desta memória em especial, eu poderia dizer que se trata de uma narrativa-memória que me levou até a ficção. Cresci ouvindo histórias, contadas pelos meus pais e avós. Mas entre essas histórias, está a narrativa que minha avó contava sobre meu bisavô. O nono era conhecido como um contador de histórias. Segundo ela, quando ele retornava de suas longas viagens, todos os vizinhos e familiares se reuniam na varanda da casa para ouvir suas histórias. Contam que ele falava com uma fluidez macia, que envolvia a todos. Dizem que ninguém ousava piscar o olho, quando um de seus personagens metia-se em apuros. Minha avó conta que a memória do nono era impressionante, tanto que, mesmo depois de meses longe, ele era capaz de retomar a narrativa exatamente do ponto que parou antes de deixar a cidade. Há quem duvide de que se tratavam de “puras” invenções, muitos acreditavam que o protagonista de tais aventuras era na verdade uma versão – um pouco fantástica – dele mesmo.

Eu não conheci meu bisavô, mas escutei as histórias sobre suas histórias e outras tantas anedotas que desenharam em minha memória um arquétipo. Para mim, o nono é o narrador viajante dos relatos de Walter Benjamin. Ele é uma ficção que me move, em suas lacunas e imprecisões, mais como invenção do que como verdade. Já não procuro mais quebrar a imagem fantástica que minha avó desenhou. Não me interessava ver a varanda onde todos escutavam suas histórias, mas sim imaginá-la, sonhá-la, criá-la. É a contação de histórias que abriu o caminho para minha paixão pela literatura. E depois me conduziu até a autoficção.

Minha arte é de alguma maneira atravessada por esta magia de ressignificar o cotidiano que existe nos trabalhos criativos. Viver o mundo com essa abertura ao fantástico, como quem deseja atravessar a linha que separa o sonho da realidade. E talvez seja por essa razão que esta dissertação adota um aspecto híbrido. A literatura e a ficção teimam em invadir a pesquisa. Eu não tive escolha, minha escrita só se fez possível quando eu aceitei a potência desse híbrido. Há coisas que só podem ser ditas com poesia, há aprendizados que acontecem nas mãos, no corpo, no sentir. Este texto não estaria completo sem essa outra forma de pensar, que faz parte da construção do conhecimento. Sendo assim, não escrevo apenas como pesquisadora, mas deixo um pouco da fingidora, da poeta-artista, vir à tona. E talvez por isso me apaixonei pelo livro *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba*. Ele conversa com o mais profundo em mim. E assim a jornada começa, pelos fios imprecisos da memória.

Esta é uma narrativa de viagem. Eu serei seu narrador-guia por entre os terrenos internos e externos da obra *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba*, de Daniel Eizirik e João Kowacs. Esta obra é um labirinto, cheio de caminhos possíveis. Sua capa é a porta de entrada para uma narrativa em abismo, que nos instiga a entrar cada vez mais fundo dentro do universo que existe em suas páginas. Por isso é preciso ter vontade de encarar a estrada e aceitar seguir viagem, rumo a este outro espaço-tempo.

Toda viagem tem um momento de partida. Porém, nem sempre terá um único ponto de chegada, uma rota pré-definida ou um destino claro. O que impulsiona a viagem é o desejo de movimento, esse desejo projeta um ponto de chegada capaz rompendo a inércia ao sacudir aquilo que repousa. Inicia-se o movimento, partindo rumo ao ponto projetado. O movimento arrasta o ponto, antes estático, em um trajeto-linha. O caminho se traça em rota percorrida. A viagem nem sempre se desenha com a precisão, não é sempre uma linha reta que liga o ponto A ao ponto B. As estradas têm uma geometria mais orgânica, caótica e menos linear. As rotas são como fractais se abrem em múltiplas ramificações e bifurcações. A estrada, assim como esta introdução, dá voltas antes de chegar ao seu destino. Esta introdução é o gesto que inicia o movimento, ela é o começo de uma longa viagem. Esta pesquisa não começa aqui, nem tão pouco pretende terminar aqui. A pesquisa é a própria viagem, que se desenha em uma linha discursiva, em um registro de investigações e mergulhos. A dissertação é um recorte, um registro, uma narrativa da viagem. A experiência não cabe nos limites da página, ela transborda e continua a se movimentar.

Como pesquisadora-artista, lanço-me no universo do livro *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba* e convido você, por meio deste ensaio crítico inspirado na viagem, a acompanhar esta exploração.

Esta dissertação é como um canto, uma narrativa viajante, um diário de leitura. Por isso a capa é um mapa, e a introdução, um convite. O mapa é o caminho para que ninguém se perca ao longo do percurso. O convite é para chamar o desejo, o movimento, é ele que inaugura um começo. Nosso ponto de partida. Nosso pacto.

Confesso que é possível que você perceba, ao longo do caminho, um certo “sotaque”, que irá me denunciar como uma estrangeira neste terreno da pesquisa e sobretudo da teoria literária. Minha escrita, minha fala e meu ponto de vista deixam visíveis as marcas da minha área de origem, uma artista visual e publicadora.

Mas você deve estar se perguntando: por que falar deste lugar de estrangeira? Porque, em toda viagem, somos estrangeiros. Na pesquisa, é o estranhamento que move o desejo. E para

percorrer tal trajeto é necessário que eu me desloque entre as estradas da arte e da literatura, fazendo algumas paradas obrigatórias nos terrenos da edição e do livro.

Há algo de labiríntico nessa jornada. Alguns caminhos levam a estradas sem saída, outras vezes temos a sensação de estar passando duas vezes pelo mesmo lugar, em círculos.

Quando entramos no labirinto, nosso desejo é chegar ao centro, mas é preciso ter um fio condutor que mantenha uma conexão com o ponto de partida. O fio condutor é necessário para não se perder e nem viajar completamente à deriva. Meu novelo, de onde tiro este fio condutor, meu fio de Ariadne, é composto pelas vozes do meu referencial teórico. Essas vozes servirão como guias, ajudando na tessitura desta dissertação. Nesse novelo está a tradição dos que trilharam por esses terrenos antes de mim. As vozes sussurram o caminho e sugerem qual é a melhor estrada, ou onde é melhor fazer uma parada.

Aqui seremos um pouco Ulisses, viajantes em uma jornada de exploração desviando das sereias e enfrentando o desconhecido, tentando retornar ao lar. E ao mesmo tempo, um pouco Penélope tecendo os fios da memória e recriando a narrativa da viagem. Somos, eu e você, leitores de narrativas cruzadas, emaranhadas e misteriosas. E por isso entramos nesse jogo de buscar pistas. Prontos para seguir viagem?

1. Mapeando percursos

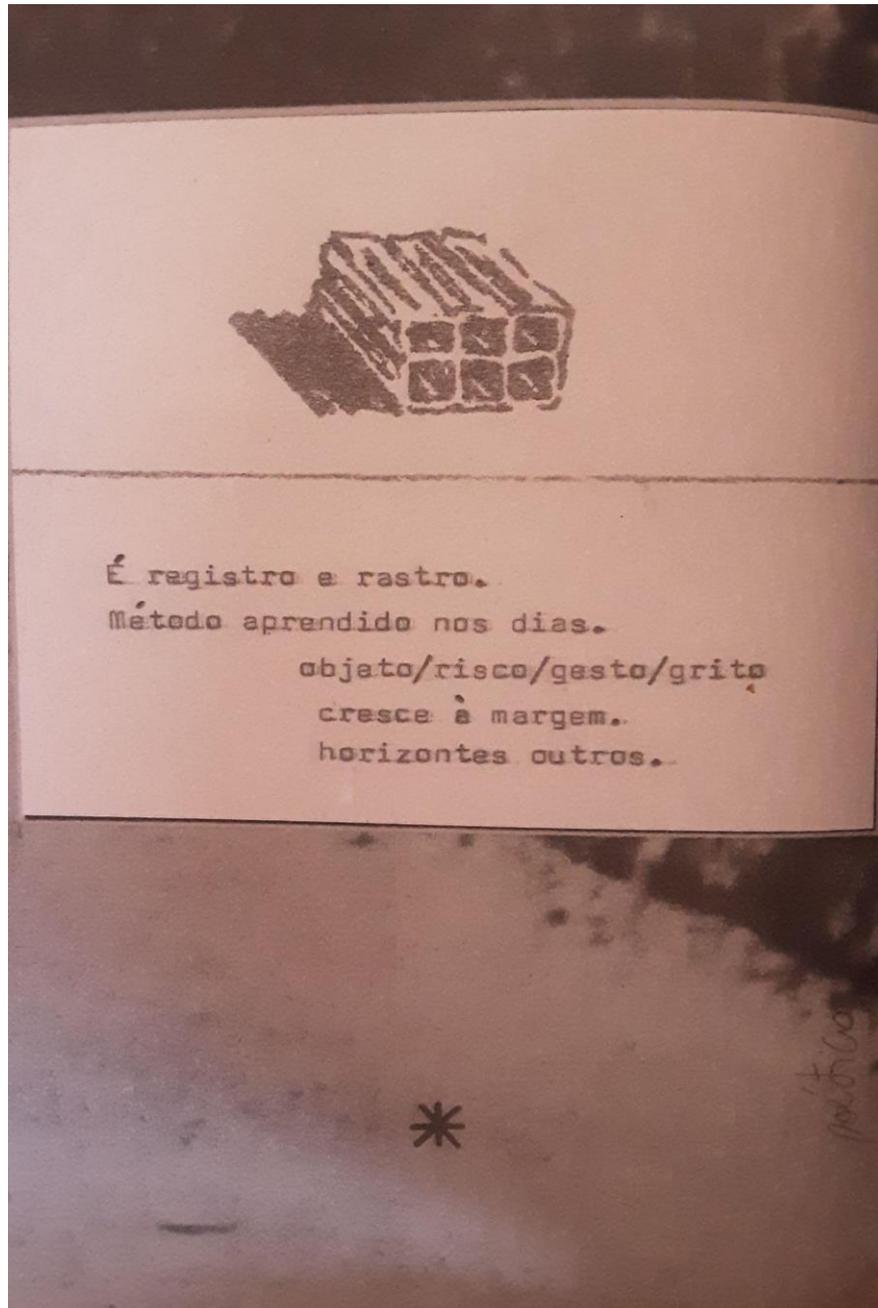


Figura 2: sobre a rasura. Página do livro *Camaleão Tomo I - ficção topográfica*, Lavoura ambulante, 2013.

1.1 Rasurar a memória do livro

“E nós fomos cozidos no vapor tropical como o Sagu, frutos da união de “povos sem história” (negros e indígenas) com aqueles que acreditaram ser o sentido de toda a história (os europeus)”

(Sagu, Mariana Berta, 2018)

Esta pesquisa começa muito antes do meu encontro com o livro *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba*. Contudo, não acredito ser possível mensurar onde de fato este percurso encontra seus começos. Entre os começos possíveis que me conduziram a esta viagem-escrita, está a pergunta: o que é um livro?

Quando pensamos na palavra “livro”, logo vem à mente a imagem de um objeto formado por uma sequência de páginas ligadas entre si, seja por costura ou cola, capa dura ou flexível, ilustrado ou apenas texto. Dentro dessas variações, alguns elementos se repetem, como a associação entre o livro e a encadernação. Mas, para além da sua forma, quando pensamos em livro é quase impossível não pensar na associação entre livro e conhecimento. Mas como assinala Michel Butor, “o livro que temos nas mãos, encadernado ou brochura, de formato mais ou menos grande, de preço mais ou menos elevado, é evidentemente apenas um dos meios pelos quais podemos conservar as palavras.” (BUTOR, 2012, p. 213).

Lembro de um debate sobre livros indígenas, com a participação de Ana Maria Ramo y Afonso e Laercio Silva, que aconteceu no festival *O que é um livro? – Resistências*¹. Durante essa fala foi anunciado o lançamento do livro *Guata porã – belo caminhar*, organizado de forma coletiva por integrantes da etnia Guarani. Um depoimento sobre o seu processo de criação me marcou, não me lembro das palavras exatas, mas desejo trazer a essência que vem ecoando nessa recordação: o livro é a memória dos brancos, eles não dão valor à palavra falada. Para ela ter valor, ela tem que estar escrita, ou eles esquecem o que foi dito.

Guata porã foi criado para que o povo branco possa entender a importância do caminhar na cultura guarani, ele vai servir como um documento, uma forma de dialogar com os brancos na linguagem que eles entendem. A pesquisadora Ana Maria, uma das palestrantes, relatou a

¹ O festival foi um evento promovido pela Faculdade de Letras da UFMG em 2016 (parte I) – 2017 (parte II). Foi idealizado por Alice Bicalho, então professora convidada da habilitação em Edição e organizado de forma coletiva por professores e alunos do curso de Letras e Artes Visuais da UFMG. Este festival foi projetado para falar sobre a bibliodiversidade, reunindo autores, editores, publicadores, artistas e pesquisadores do livro para debater as potencialidades e os desafios que envolvem fazer e pensar livros. O subtítulo *Resistências* teve como proposta trazer um olhar para além do mercado tradicional do livro e das suas representações dominantes.

história por trás do livro. Sua função no projeto era dar suporte para a criação de um livro que fosse pensado para a cultura das pessoas brancas. Ela trabalhou em parceria com os autores, que desejavam que o livro se encaixasse nos moldes ocidentais, de um livro tradicional, que pudesse ser entendido e reconhecido pelos brancos como objeto de poder simbólico, associado ao conhecimento e à história. O livro iria ajudar o povo guarani a manter seu direito de migração (*Guata porã*). A publicação seria usada como documento em um processo judicial, além de ajudar no projeto de educar os brancos sobre a cultura Guarani. Escolho esta memória para puxar o fio deste texto, para lembrar que a história sempre tem muitas versões, e que um objeto tem significados diferentes para cada um que o observa.

Ao falar do livro, devo lembrar que falo sempre do ponto de vista da minha história com ele. Parece uma afirmação óbvia, porém não dizê-la é cair no erro de acreditar que existe uma história do livro única, é reforçar uma narrativa dominante como a única possível. A história do livro no Brasil carrega em si a história do livro trazida da Europa, e com ela uma ligação com a história do ocidente. O meu percurso de estudos sobre o livro e as artes gráficas está muito ligado a essa linha de pensamento que vem da cultura ocidental europeia, mas não está preso a ela, se expande a todas as experiências, memórias e influências culturais que me envolvem enquanto uma pesquisadora brasileira do século XXI.

Quando penso na história do livro no Brasil, penso também na história gráfica brasileira. Nessa associação, é interessante lembrar que houve uma grande censura ao desenvolvimento gráfico nacional durante o período do Brasil colônia, que só viria a começar a mudar com a chegada da família real portuguesa em 1808. Essa censura está diretamente ligada a um mecanismo de controle (e eu arriscaria dizer que também de apagamento) dos arquivos, da cultura e da memória do colonizador sobre o colonizado. Esse gesto de controle através da censura e do apagamento possui ecos em muitas narrativas históricas, como por exemplo as ditaduras militares na história latino-americana.

O livro, o impresso e a escrita fizeram parte dos mecanismos de um processo civilizatório no qual a cultura de um povo é imposta como referência a partir do extermínio e do apagamento das outras culturas. Portanto, falar de livro no Brasil é colocar o dedo na ferida aberta. É lembrar que a cultura oral foi silenciada com a palavra escrita, é lembrar que nem todas as histórias estão nos livros, nos papéis, nos arquivos, e que mesmo estes podem desaparecer, assim como os corpos e vozes daqueles que não servem ao registro da “história oficial”.

O arquivo sempre depende de quem o interpreta, como explica Jacques Derrida em seu texto *Mal de Arquivo: Uma Impressão Freudiana*. Partindo das reflexões de Derrida, podemos

considerar que há no arquivo uma natureza residual capaz de expor as lacunas do esquecimento. Ele é um vestígio, um rastro, o indício de um passado. O arquivo carrega em si essa incompletude e a impossibilidade de recompor aquilo que já se passou, deixando perceptível o paradoxo entre a conservação e a destruição. Derrida vai compreender esta natureza destrutiva do arquivo a partir de uma leitura dos escritos de Freud relacionados ao conceito de *pulsão de morte*. O esquecimento/apagamento poderia ser compreendido como uma manifestação da pulsão de morte presente nessa natureza residual do arquivo. É estar diante de um conjunto de rastros que, ao mesmo tempo que têm a potência de evocar a memória de sua origem, lembram da inevitável incompletude do registro, tornando presente tudo o que falta, tudo o que não está ali. Esse conjunto de rastros, que chamamos de arquivo, pode ser reconfigurado de acordo com quem o encontra, resgata, guarda ou interpreta. Lúcia Castello Branco nos alerta: “o tecido do tempo é fundamentalmente Lacunar” (BRANCO, 1994, p. 28), e inevitavelmente iremos recorrer à linguagem para tentar “narrar o tempo” na tentativa de preencher suas lacunas, no “ato de reviver o desaparecido (e, portanto, o descontínuo), de enfrentar a morte” (BRANCO, 1994, p. 28-29).

Exercício de escavar o passado. Movimento de buscar as memórias no subsolo. Trazer à tona aquilo que permanecia guardado pela escuridão-esquecimento e trazê-lo à luz de uma interpretação. Esse gesto de quebrar o silêncio para narrar ao outro, na tentativa de revelar os vestígios encontrados, no passado que antes repousava, é uma tarefa permeada pela linguagem, que só ganha sentido com o intuito de “presentificar” e “partilhar” essa narrativa. Pois “[...] é no presente que a memória se erige, representada, evocada a imagem passada.” (BRANCO, 1994, p. 34). Esse pensamento se desenha no entrelaçamento do texto-tecido que Lúcia constrói ao se dedicar ao caráter inventivo da memória, no texto *A traição de Penélope*. Mas esse olhar para o desejo de narrar o passado ganha uma outra dimensão de profundidade com as considerações de Jeanne Marie Gagnebin no ensaio *Memória, História e testemunho*.

Gagnebin vai abordar a dificuldade de narrar o inenarrável, ou seja, a tarefa de quebrar o silêncio deixado pela experiência traumática de quem viveu ou carrega viva a experiência do horror. É justamente nessa tarefa de narrar o inenarrável que existe a força para contestar a “história oficial”, de trazer à tona aquelas narrativas que ficaram soterradas pela violência que as relegou e relega ao esquecimento. Segundo a autora:

A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas resistências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa a transformação do presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 44)

Não tem como falar de livro sem tocar nos ossos do trauma deixado pela colonização em nossa cultura. Esse tema me traz uma pergunta: como o livro, a palavra e o impresso podem ser também resistência nessa história? Essa pergunta trás com ela muitas outras, dentre as quais gostaria de destacar as que movimentam este texto: por que falar desse suporte, o livro? E por que especialmente os livros de artista? Como eles contribuem para pensar essa questão da memória?

Com essas perguntas, voltamos ao festival *O que é um livro? – Resistências*, agora em outra situação, que aconteceu durante a mesa redonda intitulada *Artistas que fazem livros*, na qual tive o prazer de mediar a conversa. Dentre os muitos temas abordados aquele dia, o que desejo compartilhar para nossa reflexão é uma memória impressa, um arquivo, um rastro impresso da participação de Flávia Peret, deixado no formato de um zine cor de rosa intitulado *Caderno de Processos ou Existir não é bolinho*. Neste livreto de poucas páginas, a escritora, que não gosta de ser chamada de artista, fala do seu processo criativo e do porquê de fazer livros:

[...] Escrever, desenhar e fazer meus livrinhos são minhas *linhas de fuga* (Deleuze). Fuga, no sentido de escapar, desviar, me desterritorializar – refazer meu território (afetivo, político, poético, sentimental, linguístico, visual, etc.) E a partir dessa construção – minúscula, insignificante, uns caderninhos formato A6, xerocados, em papel colorido –, materializar, dar corpo a uma *experiência de singularidade*. É por isso que eu faço isso, primeiro porque me dá muita alegria, depois porque me ajuda a pensar e porque me ajuda a Existir! [...] citando *fucô*²: ‘escrevo para ser diferente do que sou’. (Peret, 2016, s/p)

É essa força das *linhas de fuga* que possibilita ao artista lidar com o livro nesse caráter de resistência e simultaneamente de existência. Pois ele consegue dar corpo ao inenarrável, seja emprestando seu próprio corpo e voz, como no caso do teatro e da performance, ou pelo corpo-matéria do livro, da palavra, do impresso. A arte, muitas vezes, abre esse espaço para falar o que não estava sendo dito, o que não queria ser escutado e muito menos ser visto. O artista

² Grafia original mantida – Flávia se refere ao autor Michel Foucault.

muitas vezes não deseja apenas denunciar o inenarrável, mas se infiltrar nas lacunas do passado, cutucar as feridas, para tentar transformar o presente no qual sua obra se faz.

Retomando as reflexões de Gagnebin, poderíamos pensar no artista próximo da figura do “narrador sucateiro”. Como coloca a autora, a partir de suas leituras da obra de Walter Benjamin, ele é a figura capaz de “apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significado [...] que a história oficial não sabe o que fazer [...] elementos de sobra do discurso histórico.” (GAGNEBIN, 2006, p. 44). Essa figura é como se fosse uma metáfora do narrador/historiador que, segundo a leitura da autora sobre as conclusões de Benjamin: “deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda.”.

A arte sempre teve a potência de encontrar a delicadeza e força necessárias para expressar o inenarrável. Minha memória sobre o objeto livro foi rasurada e atravessada pelo livro de artista, isso significa que minha concepção simbólica do que é o livro foi modificada e atualizada pelo olhar “marginal” da arte, um olhar descentralizador e transformador, justamente este olhar capaz de narrar o que está fora, o que não cabe, o que é deixado de lado. Por essa razão, recorro ao meu acervo pessoal, busco na estante e, como Benjamin, abro minha biblioteca, em um gesto-pensamento, trazendo neste texto alguns dos livros e livretos que povoam essa outra memória do livro e que marcam, de alguma maneira, o caminho deste estudo, pois vão nos ajudar a pensar em como alguns artistas que fazem livros criam diferentes estratégias para abordar a memória e o arquivo.

Seguindo por este caminho em meu arquivo, gostaria de apresentar aqui um livro de artista lançado na cidade de Belo Horizonte no começo de 2020, antes do início do isolamento social devido à pandemia de covid-19. Esse livro pode contribuir para pensarmos sobre essa tarefa de documentar aquilo que está na margem, que é efêmero e ao mesmo tempo tem a capacidade de falar, com uma curiosa leveza, sobre o inenarrável.

O livro é a obra *Siricotico*, da artista Livia Aguiar, impresso pela gráfica Entrecampo, Livia cria um diário poético de carnaval. A impressão em risografia³ conferiu à capa um ar bem colorido e vibrante, ao estilo carnavalesco, com o detalhe de lantejoulas douradas presas à costura. O livreto fininho e comprido promete ser um relato festivo, divertido e solto, com esse ar passageiro dos dias carnavalescos. As datas abrem as páginas, trazendo o elemento característico dos diários, ressaltando um caráter de testemunho, daquele que documenta a própria vida. As poesias discorrem sobre os blocos, as pessoas, as ruas da cidade e os casos de

³ para saber mais sobre esta técnica de impressão : <https://faiscafestival.com/sobre/o-que-e-risografia/>
<https://www.colab55.com/collections/entenda-por-que-estamos-viciados-em-risografia>

carnaval. Mas a obra é também um registro político, como podemos ver no trecho do poema 24 de fevereiro: “[...] é possível rir e ser seria. um minuto de silêncio, pelas irmãs e irmãos golpeados, pelos restos de montanha que a vale esvaziou, sujou [...]” (AGUIAR, 2020 s/p). Os poemas funcionam como relatos sociais ao mesmo tempo que pessoais, se valendo do diário como objeto de arquivo e confiança de uma memória do vivido.

Lívia atua como uma testemunha dos fatos do presente. Ao escrever sobre o desastre provocado pela empresa Vale em sua poesia, ela não sinaliza só o acontecimento mais recente, mas também relembra as vítimas de soterramentos e enchentes que antecederam este ocorrido. Seus poemas denunciam a presença e a ameaça de perpetuação do horror vivido. Mesmo não sendo uma vítima direta do ocorrido, ela se torna porta-voz do inenarrável.

Nesse sentido, uma ampliação do conceito de testemunha se torna necessária; testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o bistor de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 50)

Nesse caso, escavar a lama para encontrar os ossos, poder dar nomes aos desaparecidos, era mais que uma metáfora, era a própria imagem do horror vivido, da memória ainda fresca que o breve relato no poema de Lívia fazia coro, para que ela não caísse no habitual silêncio do inenarrável. Apesar de uma ampla cobertura midiática do ocorrido, a arte e a poesia trazem com mais força essa voz de quem ainda sofre, que emudece diante da reprodução crua do retrato do horror, a sensibilidade do relato, abraçado pela despreensão carnavalesca, abrem espaço para, além de apenas trazê-la à tona, tratar a ferida. Pois ele se insere em um conjunto de narrativas que retratam não só o ocorrido, mas a vivência sensível de quem olha para seu próprio tempo enquanto desenterra essa dor comum.

[...] é igualmente indispensável a enxada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não assinala no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. [...] uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas, das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente. (BENJAMIN, 1995, p. 239-240)

Desta forma, o artista, ao assumir esse olhar sensível, não se limita em retratar e denunciar um fato isolado, mas traz para sua prática uma tomada de consciência sobre os terrenos que ele percorre para a criação de sua obra, registrando cada etapa do processo de escavar a memória coletiva e também a sua própria memória, sem se limitar a um “inventário de achados”.

Nessa tarefa de lidar com a memória, sobretudo com a memória coletiva, o artista não está preocupado necessariamente com a documentação dos fatos, sua produção assume o caráter lacunar da memória, muitas vezes evidenciando seu aspecto impreciso, rasurável e inventivo. Poderíamos brincar dizendo que ele escolhe propositalmente tornar o traço-rastro uma de suas ferramentas de trabalho nas escavações da memória.

De fato, a noção de traço pode funcionar como interessante modelo para pensar a permanência de algo dentro da mais absoluta descontinuidade temporal. Também descontínuo (como se observa através de seu desenho, oposto à linha contínua). O traço é, no entanto, aquilo que como marca do corte, da ruptura, permite a ligação, o transporte, a ilusão de continuidade. [...] entretanto, ao estabelecer a passagem, ele não tem como deixar de marcar o abismo temporal, o vazio, a lacuna – e para isso contribui seu caráter de signo peculiar, de signo que significa sem fazer aparecer. (BRANCO, 1994, p. 40)

Contudo, suas ferramentas mais importantes são, sem dúvida, a linguagem e a invenção. Retomamos aqui os conceitos trazidos por Lucia Castello Branco para seguir adiante nessa questão da rasura como elemento de criação no trato com a memória.

Nessa concepção de memória, é interessante ter em mente uma percepção não linear do tempo, na qual existe uma confluência de temporalidades no ato da rememoração. Como explica Castello Branco, podemos entender o tempo como um presente em movimento, pois o passado é aquilo que acabou de ser, e o futuro é aquilo que ainda virá a ser. A autora ainda ressalta que ao tentar narrar ou tomar consciência desse presente, ele sempre escapa, a linguagem está sempre deslocada em relação ao presente que narra.

Compreender a memória sem considerar esses dois gestos, esses dois movimentos [...] é desconhecer que o tempo, apesar da linearidade que lhe é atribuída, constrói-se de descontinuidades, saltos, rupturas, em meio aos interstícios desse deslocamento, em meio às brechas que se abrem nas navalhas desse tecido, que se dá o processo de memória. (BRANCO, 1994, p. 25)

Ao evocar o passado, estamos trazendo-o para este tempo em movimento, experienciando, portanto, uma colisão entre o que se presencia e o que se rememora, tentando traçar a linha da memória enquanto simultaneamente esbarramos naquilo que falta e que imediatamente se transforma diante de suas rasuras e atualizações. “[...] é admitir, portanto, que o gesto de se debruçar sobre o que *já se foi* implica um gesto de edificar o que *ainda não é*, e o que virá a ser” (BRANCO, 1994, p. 26).

É justamente nesse processo de atualização e de costura que reside o fator de criação da memória, pois como indica Branco, quando as lacunas e marcas do esquecimento se mostram durante o processo de rememoração, é a capacidade de invenção que imagina a ligadura entre os traços, ela que irá completar as lacunas por meio da linguagem, associando e interpretando os vestígios resgatados por quem se aventura a escavar os domínios da memória. “[...] Essa concepção de memória nos leva a pensar na existência de um ponto de intraduzibilidade que a rememoração sempre comporta: aquilo que constitui a falta, a lacuna, o vazio a partir do qual a memória se edifica.” (BRANCO, 1994, p. 40).

O artista que assume esse caráter criativo diante da memória e também do arquivo, ao trabalhar em suas poéticas um arquivamento de si, ou do coletivo, acentua o caráter lacunar e impreciso da memória. Ele evidencia que estamos diante de uma representação, um ponto de vista subjetivo, que possibilita múltiplas interpretações. Ao mesmo tempo que ele deseja retratar algo sobre o mundo, não pretende que aquilo se torne uma verdade incontestável, pois o que ele revela são seus traços imprecisos preenchidos pelo mistério que existe na dualidade *daquilo que não é mais*, que foi modificado pelo deslocamento que a presentifica naquela obra *e daquilo que virá a ser*, nas recepções e construções subjetivas, sejam elas do próprio artista, ou daquele que se encontra diante dessa obra.

Seguindo essa reflexão, gostaria de apresentar um fotolivro, que também pode ser considerado como um livro de artista, intitulado *A Ruína da Casa*. Nele, as temáticas do arquivamento e da documentação são trabalhadas de forma a ressaltar esse caráter interpretativo e lacunar da memória, sobretudo porque a questão do tempo é colocada não só por causa da ruína, que é a protagonista nesta obra, e seu inevitável desgaste frente ao tempo, mas pela epígrafe que abre o livro: “em nenhum lugar existe tempo algum”. Desse modo, há na obra essa

relação entre o espaço e o tempo e sua paradoxal impermanência. Ao passo que desejamos retratar o tempo, ele nos escapa, como vimos nas reflexões de Castello Branco.

O fotolivro retrata detalhes de uma construção em ruínas e seus arredores, essa obra faz parte de uma série de investigações artísticas promovidas pela Moinho Edições Limitadas, coordenadas pelos artistas Mauro Espíndola e Camila Leichter, que exploram o território de um antigo moinho, suas construções e sua história. Nessa obra com poucas palavras, passeamos pelos retratos de detalhes desse território.

A Ruína da Casa, assim como as outras produções, cria uma atmosfera fantástica em torno do lugar, a documentação torna-se uma metodologia de criação e, portanto, de invenção. Ao olhar para as ruínas e para os rastos do tempo, como por exemplo a coleção de borboletas e outros insetos coletados por Mauro, os artistas criam um questionamento sobre a efemeridade e a inevitável transformação, advindas do constante correr do tempo.

O livro joga com os elementos de espaço e tempo como materiais essenciais do registro e documentação. As fotografias retratam claramente um lugar, mesmo quando é feito um recorte de um detalhe, enquanto discretamente no pé da página o tempo é marcado por meio de datas, que sugerem ser a datação de quando foi realizado aquele registro, a foto é localizada no tempo, e mesmo assim esse tempo parece escapar, pois a própria ruína cria uma sobreposição de tempos. No final do livro, está escrito “A ruína habita a casa, dupla temporalidade de uma experiência de lugar que se materializa na forma de um fragmento do filme-processo O moinho. Nesta escrita da ruína não faltam palavras”.

As distintas temporalidades são reforçadas pelos autores, assim como a relação da fotografia como recorte e fragmento. Ao situar o livro como um registro/pedaço de outra obra, o leitor é colocado no lugar dessa incompletude de um documento aberto, de uma história em processo, que no fim promete uma continuação. Outra relação que se dá de forma ambígua e provocadora é o lugar da palavra na obra, ela não é ausente, mas sim concentrada. Na frase de fechamento da obra, somos levados a compreender que há nela uma escrita não verbal, um texto visual e numérico que se relaciona com os paratextos verbais que abrem e fecham a obra como se fosse uma guarda, quase uma inversão da ordem, em que as imagens estão nas guardas de um livro que dá corpo a um texto verbal.

A sinalização “não faltam palavras” trata, ao mesmo tempo, de uma medida justa e de uma impossibilidade de falar tudo. “Não faltam palavras”, sugere também uma lista de palavras possíveis que ali caberiam e que ali estão. Novamente, é na escrita lacunar daquilo que falta que a narrativa se completa. O esquecimento está na imagem da ruína, e a memória poderia estar na sugestão de que não faltam palavras, as palavras necessárias para contar essa história

já foram ditas. O leitor que preencha as lacunas com seu próprio texto seja ele tecido com um repertório pessoal de memórias, ou de outras histórias e invenções possíveis. Cabe ao leitor reconstruir a escrita da ruína.

O registro pode se tornar um gesto criativo, uma prática, uma repetição que ganha sentido no acúmulo e na repetição. Esse gesto torna-se uma maneira de compor, de criar uma estratégia que movimenta o artista, que o impulsiona a uma experiência, como é o caso do livro *Férias*, da artista Vânia Medeiros, lançado entre 2015 e 2016 pela Conspire Edições. Nessa obra, a artista cria uma relação direta entre o caderno de bordo e a viagem, o livro torna-se um mapa/registro de dois movimentos, desenhar e viajar. A artista joga com a referência dos cadernos de viagem, que tem como objetivo documentar uma expedição.

O desenho sempre foi uma importante ferramenta de registro, sobretudo da observação da paisagem. Se pensarmos nas explorações anteriores à invenção da fotografia, o desenho era a forma de registrar as “novas descobertas”, como no caso das expedições no “novo mundo” onde os naturalistas registravam em seus cadernos, principalmente por meio do desenho, o que seus olhos testemunhavam. No livro, a autora fotografa o desenho em frente à paisagem. Os desenhos retratam a paisagem em traços soltos feitos em nanquim em um caderno estilo *sketchbook*, as fotografias e as páginas têm os cantos arredondados com uma margem inferior que remete às polaroides. No canto abaixo da foto, uma anotação a lápis localiza a cena geograficamente.

A topografia da paisagem – seus volumes transformados em linhas – está presente tanto no interior da publicação como em sua sobrecapa, impressa em um papel fino com uma leve transparência, o título está centralizado na mancha gerada pela fotografia abaixo da capa, contornado por linhas e números. Essas linhas são recortes do mapa topográfico da região de Aiuruoca, no estado de Minas Gerais. Essa topografia da capa é uma representação da região, assim como os desenhos são rastros que remetem à existência de um lugar, de uma experiência.

O gesto da representação colecionada, arquivada, pretende falar de uma lembrança dessa estrada, ao mesmo tempo que tenta marcar a experiência de passagem, deslocando o observador não só para o lugar onde o artista esteve, mas para o seu ponto de vista. As mãos segurando o caderno e a paisagem ao fundo, estamos vendo pela perspectiva daquele que está viajando, registrando, observando, desenhando. Estamos ali compartilhando esse olhar contemplativo, direcionado à paisagem e ao desenho. É o gesto de captura em vários tempos: o tempo do desenho, o tempo da fotografia, o tempo da anotação e o tempo do livro.

Cada foto gera um deslocamento de tempo e espaço. Esse deslocamento nos convoca até os locais retratados de tal forma que, ao folhear o livro, sentimos como se estivéssemos também viajando de férias.

Os mapas localizam o trajeto. Logo após uma epígrafe com um trecho de uma música do Radiohead, vemos um pequeno mapa no lugar que seria usualmente do título ou da página de rosto, o mapa, o trajeto é também um título, ele sugere o motivo de ser do livro: registrar o caminhar, e quando caminhamos pelos recortes desse trajeto, o rastro das cenas escolhidas, aquelas que se destacaram duplamente diante do olhar do espectador, percorremos uma simulação desse caminho, nos deslocamos pelo espaço do livro, pelas memórias colecionadas. Há um dado curioso, o mapa do início, que poderia ser um índice, não tem os nomes dos pontos marcados. Caminhamos pelas fotos recolhendo os nomes, sem saber se estes realmente seguem à risca esse trajeto ou se eles encontram outra ordem. Ao final, os números são localizados, os pontos recebem seus nomes, tornam-se coordenadas. A sequência de fotos é encerrada com um poema sobre o caminhar:

andar caminhar
 percorrer
 permitir estar
 l o n g e
 permitir voltar
 o seio supre a saudade
 e segue adiante então
 o registro à mão acentua
 o pé que pisou o chão
 sob (eixo) não linear
 o livro se aventura.⁴

O poema de encerramento torna clara a relação entre o movimento da viagem e o ato de registrar, sobretudo no trecho “o registro à mão acentua / o pé que pisou o chão”. Aqui a autora afirma o desenho como memória do caminhar, da viagem. A mão deixa uma “pegada”, uma vez que os rastros dos pés se perderam. O desenho é motivado pelo desejo de reter a experiência da viagem, de transportar consigo as paisagens, de criar um arquivo atravessado pelo corpo. O desenho, em contraste com a fotografia, cria um diálogo entre a paisagem que vem do íntimo – e se materializa no gesto – e a cena do mundo capturada em uma imagem, esta que se faz paisagem pelo recorte do olhar (a fotografia).

⁴ Poema de Ana Rocha, extraído do livro *Férias, de Vânia Medeiros*.

Essa relação entre o que vem do íntimo e o que vem do mundo para ecoar no espaço da intimidade encontra uma outra poética no trabalho da artista Julia Baumfeld. A artista publicou o livro *Meio dilúvio meio suspiro* em março de 2020 pela editora Fera Miúda. O livro é composto por uma compilação de textos e imagens, que juntam arquivos pessoais, apropriações e criações. O texto construído pela artista remete a um fluxo de pensamentos, com fragmentos que se costuram, evocados por imagens, muitas delas apropriadas, legendas, textos curtos, fotografias, frames de VHS, escritos e desenhos de infância, notas manuscritas e outras escavações dos arquivos e referências pessoais. Julia elabora uma narrativa da intimidade, do pensamento melancólico da recordação e da observação. As composições do livro são marcadas pela presença de dípticos pensados para a página dupla, páginas duplas sangradas e algumas composições com muitas imagens, criando um ritmo entre essas variações, que conduz o nosso olhar pelas variadas características que a multiplicidade do arquivo/matriz oferece.

Entre a leveza e a densidade, a artista extrapola as páginas do livro ao criar um caminho que liga a página ao mundo, efeito provocado pelas apropriações que derivam de fontes de diversas mídias. As apropriações são fruto de uma coleção pessoal, sejam elas referências coletivas ou documentos familiares e íntimos. Ao criar o livro, deslocar para o espaço da publicação esse acervo atravessado pela memória íntima, pela voz reflexiva e devaneante, a artista cria um lugar de reconhecimento. O livro torna-se um espelho fragmentado do documento íntimo, no qual o espectador pode perceber-se pela familiaridade com o tipo de arquivo trazido, seja por compartilhar das referências, por reconhecer a temporalidade das imagens, ou por também possuir arquivos similares.

Um exemplo desse reconhecimento é o caso dos desenhos de infância, em que mesmo um desenho específico pode atuar como ponte para a memória coletiva, lembrando cada espectador de outros desenhos da infância. Assim, ao mesmo tempo que nos aproximamos de algo tão particular, conseguimos compartilhar aquela experiência, aquela memória. A artista cria não apenas um diálogo com outras memórias, mas também faz desta memória coletiva a sua, ao escrever sua narrativa permeada pelo gesto da apropriação, como sugere o seguinte trecho do livro: “me reconheço mais em palavras que não são minhas”.

Acredito que muitas das produções de artistas que decidem trabalhar com o arquivo como ponto de partida sejam motivadas pelo desejo de contribuir com a memória coletiva. Tal qual o historiador, o artista se lança em busca daquilo que deve ser trazido à tona, que, aos seus olhos, merece ser contado, compartilhado e registrado. O artista arquivista escava as memórias enterradas, dá cor e voz às vítimas do apagamento, presentifica e atualiza o passado. O artista é capaz de dar vida aos arquivos obsoletos, colocando no centro do nosso olhar tudo aquilo que

antes estava fora de foco ou deixado de lado. Um trabalho que representa bem a poética do artista arquivista é o livro *Arrebentação, tarja cravada*, do artista Ricardo Burgarelli, editado e publicado também pela Fera miúda no ano de 2020, no mesmo projeto que publicou o livro da Julia Baumfeld.

Burgarelli se apropria de documentos, matérias de jornais, informações divulgadas na mídia, fotografias, manifestos para recontar a história trazendo um olhar crítico sobre os documentos e colocando-os novamente em circulação. Há um processo de pesquisa das informações, mas há também um gesto de transformação desse arquivo. As imagens e informações apropriadas são reproduzidas em bicromia nas cores laranja e marrom, criando uma unidade para o conjunto e conferindo uma sensação provocada pela escolha das cores. As cores originais, portanto, são modificadas, assim como em alguns momentos o artista cria composições, texturas e recortes a partir do material apropriado, criando assim novas imagens e novas possibilidades de leitura. Na ficha catalográfica do livro, há uma nota da edição, que revela algumas características deste tipo de produção: “Todo o conteúdo de terceiros aqui reproduzido foi usado para fins de crítica e comentário, não devendo sua divulgação ser interpretada como violação a quaisquer direitos de seus titulares”. Esta nota nos revela o caráter legislativo presente nos documentos, as implicações legais que podem existir ao se atrever a trabalhar com determinados temas, ou na reprodução e apropriação de quaisquer imagens. Todo arquivo possui um “guardião”, o seu arconte, o proprietário, como revela Jacques Derrida, em suas reflexões sobre Freud, citadas anteriormente. Muitas vezes, a tarefa do arconte é manter o silêncio daqueles documentos, garantir que permaneçam guardados, para que algumas narrativas não possam emergir das sombras, mas, ao mesmo tempo, para que aqueles rastros não se percam. O artista arquivista confronta essa ordem, sua tarefa parece ser justamente buscar nas sombras deste esquecimento aquilo que será exposto e lembrado.

Muitos desses livros aqui citados vieram de encontros e trocas com seus criadores. Esses artistas contribuíram para a reinvenção da minha memória do livro, seja através de suas obras, de sua maneira de compor, ou mesmo por meio de conversas sobre o que é um livro e como ele pode ser pensado dentro da arte. A memória, o arquivo e a ficção são temas que compartilho com esses autores e que me atravessam enquanto artista e me movem como pesquisadora. Esses temas estão diretamente relacionados a uma inquietação vinda deste fantasma do apagamento, que ronda essa ferida aberta deixada pelo inenarrável, por uma história imposta como verdade. Percebo na arte, seja nas artes visuais ou na literatura, a força para trazer outras narrativas e, principalmente, para pôr em dúvida o discurso de verdade, para explicitar a inegável condição

inventiva da linguagem, que relembra que toda narrativa é marcada por um ponto de vista, um direcionamento, e por uma escolha do que cabe ou não ser dito.

Essas inquietações me provocaram a estudar obras que criassem uma relação entre arte e vida, que embaralhassem o limite entre a ficção e o documental, entre o íntimo e o público, entre a memória oficial e as narrativas invisibilizadas. Essas reflexões acerca da memória e seu caráter inventivo me levaram aos estudos sobre a autoficção e os livros de artista, que foram os temas abordados no pré-projeto de mestrado, apresentado para a admissão no programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens – POSLING/CEFET-MG, cujo tema da proposta inicial era a presença da autoficção nos livros de artista.

Este olhar sobre a autoficção vinha inspirado em estudos relacionados a obras autoficcionais da literatura, que têm como característica o cruzamento entre o relato biográfico e documental e o caráter de invenção e ficção no qual as obras, mesmo tendo referência nas vivências do autor, não pretendem ter um compromisso com a fidelidade do relato documental, inclusive embaralhando os limites entre a realidade e a ficção. Essas narrativas, muitas vezes, trazem o espaço íntimo das experiências pessoais e memórias dos autores para obras ficcionais, como é o caso de *Becos da Memória*, de Conceição Evaristo, em que a autora revisita espaços e personagens de sua memória, na criação de uma outra história. Evaristo, inclusive, cunha o termo “escrevivências” como uma reflexão desse processo de escrita. Esse atravessamento entre o limite do real e do ficcional, ligado à utilização do espaço íntimo como matéria de criação, também é muito presente nas artes visuais, sobretudo depois dos anos 70, em obras que tratavam de questões identitárias, políticas e sociais. Como exemplo, a fotógrafa Nan Goldin, em sua obra *The Ballad of Sexual Dependency (A Balada da Dependência Sexual)*. Ela retrata sua vida íntima, familiar e seu ciclo de amigos, que são mostrados através de um *slideshow*, em um trabalho artístico dedicado à luta contra o HIV nos anos 70, à liberdade sexual e à igualdade de gênero. Outro exemplo interessante é o trabalho da artista Sophie Calle, que desenvolve trabalhos que mesclam uma produção textual e imagética. Mesmo que a artista utilize de suas vivências íntimas como ponto de partida para sua obra, ela se afasta ainda mais do caráter documental da imagem fotográfica se compararmos com Nan Goldin. É o caso da obra *La filature*, em que a artista cria uma estratégia para ser seguida por um detetive particular por um dia, para depois reunir o material produzido por ele, com suas próprias observações. As obras de Sophie Calle, como um todo, tensionam constantemente os limites entre realidade e ficção, entre a documentação e a invenção. Nas artes, as temáticas da memória e do arquivo vão se tornar um dos temas ligados à relação Arte/vida. E como aponta Veneroso de Freitas Veneroso:

A partir das décadas de 1990 e 2000, nota-se que alguns temas são recorrentes nos livros de artista, como a memória, o livro documental, seja ele ficcional ou não, o livro objeto, o livro de artista que dialoga com a literatura, livros que exploram formatos diferentes do códex e materiais efêmeros, entre outros. Nota-se atualmente uma ênfase em livros de artista editados em direção ao livro expandido. (VENEROSO, 2012, p. 93)

Podemos perceber, então, que a temática do arquivo e da memória, ou do tensionamento do caráter documental, estará presente também nos livros de artista. Estando presentes inclusive na categoria dos livros de artista de edição, que seriam os livros de artista que possuem tiragens grandes e são lançados e produzidos por uma editora, onde, na maioria dos casos, o artista não desempenha o papel de editor, como os livros da artista já citada, Sophie Calle.

Talvez a escrita deste pré-projeto (e as investigações que afloram nesse processo de escrita) possa ser considerada como um outro começo possível, o começo da minha caminhada dentro do CEFET-MG, onde este estudo viria a tomar uma nova consciência e amadurecer, sobretudo com as trocas vividas em sala de aula. O projeto inicial se transformou completamente ao longo do percurso, para que agora, neste processo de escrita da dissertação, pudesse retomar os começos que impulsionaram a pesquisa. Foi durante a disciplina *Memória e arquivos artístico-literários: teoria, discurso crítico e processos de criação*, da prof. Doutora Cláudia Maia, que pude perceber que essa relação entre a memória, o livro e o arquivo se mantinham presentes nesta investigação, mesmo que o foco da análise se dedicasse em maior profundidade a outros temas. A disciplina me possibilitou resgatar a potência de lançar um olhar sensível sobre o mundo, este que o livro de artista carrega ao rasurar e transformar o objeto livro.

Meu encontro com o *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba* aconteceu em uma feira de publicações, a Printa Feira, no SESC 24 de maio em São Paulo/SP, em 2019, antes da entrevista de admissão no mestrado. Nesse dia, conheci a editora Riacho, conversei com Bobby Baq, um dos autores e membros da editora, que estava trabalhando como livreiro. Durante as feiras, é muito comum os publicadores trocarem livros e ideias. As conversas ajudam a passar o tempo, aproximando os publicadores e artistas, fortalecendo assim a cena gráfica. Durante essa conversa, contei a Bobby sobre meu projeto de mestrado, que imediatamente associou a proposta com o livro *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba*. Baq me contou sobre o contexto de produção do livro, sobre Daniel Eizirik, que é um dos fundadores da editora Riacho e autor do livro, parceiro de Bobby em seu livro *Nódoa*, e coautor de *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba* junto com João Kowacs. Foi por meio deste encontro que esta pesquisa começou a se transformar.

Trata-se de uma obra potente para pensarmos o que é um livro, o que é um autor e, principalmente, para pensarmos sobre o papel da memória, da documentação e, claro, da invenção. Daniel Eizirik e João Kowacs criam um jogo interessante entre o que está escrito e o que pertence à oralidade, entre a documentação e a invenção, entre o registro visual e o verbal, entre o que está dentro e o que está fora do livro, entre a história oficial e as múltiplas narrativas que a margeiam.

É nestes caminhos tortuosos, de uma memória rasurada do livro que iremos seguir adiante, nesta viagem para dentro desta obra de múltiplas fronteiras e caminhos labirínticos. Mas antes de poder caminhar seguindo as trilhas do universo ficcional da obra, vamos seguir mapeando os percursos que trazem o contexto deste estudo e tudo aquilo que circunda e antecede a obra.



Figura 2: *Férias*, de Vânia Medeiros. Acervo pessoal.

1.2 Contextualização do estudo

Na metade do século XX, houve uma expansão no campo da arte no ocidente, abrangendo novas linguagens para além da pintura e escultura. Nesse período, a arte passa por uma intensa transformação, fruto das rupturas vanguardistas que marcaram o final do século XIX, e o início do século XX⁵. Para entender alguns aspectos do cenário atual da arte contemporânea e da consolidação do livro de artista enquanto gênero na arte, podemos destacar dois conceitos importantes: *Arte conceitual* e *intermídia*. Segundo Veneroso de Freitas Veneroso, “O termo ‘arte conceitual’ abrange uma grande variedade de práticas artísticas que tiveram início em meados dos anos 1960. De modo geral, designa uma série de experiências artísticas em que se opera um deslocamento do objeto para a ideia/concepção” (VENEROSO, 2012, p. 257). A principal mudança provocada pela *arte conceitual* é justamente a valorização da arte enquanto uma forma de pensamento. O artista passa a ser compreendido também como um pesquisador que se dedica à investigação criativa. “Essa tendência já havia sido iniciada por uma estética processual, em que o que conta é menos o resultado e mais o processo, o curso de uma operação é mais significativo do que o objeto artístico que dela resulta.” (VENEROSO, 2012, p. 257). Essa alteração no entendimento do papel do artista começa nos movimentos modernos que antecedem a arte conceitual – e irá se consolidar com as práticas da arte contemporânea.

A arte como processo é herança das ações vanguardistas do início do século XX, sobretudo do movimento cubista, que ao fundar a técnica da colagem como uma ruptura do espaço do mundo em relação ao espaço da arte, deram início ao processo de apropriação e deslocamento dos modos de operação artística⁶. Segundo Leonardo Villa-forte, esta foi avaliada “como a operação mais marcante e influente de toda a arte do século XX.” (VILLA-FORTE, 2019, p 20). A colagem, como modo de fazer próprio da arte de vanguarda, vai modificar o conceito de obra, como concluiu Villa-Forte, “a arte de vanguarda questionou o próprio sistema de arte ao atacar sua noção fundamental, a de obra – como criação única e individual, irreproduzível, uma noção que se herda do renascimento.” (VILLA-FORTE, 2019, p. 20). É do

⁵ BUENO, Maria Lúcia. Do moderno ao contemporâneo. Disponível em: http://www.rcs.ufc.br/edicoes/v41n1/rcs_v41n1a3.pdf. Acesso em: jun. 2020.

⁶ Essa relação entre a colagem e o deslocamento enquanto prática artística está presente tanto no livro *Caligrafias e Escrituras*, de Maria do Carmo Veneroso, quanto no livro de Leonardo Villa-Forte, *Escrever sem escrever*. Está também presente nas reflexões de vários autores que irão abordar a passagem da arte moderna para a arte contemporânea. Marcel Duchamp aparece como a principal referência dessa transição, sendo citado tanto como precursor da arte conceitual, como um dos precursores do gênero livro de artista.

gesto de deslocamento, e desta mudança na concepção de obra, assim como a valorização da arte como processo, que a arte conceitual vai encontrar seus precursores, sendo o mais emblemático de todos, Marcel Duchamp, artista francês criador dos *Ready-Mades*.

Nos anos 1960, os artistas ligados ao movimento da arte conceitual vão resgatar os trabalhos de Marcel Duchamp, como um antecessor importante para a criação das bases do movimento, pois, como explica Villa-Forte, o gesto de Duchamp de apropriação e deslocamento vai modificar a noção clássica de obra por meio de seus *Ready-Mades*, tornando-se um ícone ao inaugurar a arte como provocação. Villa-forte destaca *A fonte*, talvez um dos *Ready-Mades* mais conhecidos de Duchamp, como referencial deste gesto, a obra realizada em 1917 consistia na exposição de um urinol, apropriado pelo artista, assinado com um pseudônimo e exposto no salão de artistas independentes. Essa ação, ao ser considerada como uma obra por Duchamp, funda o princípio da arte conceitual, no qual o questionamento toma “o lugar da obra, que é viabilizada por um gesto que desvincula a materialização da obra de um processo de criação do seu autor” (VILLA-FORTE, 2019, p. 21). Como pontuado nos parágrafos anteriores, a arte, no decorrer do século XX, após ter seus limites expandidos pela colagem e ser desobrigada de gerar um objeto único materializado pelo artista, torna-se, portanto, um pensamento.

Seguindo uma trajetória muito similar ao surgimento da arte conceitual, o conceito de *intermídia* surge como resultado das mudanças provocadas pelas vanguardas na forma de se produzir e se pensar a arte. Segundo Veneroso, trata-se de uma nomenclatura criada pela necessidade de descrever obras e ações artísticas de caráter interdisciplinar. Veneroso explica: “assim, as áreas como aquelas compreendidas entre o desenho e a poesia, ou entre a pintura e o teatro poderiam ser descritas como intermídia.” (2012, p. 85). Essa fusão entre os gêneros da arte ocorria tanto entre os campos já consolidados, como a pintura e escultura, como as técnicas emergentes, como a fotografia e o vídeo. Esse conceito foi elaborado, segundo Veneroso, em meados dos anos 1960, por Dick Higgins, um dos artistas que compunham o grupo *Fluxus*. O grupo era conhecido pelo seu caráter experimental, onde essa exploração entre linguagens, que inicialmente era denominada intermídia, viria a consolidar alguns dos gêneros da arte contemporânea, como conclui Veneroso: “com repetidas ocorrências esses novos gêneros entre gêneros desenvolveram seus próprios nomes (por exemplo, poesia visual ou *performance art*)” (VENEROSO, 2012, p. 85).

É aproximadamente por volta dos anos 1960 que o livro de artista vai se firmar enquanto o gênero que conhecemos hoje, como sugere Veneroso: “livro de artista designa um grande campo artístico, no sentido lato, em que o autor se envolve na construção do livro como obra

de arte” (VENEROSO, 2012, p. 90). Ao afirmar que sua construção enquanto gênero legitimado vai depender dessa virada causada pela arte conceitual, Veneroso está reforçando a ligação do livro de artista com a arte contemporânea, que considera o processo e a ideia como modos de fazer arte (VENEROSO, 2012, p. 91). Mesmo que seja possível encontrar inúmeros antecessores do livro de artista, ou seja, obras bibliográficas (associadas ao formato do livro), como classifica Paulo da Silveira, existe uma diferença conceitual e também na maneira de lidar e pensar o suporte do livro em relação a obra, entre o livro de artista e seus antecessores. Um exemplo é o caso do *Livre de peintre*, analisado por Veneroso como um dos antecessores do livro de artista. Segundo ela, os livros de artista são caracterizados justamente por uma integração entre a parte visual e textual, unificadas em um mesmo conceito, sem que haja uma hierarquia entre ambas, enquanto o *livre de peintre* é marcado pela “dependência entre texto e imagem, sendo que geralmente a imagem acompanha ou ilustra o texto.” (VENEROSO, 2012, p. 83). Contudo, as definições do gênero e livro de artista começam bem antes de 1960. Veneroso, ao contextualizar essa história anterior do livro de artista, refere-se aos estudos de Johanna Drucker, que apontam os anos 1945 como uma possível data do surgimento do livro de artista como campo específico, mas tanto Drucker quanto Veneroso e Silveira vão concordar que o livro de artista é um gênero pertencente ao século XX.

Nesta busca pela compreensão do que pode ser o livro de artista, o que vai nos interessar aqui é o momento em que o gênero vai se consolidar no Brasil. Veneroso aponta a década de 1950 “como aquela na qual a concepção de livro de artista se firma no Brasil, sendo interessante pontuar que, nesse caso, os poetas concretos precedem os artistas plásticos”. O livro de artista transita entre o campo da arte e da literatura e, no Brasil, esteve presente em movimentos ligados a ambos. Por volta dos anos 1970, houve uma expansão de obras de caráter gráfico, como o movimento da poesia marginal, da poesia concreta, do zine e da arte postal. Veneroso destaca o artista Paulo Bruscky como figura importante do cenário neste período, segundo ela “o artista começou a experimentação como formas artísticas alternativas, entre os anos 1960 e 1970, época do surgimento de tendências conceituais na arte. Ele fez parte de um grupo de jovens interessados na arte de contestação acreditando na possibilidade de transformação política e social através da arte. Seus principais meios de expressão são o livro de artista e a arte correio.” (VENEROSO, 2012, p. 92).

É justamente nos anos 1970, conjuntamente com esses movimentos que vai ocorrer uma importante mudança no meio gráfico brasileiro, com a chegada do off-set, como explica Veneroso, os “processos de impressão off-set que possibilitam tiragens rápidas e acessíveis economicamente.” (VENEROSO, 2012, p. 93). Segundo ela, o off-set vai marcar a fase em que

o livro de artista em edição, ou seja, um livro de artista que é um múltiplo, pois possui tiragem e é também uma publicação, passa a ser mais amplamente explorado. Outro dado relevante trazido por Veneroso é que também nos anos de 1970, as divulgações sobre os livros de artista crescem, aumentando tanto a troca de informações internacionais quanto às considerações teóricas (VENEROSO, 2012, p. 93).

Apesar da crescente difusão do livro de artista, no Brasil essa ampliação foi muito relativa, uma vez que, até a década passada, a discussão sobre o tema ainda era muito restrita ao âmbito das instituições de arte, e mesmo dentro deste meio existia uma dificuldade de encontrar bibliografias e críticas em português, sobretudo de pesquisadores brasileiros. Em 2009, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), ocorreu um congresso dedicado aos estudos sobre o livro de artista intitulado “Perspectivas do livro de artista”. Maria do Carmo Veneroso em parceria com Amir Cadôr foram os principais responsáveis, tanto pela organização do evento quanto do material que viria a se tornar o principal registro do evento, a edição de um volume da revista do programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFMG (EBA), que reuniu artigos e relatos dos participantes do evento, lançado em 2012.

No artigo de abertura da revista, Veneroso aponta a importância do congresso para os estudos dedicados ao livro de artista no cenário nacional:

Até o momento poucas publicações no Brasil trataram especificamente do livro de artista. Dentre elas destacam-se o catálogo da exposição *Tendências do Livro de Artista no Brasil*, 1985, de Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa e o livro *A página violada: da ternura e à injúria na construção do livro de artista*, publicado em 2001 pelo pesquisador Paulo da Silveira. (VENEROSO, 2012, p. 12)

Veneroso também pontua a disparidade entre os espaços dedicados aos livros de artista no Brasil com relação a outros países onde a crítica possuía, naquele momento, mais corpo, mesmo se tratando de um gênero relativamente novo na arte. Como a pesquisadora relata nesta passagem: “sabe-se que em alguns países como Estados Unidos e Inglaterra, eles têm tido uma certa visibilidade e já possuem nichos onde vêm sendo produzidos, mostrados e comercializados.” (VENEROSO, 2012, p. 13) e completa: “A partir dos relatos de Brad Freeman, pudemos notar que o livro de artista vem ganhando espaço nos EUA ultimamente, onde têm ocorrido vários eventos que giram em torno do livro, além de feiras que os comercializam” (VENEROSO, 2012, p. 13).

Junto ao congresso *Perspectivas do livro de artista*, ocorreu a inauguração da coleção de livros de artista da UFMG, evento que, assim como o congresso, sinalizava uma ampliação de espaços dedicados ao livro de artista. Como é possível perceber neste relato, que complementa a reflexão de Veneroso a respeito dos espaços dedicados ao livro de artista: “no Brasil essa ainda é uma realidade distante, apesar de estarem surgindo espaços dedicados à sua guarda, exposição e divulgação, como é o caso da nova coleção de livros de artista da biblioteca da escola de belas artes da UFMG, a primeira do gênero, no Brasil, a ser mantida por uma universidade.” (VENEROSO, 2012, p. 13).

Esse encontro marcou o início do que viria a ser uma expansão, mesmo que ainda um pouco tímida, do estudo do gênero no Brasil. Pela capacidade de reunir pesquisadores do livro de artista de relevância nacional e também internacional, contando com a participação de artistas que também são pesquisadores, como Edith Derdyk e Paulo da Silveira, a publicação dos artigos na revista de pós-graduação da UFMG criou uma importante documentação para o estudo do livro de artista. Hoje esse estudo encontra-se ampliado para áreas do conhecimento que vão além do campo das artes visuais, tendo pesquisadores em outros campos. No Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), dentro do curso de letras, podemos citar, por exemplo, a presença do livro de artista nos estudos realizados pelos professores Wagner José Moreira e Rogério Barbosa da Silva, que, através da relação entre literatura e poesia, vão criar diálogos com o tema.

Paralelamente ao congresso *Perspectivas do Livro de Artista* e aos avanços dos estudos do livro de artista, o início do século XXI no Brasil é visivelmente marcado por uma crescente aparição de *feiras gráficas*, vinculadas à produção de autores, artistas e editores independentes que, além de livros convencionais e zines, exploram uma pluralidade de produtos gráficos, dentre eles, o livro de artista. A exemplo, a Feira Tijuana⁷, que teve sua primeira edição em 2009, sendo considerada a primeira feira de livros de artista organizada nacionalmente. Possivelmente, a feira foi uma das precursoras deste perfil no cenário brasileiro neste período. Ainda hoje a Feira Tijuana é considerada uma das feiras mais importantes, tendo como uma de suas características a itinerância, contando com edições para além do Brasil em países da América Latina, como Argentina e Peru, proporcionando um intercâmbio entre a cultura gráfica desses países.

⁷ Site da Feira Tijuana: <http://cargocollective.com/tijuana/FEIRA-TIJUANA-FAIR>

Entre 2014 e 2015 houve uma expansão de feiras gráficas⁸ que seguiam o perfil trazido pela Feira Tijuana, como: a Feira Míolos e a Feira Plana em São Paulo; a Feira Dente no Distrito Federal; a Feira Flamboiã e a Parque Gráfico em Florianópolis; e a Feira Faísca em Belo Horizonte, dentre outras. Essas feiras surgiam como uma forma alternativa de mercado⁹, (seja com relação ao mercado de arte ou ao mercado editorial), isso se deve a uma das características mais marcantes deste perfil de feiras, que é a capacidade de reunir em uma mesma cena diversos agentes do meio gráfico¹⁰, por exemplo: artistas, produtores editoriais, artistas gráficos, gravuristas, designers, tipógrafos, entre outros.

Esses eventos tornaram-se uma importante referência para o circuito de produção independente, servindo como ponto de encontro que inspirou o surgimento de muitos projetos voltados para o meio gráfico. Dentre as iniciativas promovidas por essas feiras, estão atividades como: prêmios, palestras e oficinas. Além disso, as feiras também foram responsáveis por influenciar o surgimento de revistas, novas editoras e coletivos. Devido à relevância e ao impacto ocasionado pelo aparecimento dessa rede alternativa, trazida pelo movimento gerado pelas feiras gráficas, é que passam a surgir diversas pesquisas relacionadas a esta cena, em diferentes campos do saber, como as artes visuais, o design gráfico, comunicação e também, dentro do curso de letras, na área dos estudos sobre edição.

Dentre essas iniciativas proporcionadas pelas feiras, interessa aqui destacar o prêmio Dente de Ouro¹¹, que teve sua primeira edição ainda em 2016, durante a segunda edição da feira Dente, em Brasília-DF. Esse prêmio tem como objetivo dar visibilidade e incentivo financeiro aos produtores independentes. Normalmente, é dividido em categorias como: Zine, Quadrinhos e Edição de arte. Essas categorias variavam de acordo com a edição da feira, assim como o valor do prêmio em dinheiro. Foi através da premiação, na categoria *Edição de arte* do Dente de Ouro de 2016, que a obra *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba*, lançada de forma independente no ano de 2015 pelos autores-artistas Daniel Eizirik e João Kowacs, conseguiu alcançar uma maior repercussão. O livro nasceu através projeto financiado pelo Fundo de Apoio à Cultura do Estado do Rio Grande do Sul (FAC-RS/Artes Visuais)¹², o

⁸ Sobre feiras gráficas, ver: Flávia Denise Santos, *Feiras de publicações independentes: uma análise da emergência desses encontros em Belo Horizonte (2010-2017) e dos eventos Faísca – Mercado Gráfico e Textura (2017-2018)*.

⁹ Sobre editores independentes e mercado, ver: José Souza Muniz Júnior, *Girafas e Bonsais- Editores “independentes” na argentina e no brasil (1991 -2015)*

¹⁰ Agentes gráficos, ver: Alice Bicalho, *A independência é um modo de produção*.

¹¹ Ver: <https://feiradente.com/premio-dente-de-ouro/premio-2016/>.

¹² Dados, ver: <https://riacho.me/impreso/mineiros-cavam-no-escuro/>.

que possibilitou a realização de uma vivência-laboratório na qual os artistas viajaram como muambeiros pela tríplice fronteira entre Brasil, Paraguai e Argentina.

O livro é marcado pelo cruzamento entre arte e literatura, que se dá por meio de uma narrativa construída pela justaposição de um texto literário, escrito por João Kowacs (que assume a estética de um livro antigo, e na trama é escrito pela personagem do caixeiro viajante pai) e um caderno de bordo, produzido por Daniel, em parceria com João, com o material coletado durante a viagem, de residência artística, juntamente com fotografias, notas manuscritas e desenhos (que na obra são atribuídos à personagem do filho muambeiro).

Com o incentivo proporcionado pela premiação do livro, Daniel pôde concretizar o projeto que já estava em andamento desde o lançamento do livro, que era abrir uma nova editora independente. Foi assim que nasceu a Editora Riacho, caracterizada por ser um projeto coletivo, que além de lançar os livros, atua na distribuição, venda e divulgação das obras, participando ativamente de eventos e feiras do cenário gráfico independente. A Riacho surge como estratégia de produção e comercialização das obras dos artistas que compõem o grupo, no qual, diferente de uma editora convencional, os processos são mais colaborativos e o artista participa de todas as etapas. O catálogo da editora é fortemente marcado por obras de caráter híbrido, como por exemplo os livros *Nébula*, de 2016, e *Nódoa*, de 2018, de Bobby Baq, que reúne poemas e colagens do mesmo artista, em uma criação harmoniosa entre o texto verbal e as imagens.

Essa integração entre texto verbal e visual pode ser percebida como um elemento marcante do catálogo da Editora Riacho, estando presente também na identidade visual do site da editora. Podemos deduzir que o caráter de hibridação entre palavra e imagem na editora Riacho é herança do livro *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba*. Como vimos anteriormente, essa obra fez parte do processo de criação da editora, e alguns membros da equipe de produção desse livro continuam trabalhando em outras publicações da editora.

A parceria criativa entre os autores Daniel Eizirik, um dos principais idealizadores da Riacho, e João Kowacs, co-autor do livro *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba*, é muito anterior ao projeto que dá origem ao livro. Dentre as produções conjuntas realizadas pelos autores está o curta metragem *Edifício Sinai*¹³, de 2008, que foi premiado na 32ª Mostra Super-8 de Gramado (Best Film, Best Director) e também pelo I Curta-8 de Curitiba. Mas mesmo que ambos os artistas sejam formados no campo audiovisual, cada qual em uma universidade distinta, João pela PUCRS em 2009 e Daniel pela Unisinos 2010, esta parceria

¹³ edifício sinai link para o video: <https://vimeo.com/28770285>

criativa já transitava também pelos terrenos do livro. Eizirik conduzia a editora Contorno¹⁴, projeto editorial com o qual os artistas se inscreveram no projeto: *Simpatico Elegante, Caxeiro Viajante*, que dá origem ao livro do Mineiros. Foi através desta editora que em 2013, Kowacs, publicou seu livro *O Grande Prazer e Outros Poemas*, com a participação de Daniel como editor.

É pela bagagem que esta parceria confere, que podemos perceber uma sintonia criativa entre os autores, que é capaz de alinhar as diferentes linguagens trazidas por cada um, para a composição do livro *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba*, produzindo um em um todo coeso. Por um lado temos Eizirik com sua experiência como editor e as habilidades de criação visual adquiridas pela formação no curso livre de Percepção e Práticas Artísticas no atelier Lola Ufus, por outro temos a trajetória como escritor de Kowacs, que além da produção literária também atuou no campo do jornalismo, durante o período que foi contratado pela Abril, após ter cursado o programa Abril de jornalismo em 2010¹⁵, na categoria texto. Conhecendo um pouco da trajetória anterior, é possível compreender porque os autores se inspiraram no gênero da ficção documental para criar essa obra. O fato dos autores trabalharem com diversas linguagens e mídias, tendo fluência entre os gêneros se reflete no caráter intermediático da obra, unindo cinema, literatura, ilustração, fotografia e artes visuais.

O livro *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba* desperta interesse por seu conteúdo e sobretudo pela maneira com que a narrativa se entrelaça aos modos de produção, o que faz com que o livro aos poucos ganhe destaque, aparecendo em notícias, entrevista de rádio, ou mesmo tornando-se objeto de estudo para pesquisadores ligados principalmente ao meio gráfico, como é o caso da análise feita por Jorge Otávio Zugliani e Mônica Cristina de Moura, no artigo *O objeto editorial contemporâneo: transdisciplinaridade, cultura e consumo nas publicações independentes*¹⁶, no qual o livro vai ser usado como um dos exemplos. Esse artigo é fruto do grupo de estudos da faculdade de Design da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP) Bauru, que apresenta a proposta do uso da nomenclatura “Objeto editorial contemporâneo”, para analisar um perfil de edições independentes, que são encontrados nas feiras gráficas nacionais (e também internacionais), em contraposição ao termo *livro de artista*. No artigo de Zugliani e Moura, a obra *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba* é analisada, segundo questões de autoria e características gráficas pela ótica do design, junto de

¹⁴ editora contorno: <https://business.facebook.com/contorno.me/>

¹⁵ Revista dos alunos do curso abril de jornalismo turma 2010 - <https://issuu.com/cursoabrildejornalismo/docs/plug2010/4>

¹⁶ Publicado em 2019.

outras duas publicações, como exemplos para validar a proposição do termo. O artigo também ressalta o caráter interdisciplinar deste perfil de publicações, enquanto uma das principais características que definiriam o objeto editorial contemporâneo.

O livro de artista, como um campo dentro das artes visuais, possui variedades de subcategorias, dentre elas é possível destacar os livros de artista de edição¹⁷, cujas definições estabelecidas por Silveira e Cadôr vão dialogar em muitos aspectos com as características propostas por Zugliani e Moura, na defesa do termo objeto editorial contemporâneo. Nessa proposta, elaborada no artigo de Zugliani e Moura, haveria uma mudança de foco sobre o que é considerado o objeto livro, tomando como ponto de partida as definições de objeto advindas do design, abordando questões como mercado e consumo. Contudo os autores, mesmo citando as considerações de Silveira em torno do livro de artista, não entram em detalhes nem chegam a citar os estudos relacionados aos livros de edição ou o trabalho de crítica de Silveira sobre o objeto livro, no ponto de vista do mercado da arte. Porém não é do interesse deste trabalho se aprofundar na discussão levantada por Zugliani e Moura. Nesta pesquisa, considero o objeto deste estudo enquanto um livro de artista e, portanto, vinculado ao pensamento relacionado a este gênero, definição, ou melhor indefinição, que será mais detalhada à frente. A obra também está sendo compreendida como uma obra de literatura, parâmetro que guia uma parte importante da análise realizada nesta escrita-percurso.

Entretanto, o que é interessante ressaltar é como independentemente do ponto de vista adotado para a análise deste tipo de obra, seja no campo da “arte”, da “literatura”, do “design”, dos “estudos editoriais” ou até mesmo dentro dos “estudos comparados”, é inevitável abordar a questão da intermedialidade, devido ao caráter híbrido, recorrente nesse tipo de produção. Essa característica de fluência entre linguagens, marcadas por hibridações e experimentações, é um dos traços que definem e diferenciam a arte contemporânea em sua multiplicidade, portanto, os seus objetos.

¹⁷ Livro de artista de edição, ver: Paulo da Silveira, *As existências de narrativa no livro de artista*, 2008. Ver também *A crítica e o livro de artista*, (SILVEIRA, 2012).

1.3 Transitando por definição e indefinições: o terreno criativo do livro, como aposta no inespecífico

“Como em outros idiomas, o português contemplou com muitas palavras o campo em que o artista se envolve na construção do livro como obra de arte: livro de artista, livro-objeto, livro ilustrado, livro de arte, livro-poema, poema-livro, livro-arte, arte-livro, livro-obra...”
(SILVEIRA, 2012, p. 22)

Ao participar de feiras gráficas como publicadora, pude ter contato com uma bibliodiversidade incrível, de zine a livro de artista, passando por livros de formatos mais convencionais, como livros de teoria e literatura. Entre as edições luxuosas e brochuras de encadernação a cola impressas em xerox, podemos ver produtores do meio gráfico alimentando, cada qual a sua maneira, a cena independente, rica em sua pluralidade. Esta, ao mesmo passo que se apresenta como uma alternativa de comercialização para aqueles que não se encaixam nesse mercado, é também o nicho de fomento das tendências e temas que serão incorporados nesse mesmo mercado do qual estão à margem.

É desse lugar de variedade, multiplicidade e uma ampla oferta de possibilidades que nasce meu interesse pelo livro enquanto potencialidade criativa. Para além do meio gráfico, o encontro do livro com o campo da arte é também um solo fértil de possibilidades, que sem dúvidas é o terreno no qual germinam as sementes da produção gráfica-editorial. Percebemos a força desse encontro entre o campo da arte e o objeto-livro, não apenas pelas muitas formas de se referir a esse objeto, que resulta do envolvimento do artista com o livro, mas principalmente pelas variedades materiais que inspiram as nomenclaturas.

Por possuir características advindas tanto da produção gráfica quanto das artes visuais, o livro de artista é comercializado nos circuitos do mercado editorial e do mercado de arte, seja nas cenas independentes e em lugares consagrados, como galerias e exposições de instituições já reconhecidas. Por vezes os mesmos autores são representados por agentes de ambos os

circuitos, circulando assim em diferentes cenas culturais. Porém, como sugere Paulo da Silveira, os “(...) objetos (de artistas) e publicações (de artistas) compartilham espaços simbólicos que se sobrepõem em algumas zonas. Porque concebidas por artistas, esses objetos e essas publicações pertencem, sobretudo (mas não exclusivamente), ao sistema da arte.” (SILVEIRA, 2012 p. 53)

Silveira, em seu artigo *A crítica e o livro de artista*, levanta a importância da produção crítica voltada ao estudo do livro de artista, justamente pela atualidade e flexibilidade presentes neste campo da produção artística. O autor também propõe uma visão sobre a escolha do termo livro de artista para falar de publicações realizadas por artistas. Segundo ele, ao defender uma publicação como pertencente à categoria dos livros de artista, não estamos apenas descrevendo e classificando um objeto, mas compreendendo-o dentro de um contexto de produção, situando-o em relação à história da arte, ou seja, estamos definindo um campo de pertencimento, no qual reconhecemos pares, antecessores, eventos e estratégias que localizam o objeto dentro da fortuna crítica da arte.

Em suas pesquisas, Silveira demonstra que no Brasil há um caminho um sinuoso do termo, não sendo um termo fechado nem um consenso entre artistas, pesquisadores, críticos e curadores. O autor defende que a estruturação do termo em nosso país se consolida durante os anos 60-70, quando houve uma produção ativa de obras e também de reflexões críticas.

Contudo, o termo veio sofrendo modificações e atualizações, sobretudo na última década, com o aumento das produções gráficas. No entanto, observemos os percursos do termo investigado por Silveira para melhor compreendermos como ele o conceitualiza e busca definições, ou indefinições, como aponta o próprio autor em seu livro *A página violada*.

Um dado interessante trazido pelo autor é a definição do termo registrada na Grande Enciclopédia Larousse Cultural, que segundo ele permaneceu sem modificações desde a primeira aparição em 1988 até 1998, na última consulta por ele realizada: “obra em forma de livro, inteiramente concebida pelo artista e que não se limita a um trabalho de ilustração (sob forma mais livre, o livro de artista torna-se livro objeto).” (SILVEIRA, 2008, p. 22). O autor cria um contraponto ao apresentar a definição também para o livro-objeto, categoria, hoje interna ao grupo do livro de artista, mas que o antecede em sua origem: “Livro-Objeto é o ‘objeto tipográfico e/ou plástico formado por elementos de natureza ou arranjos variados.’” (SILVEIRA, 2008, p.22)

Aqui temos dois dados interessantes de serem analisados. O primeiro diz respeito à diferença entre os termos livro de artista e livro objeto, muitas vezes erroneamente tratados como sinônimos.

No artigo *A crítica e o livro de artista*, Silveira nos apresenta uma definição mais ampla e atualizada do termo:

A possibilidade mais generosa poderá ser o estudo a partir de arcos mais amplos. Trata-se da opção pelo sentido lato, na qual o livro de artista é um filo, um tronco formal. Seu grupo de manifestações incluiria o livro de artista propriamente dito (geralmente uma publicação), o livro-objeto (que o precedeu historicamente e ainda o acompanha), o livro-obra (muito mais uma qualidade, uma adjetivação, do que um produto autônomo), além de – porque não? – os livros e não livros escultóricos, certos experimentos digitais, algumas instalações e todo um mundo de objetos ou situações que determinamos como sendo “livro-referentes”, mesmo que remotamente. (SILVEIRA, p.52)

Neste espaço mais amplo, onde o livro de artista é percebido enquanto um filo, que agrupo uma amplitude interpretativa do que pode vir a ser um livro de artista, que me aproximo do termo como uma das bases para desenvolver este trabalho. Ao escolher classificar o livro *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba* como um livro de artista, estou no primeiro momento buscando localizá-lo dentro do campo das artes visuais e, portanto, pensá-lo dentro das referências que este campo oferece. Isto não significa limitá-lo a esta definição, pelo contrário: é nesta definição que busco manter seu caráter afrenteiriço. Uma vez que ao mesmo tempo que esta obra é pensada dentro da categoria do livro de artista, ela se abre para o caráter intermediário desse gênero, sendo também compreendida enquanto um objeto editorial, gráfico e literário.

Como aponta Silveira, não apenas o objeto, mas também seu criador, são atravessados pelo pensamento contemporâneo da arte. A arte contemporânea, segundo Silveira, exige profissionais com formações e habilidades cada vez mais complexas, que extrapolam o que seria o antigo limite das artes visuais. “O tempo do hoje, do mercado de simbólico de agora, é o tempo da confirmação das obras do espaço da intermídia, onde as coisas, proposições e ações simples ou complexas convivem com expressões artísticas unívocas e inequívocas, historicamente estabelecidas”. (SILVEIRA, 2012,p.51)

Para ampliar esta discussão, trago as reflexões de Katia Canton e Florencia Garramuño sobre aspectos que atravessam as produções contemporâneas, tanto nas artes visuais como na literatura, que apresentam a característica da hibridação de linguagens, do uso consciente da materialidade e das técnicas para criar narrativas capazes de envolver o espectador dentro da

trama. Essas autoras nos ajudam a compreender melhor como a obra aqui estudada se insere em um modo de pensar e fazer arte muito particular de nosso tempo.

Katia Canton, em uma série de ensaios sobre os temas da arte contemporânea, reflete sobre as “narrativas enviesadas”, que é o termo que a autora utiliza para abordar as obras que têm como característica uma construção de narrativas fragmentadas e abertas. Como sinaliza a autora, tais obras surgem por volta dos anos 1990, no cenário internacional e no Brasil. Segundo ela,

As narrativas enviesadas contemporâneas também contam histórias, mas de modo não linear. No lugar do começo – meio – fim tradicional, elas se compõem a partir de tempos fragmentados, sobreposições, repetições, deslocamentos. Elas narram, porém não necessariamente resolvem as próprias tramas. (CANTON, 2009, p. 15)

O objetivo das narrativas enviesadas é explorar a forma de narrar investigando a linguagem em seu desafio de partilhar experiências, permitindo, segundo Canton, que o observador tenha uma participação ativa na construção dessas narrativas. Os artistas, ao criarem obras abertas e fragmentadas, convidam o observador a se envolver na tarefa de costurar e dar significado ao conjunto. O objeto de estudo desta dissertação pode ser descrito com muita precisão por meio do conceito de narrativas enviesadas. Em *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba*, o texto é totalmente composto por fragmentos, recortes, atravessamentos, pausas e cruzamentos. A relação entre pai e filho dentro da narrativa, ao mesmo tempo que possui um direcionamento estruturado na divisão entre as duas vozes, é completamente aberta, dependendo das relações que cada leitor vai estabelecer entre as narrativas paralelas, e como cada um irá “pescar” ou não as várias pistas e jogos presentes na trama.

Como vimos no início da nossa viagem, essa forma de pensar e construir o mundo por meio de fragmentos pode ser compreendida como uma herança do pensamento da colagem, que, após o surgimento da arte conceitual, se desdobra na complexidade de linguagens da arte contemporânea. Canton cria uma linha de pensamento que esclarece melhor essa relação, dando um outro ponto de vista às mudanças provocadas pelas vanguardas do século XX na forma de pensar e fazer arte. A autora cria um percurso que apresenta como as narrativas enviesadas surgem. Para Canton,

a modernidade do século XX, com suas propostas de vanguarda que libertaram a arte da representação do real e desembocaram na geometrização e na simplificação formal até a abstração, modificou nossa noção de narrativa ou estruturação de uma obra ou um texto. (CANTON, 2009, p. 15)

Canton propõe que, após essa mudança na percepção das estruturas narrativas, o pensamento em arte se voltou principalmente para as questões relacionadas à representação. Após os artistas explorarem as potencialidades da linguagem em si mesma, a arte se transformou novamente. Durante um certo período, os artistas se dedicavam a olhar para a arte a partir das questões ligadas à sua materialidade e às especificidades de cada mídia. Com as mudanças tecnológicas e a incorporação cada vez mais recorrente da fotografia enquanto uma linguagem também artística, o foco das investigações artísticas se modifica novamente. Segundo Canton:

um elenco complexo e sofisticado de suportes e materiais se abre naturalmente aos artistas, que substituem essa preocupação com o meio por outra ligada ao sentido [...] que finca seus valores na compreensão (e na apreensão) da realidade, infiltrada nos meandros da política, da economia, da educação, da cultura, da fantasia, da afinidade. (CANTON, 2009, p. 3)

Para a autora, isso faz com que:

o tempo e a memória; o corpo, a identidade e o erotismo; o espaço e o lugar; as micropolíticas – tudo isso é tema de inquietação para a geração atual. Esses temas se estruturam a partir de arranjos formais e de construções conceituais que formam narrativas não lineares, enviesadas, e que muitas vezes emprestam a sofisticação e variedade no uso de materiais dos projetos desenvolvidos justamente pelas vanguardas modernistas, que marcou uma parte significativa do século XX. A produção contemporânea não é de negação, como foi a produção moderna de vanguarda. As experimentações do século XX foram apreendidas e incorporadas, injetadas, no entanto, nessa busca de sentido, que se liga às especificidades de um novo contexto sócio-histórico. (CANTON, 2009, p. 36)

As questões sobre a arte e suas linguagens se fundem às questões sobre o desejo humano de se comunicar, de se expressar, de testemunhar e, às vezes, de reagir e modificar as narrativas oficiais. A arte encontra sua potência mais “filosófica” como uma forma dos artistas criarem um diálogo com o mundo. Há uma necessidade de resgatar uma memória que se torna volátil. Não é só uma necessidade de representação, mas “os artistas contemporâneos incorporam e comentam a vida em suas grandezas e pequenezas, em seus potenciais de estranhamento e banalidades” (CANTON, 2009, p. 34), permitindo que o mundo atravessasse os limites da moldura

e que a arte vaze para fora. Os artistas passam a trabalhar com a interface arte/vida, trazendo à tona outras narrativas, ao enviesarem narrativas em suas obras. Em outras palavras, as narrativas abrem um espaço para um pensamento crítico e ativo.

Dessa forma, para Canton, a arte contemporânea assume um outro compromisso com o observador, que instiga uma relação diferente com as linguagens artísticas, uma vez que

as palavras e seus sentidos, a memória, a herança e a tradição são elementos que passam a ser revalorizados num mundo inundado por imagens fosforescentes, propagadas incessantemente pela mídia. Eles formam uma narrativa que incorpora sobreposições, fragmentações, repetições, simultaneidade de tempo e espaço – enfim, todo o jogo que pode fornecer elementos para a criação de uma obra de sentido aberto, que constrói durante a relação com o outro, com o público, com o leitor, com o observador [...]. No momento em que se perde a confiança no excesso de imagens que varre o mundo, contar histórias se transforma em um jeito de se aproximar do outro, na troca entre ambos, de gerar sentidos em si e nesse outro. (CANTON, 2009, p. 37)

Katia, chama a atenção para o fato de que a variedade de suportes, ou melhor, de mídias, usadas pelos artistas contemporâneos, contribui para a construção da relação do artista com o mundo. Se pensarmos que já não existe um material que não possa ser utilizado no campo artístico dentro da arte contemporânea, é fácil compreender de que maneira a arte e o mundo se aproximam. Se antes a tinta a óleo e o mármore eram considerados os materiais do artista, separando a pintura da escultura, e delimitando o espaço da arte, hoje o corpo do artista diante do espaço público pode instaurar no cotidiano um “estado” de arte.

Os artistas passam, em alguns casos, a tomar a própria vida como ponto de partida para pensar e criar arte. Assim como na literatura, a figura do autor não somente ressurgem, como os limites entre ficção e biografia se abalam com a proposta da autoficção e outras reflexões sobre o atravessamento entre os gêneros literários.

Assim sendo, nos aproximamos do conceito da “aposta do inespecífico”, apresentado por Florencia Garramuño em seu livro *Frutos Estranhos*, uma análise ensaística sobre a literatura e a arte contemporânea, no qual a autora toma como ponto de partida sua experiência com a instalação de Nuno Ramos exposta no MAM do Rio de Janeiro, que dá nome ao livro. A autora observa, na arte contemporânea, seja nas artes visuais ou na literatura, um movimento de liberdade expressiva, trazido pelas obras que não limitam suas fronteiras, mas hibridizam linguagens, gêneros e campos do saber. Para a autora, essas obras fronteiriças são:

Frutos estranhos e inesperados, difíceis de ser categorizados e definidos, que, nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e desenquadramentos de origem, de gênero – em todos os sentidos do termo – e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento em que instalar-se. Nem num local nem noutra, nem de um nem de outro lugar, nem numa disciplina nem noutra, trata-se de obras que não são necessariamente semelhantes em termos exclusivamente formais. (GARRAMUÑO, 2014, p. 11)

Garramuño sugere que essas obras, cujos campos de origem ainda são demarcados e claros, além de misturar ou somar diferentes áreas ou linguagens em uma proposta híbrida, teriam “um modo produtivo de apontar para essa fuga constante das molduras e dos lugares de pertencimento” (GARRAMUÑO, 2014, p. 13). Nega-se assim, de certa forma, a necessidade de classificação ou pertencimento, pois a obra se vale da riqueza de possibilidades e desdobramentos que a hibridação fornece para criar uma forma de ser, que encontra sua potencialidade justamente nesse “não lugar”. A autora chama a atenção para o modo com que essas obras expandem os campos, justamente ao nos colocar diante desse deslocamento, desse estranhamento, provocados por uma maneira de pensar a arte, na qual essas obras “revelam, em seu conjunto – para além das diferenças formais entre elas, um modo de estar sempre fora de si” (GARRAMUÑO, 2014, p. 12).

Esse modo “fora de si”, essa característica de uma arte que tensiona os campos de pertencimento, seria o que Garramuño vai chamar de “aposta no inespecífico”. A autora sugere que:

na aposta no entrecruzamento de meios e na interdisciplinaridade, é possível observar uma saída da especificidade do meio, do próprio, da propriedade, do enquanto tal de cada uma das disciplinas, uma expansão das linguagens artísticas que desborda os muros e barreiras de contenção. (GARRAMUÑO, 2014, p. 15)

É na quebra das barreiras, neste gesto de busca por uma liberdade expressiva, que se vale a interdisciplinaridade, onde as especificidades de um meio não se tornam um fator limitante. O entrecruzamento entre as linguagens possibilita, pela ruptura assim como pela fusão, uma maneira de ultrapassar esses limites. Garramuño, portanto, define que:

Essa aposta no inespecífico seria um modo de elaborar uma linguagem do comum que propiciasse modos diversos do não pertencimento. [...] não pertencimento à especificidade de uma arte em particular, mas também, e sobretudo, não pertencimento a uma ideia de arte como específica. (GARRAMUÑO, 2014, p. 16)

Não é apenas a fusão de diferentes mídias que vai caracterizar essa aposta no inespecífico. Trata-se mais de uma forma de pensar que abre a sugestão de um campo da arte

expandido, que abriga modos diversos de se pensar a arte, para além da combinação de meios vinculados à especificidade de um determinado campo. Essa forma de pensar tem se tornado um traço forte na arte contemporânea. Levando em conta que a autora parte da observação de linguagens artísticas pertencentes à arte contemporânea, como a instalação, a performance e as formas “expandidas” dos gêneros tradicionais da arte, como a pintura e a escultura.

Se considerarmos o olhar de Kátia Canton sobre a maneira de pensar as narrativas na arte contemporânea, ou se retomarmos as teorias de Maria do Carmo de Freitas Veneroso e Leonardo Villa-Forte sobre a arte conceitual e seus desdobramentos (abordadas no início desta dissertação), perceberemos que a utilização de linguagens múltiplas serve aos artistas contemporâneos como um campo fértil de possibilidades, que se tornou parte da forma com que pensamos a arte e experimentamos o mundo à nossa volta, marcado por uma complexidade de meios e linguagens presentes também na nossa experiência cotidiana, onde já não há uma separação tão clara entre as mídias. Como afirma Garramuño, “cada vez há mais arte multimídia ou o que poderíamos chamar de ‘arte inespecífica’” (GARRAMUÑO, 2014, p. 16). Florencia, por sua vez, observa que “na literatura mais recente – sem contar aqueles textos que incorporam fotografias, desenhos ou alguma outra linguagem artística – o que estou chamando de ‘aposta no inespecífico’ pode percorrer lugares heterogêneos e diversos.” (GARRAMUÑO, 2014, p. 17).

O livro de artista, por si só, já é uma categoria cujo conceito se vale de tal abertura e flexibilidade. Poderíamos dizer que essa categoria provoca uma “aposta no inespecífico,” mesmo que encontremos nessa aposta uma aparente contradição. Estamos diante de uma tendência ao não pertencimento, embora o livro de artista seja um gênero demarcado dentro das artes visuais. Observo que esta categoria tem o potencial de provocar um constante “modo de estar sempre fora de si”, de estremecer as definições e limitações, reinventando-se continuamente e causando estranhamento a cada nova expressão e interpretação do que pode ser um livro de artista.

A obra *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba* é uma aposta no inespecífico, pois é ao mesmo tempo uma obra de literatura contemporânea, um documentário gráfico e uma ficção, uma narrativa de viagem, um diário de bordo e um livro de artista. Ela não se limita a pertencer a uma classificação única. Ela se encaixa no que Garramuño define como “uma escrita que se distancia constantemente de qualquer tipo de particularização ou especificação, criando sempre pontes e laços de conexões inesperados entre personagens e comunidades separados, heterogêneos e muito diferentes entre si.” (GARRAMUÑO, 2014, p. 8).

Dentro do próprio campo do livro de artista, destaca-se a sua indefinição, ou sua definição aberta, decorrente de um objeto fruto de uma livre experimentação. Os resultados imprevisíveis e indeterminados de suas inúmeras possibilidades de interpretação mantêm aberto o seu caráter inespecífico, deixando sempre latente um convite para a transposição das fronteiras entre as artes. Ao compreendermos melhor o termo livro de artista, podemos pensá-lo como uma direção dentro desse vasto terreno do inespecífico.

A leitura que aqui realizo busca compreender como em *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba* o design, a diagramação, o percurso de produção, as escolhas editoriais e literárias foram articuladas para se criar uma obra-livro. Ao ser pensada e produzida por artistas que flertam com diferentes mídias dentro do campo das artes (cinema, literatura, artes visuais), a obra pode ser considerada um livro de artista. Porém, trata-se de uma obra que expande o conceito de livro de artista, pois a aposta no inespecífico tem como consequência a natureza indefinida e aberta da obra, como um fruto estranho da contemporaneidade.

Como pesquisadora, me deparo com um impasse: o desejo de classificar a obra (categorizando-a como um livro de artista e dando a ela pertencimento dentro de um sistema) e a impossibilidade dessa classificação, dada a sua indefinição, que situa a obra em um entrelugar, uma espécie de porta entreaberta ao mistério e ao novo. É por essa brecha de mistério que somos convidados a olhar para as singularidades do nosso objeto de pesquisa, antes de tentar encaixá-lo previamente nas categorias. Mesmo que depois de encontrados seus lugares de pertencimento, resistir à vontade de fechar a porta do mistério, de encerrar o caminho das possibilidades. Não fechar essa porta é compreender que uma obra é sempre fruto de um ambiente caótico e complexo, um ambiente em que se somam inúmeras referências por vezes nem imaginadas por seus autores. *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba* é um exemplo de arte aberta. Sua principal marca se encontra na constante construção de si.

Obras como essa estão sendo pensadas no mesmo tempo em que a crítica está olhando para elas, ainda sem distanciamento para poder compreendê-las enquanto conjunto ou mesmo identificar o que as define. Críticos e pesquisadores que se dedicam ao estudo de obras contemporâneas, entre os quais me incluo, estão fazendo parte da construção do pensamento (e da ação criativa) dessas produções, onde produção e crítica se retroalimentam. Desta forma, mesmo que a tarefa seja criar contornos e definições sobre a obra analisada, tais contornos permanecerão pouco nítidos e escorregadios. A indefinição da obra, portanto, mantém viva a

reflexão crítica, assim como a produção. Ao não limitar completamente o que pode ser abarcado dentro do gênero livro de artista, a pergunta “o que é um livro?” ou “o que pode ser um livro?” permanece aberta à inventividade dos artistas e dos críticos. Podemos perguntar, com Spinoza e Fabíola Fonseca: “o que pode um corpo?” e, por extensão, “o que pode um livro?”¹⁸ É nos caminhos desta provocação que seguimos nosso percurso. Os terrenos internos da obra *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba* nos conduzem a indefinições e nos apresentam um livro de artista inespecífico e de narrativas enviesadas.

1.4 Na rota da muamba: o texto fora do livro

Antes de chegar nos terrenos internos da obra, no interior do corpo do livro, iremos percorrer as estradas da tríplice fronteira (Brasil, Argentina e Paraguai) através do projeto que deu origem à obra *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba*.

Para isso, iremos voltar no tempo, antes do lançamento do livro, mais precisamente no ano de 2014, em Porto Alegre/RS, quando um grupo de artistas teve seu projeto *O Simpático e Elegante Caixeiro Viajante* aprovado pelo edital da FAC¹⁹ das Artes do Rio Grande do Sul. O projeto foi idealizado por Daniel Eizirik, em parceria com os artistas Leonardo Remor e Denis Rodriguez e submetido no nome de Leonardo Remor como produtor e responsável legal. A proposta dos artistas era realizar uma viagem como residência artística e laboratório, vivenciando a prática do ofício de vendedores ambulantes, os antigos caixeiros viajantes, também conhecidos como muambeiros, e realizar uma coleta de dados e material, para criar um híbrido entre documentário e produção artística. João Kowacs juntou-se ao grupo por convite de Daniel, para fazer a redação do projeto, e acabou integrando a equipe também na realização após a aprovação da FAC, participando da viagem. Deste projeto surgiram vários desdobramentos e produções, como por exemplo as exposições: *O Valor das Coisas*²⁰ e

¹⁸ FONSECA, Fabíola é artista e bióloga neste artigo: <https://revistaberro.com/cultura-e-arte/ciencia-e-arte-sobre-atravesar-linguagens-e-transpor-horizontes/> - ela cria esta reflexão sobre “o que pode um corpo”, a partir das leituras de Spinoza e Deleuze ao explorar seu processo na elaboração dos livros de artista *Manual de como fazer sua mosca transgênica* e *Escala Cromática para Moscas e Outros Seres*.

¹⁹ Disponível em:

http://www.procultura.rs.gov.br/ver_projeto_fac.php?cod=880&consultaProjeto=1&nroProjeto=&edital=&municipioProjeto=&nomeProjeto=&segmentoCultural=&aprovados=. Acesso em: 10 out. 2021.

²⁰ Disponível em: <http://ateliersubterranea.art.br/?p=3629>. Acesso em: 10 out. 2021.

*Simpático Elegante Caixeiro Viajante*²¹ ambas no atelier Subterrânea²² e o livro de artista objeto deste estudo, que parece ser um desdobramento do blog²³ *Vida de Caixeiro*.

O blog *Vida de Caixeiro* foi escrito e alimentado pelos artistas durante o processo de viagem. Ele serviu como um documento do processo criativo e do arquivamento da viagem. Os artistas optaram por deixar visível a data de publicação do post, funcionando de maneira parecida com um diário de bordo. Muitos dos textos presentes no blog podem ser conferidos no livro, alguns em uma versão editada e alterada. Como veremos a seguir em uma breve análise comparativa entre o conteúdo do blog e do livro.

A primeira postagem do blog é do dia 13 de junho de 2014. Nela os artistas criam uma espécie de manifesto-carta, que anuncia a proposta do blog e do projeto financiado pela FAC. Eles fazem isso de uma maneira mais livre e lúdica, voltada para a criação de uma narrativa que pretende ser livro, ser também literatura. É um relato artístico no qual eles apresentam a criação de uma personagem, que marca o caráter de ficcionalização que acompanha o processo de documentação. Transcrevo a seguir o texto retirado da página do blog:

Um livro de imagens e palavras que mistura realidade e ficção. Uma estrada, uma tríplice fronteira, quatro criadores e o simpático e elegante espírito do Caixeiro Viajante. Fotos, recibos, eletroeletrônicos, pinturas, pôsteres da Hello Kitty, perfumes alto naípe.

O avô do nosso personagem comercializava chapéus; seu pai, malotes e tecidos. Mas nosso personagem, um caixeiro viajante nos dias de hoje, sonha com a Arte. Enquanto viaja vendendo as mais variadas bugigangas à moda da sua família, ele tenta oferecer serviços de pintura e registra a estrada. A expedição parte da tríplice fronteira e se desloca pelo interior do estado do Rio Grande do Sul até chegar na capital, Porto Alegre.

O projeto *Simpático Elegante Caixeiro Viajante* é uma vivência que estabelece um paralelo entre o universo do comércio cinza – a chamada muamba – e a produção e circulação de artistas. O narrador da história é um personagem fictício, híbrido de pintor e caixeiro viajante – ele repudia o título de muambeiro, que implica ilegalidade – e é um sujeito que se vê em andanças entre fronteiras e cidades pequenas, com a sua sobrevivência condicionada por esse trânsito e as trocas realizadas. Viveremos a vida do nosso personagem e voltaremos cheios de mercadorias, especiarias, uma exposição no Atelier Subterrânea e um livro.

A duração da viagem de pesquisa será de três semanas. E foi dada a largada.

²¹ Disponível em: <http://ateliersubterranea.art.br/?p=3379>. Acesso em: 10 out. 2021.

²² O atelier fechou em 9 de março de 2015. Dado obtido em nota no site. Disponível em: <http://ateliersubterranea.art.br/?p=3837>. Acesso em: 10 out. 2021.

²³ Disponível em: <https://vidadecaixeiro.wordpress.com/>. Acesso em: 10 out. 2021.

Este texto é acompanhado por duas fotografias, a de uma banca cheia de produtos e a outra em preto e branco, de um caixeiro viajante, ambas reproduzidas abaixo.



Figuras 2 e 3: barraca de produtos e foto antiga de um caixeiro viajante. Blog *Vida de Caixeiro*.

Na fotografia, vemos um burro de carga que virá a se tornar uma imagem ícone dentro da produção dos artistas, transformada em desenho e também reproduzida com um carimbo, aparecendo primeiro no blog e depois no livro. Essa imagem do burro de carga torna-se um símbolo da muamba, uma marca do ofício, deixada pelos artistas na estrada, como na figura 5 a seguir, ou incorporando seu significado em outras imagens encontradas, seja na fotografia antiga ou em um desenho na estrada, como na figura 6.



Figura 4: carimbo. Blog *Vida de Caixeiro*.



Figura 5: pichação com um burrinho na estrada. Blog *Vida de Caixeiro*

“Dada a largada”, acompanhamos as publicações no blog, compostas por fragmentos da viagem na forma de anotações, fotografias, poesias e textos. As datas reforçam a ideia de diário e documentação. A localização é outro ponto importante no relato do blog, que vai estar presente também no livro de artista.

O que chama atenção aqui é que o blog ainda não é a narrativa que vemos no livro, é outro texto, outra produção, que poderia ser associada em relação ao livro a um rascunho, um original, uma primeira versão. No entanto essa impressão não se sustenta, como veremos mais a frente. Um dos pontos que marcam a diferença entre o blog e o livro é uma mudança na ordem dos acontecimentos, que marca também uma alteração no itinerário vinculado ao enredo, mudando o sentido de cada trecho dentro do conjunto da narrativa.

Um exemplo dessa modificação na ordem dos acontecimentos é que no blog, a postagem intitulada *Wanda*²⁴, e publicada no dia 15 de junho de 2014, é a segunda publicação em ordem cronológica, vindo antes da postagem intitulada *Ciudadeste*²⁵, publicada no dia 18 de junho de 2014. Já no livro, as referências à Ciudad del Este estão localizadas entre as primeiras páginas abrindo a viagem, e Wanda, por sua vez, aparece próximo ao final da narrativa, depois da passagem sobre a cidade de Alecrim. No blog, a cidade de Alecrim aparece somente como menção, na última postagem, intitulada: *Perdido na estrada sem placas os postes apagados*, publicada em 21 de julho de 2014. Nesta última publicação do blog, o texto parece ser uma prévia do enredo criado pelos artistas na composição da obra *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba*. Deixo transcrito o conteúdo da postagem a seguir:

²⁴ Colônia Wanda é uma cidade argentina situada a 47 km de Puerto Iguazú, cuja maior fonte de recursos é o extrativismo mineral de pedras semipreciosas e preciosas. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Colonia_Wanda. Acesso em: 10 out. 2021.

²⁵ Mantida a grafia original do blog (no livro, aparece separado: “Ciudad del Este”).

A estrada tem uma voz que não cala nunca. É preciso furar atentamente os ouvidos a cada momento para se manter caminhando em linha reta. Caminhando caminhando eu caminho e não tenho ideia de onde vai ser a próxima parada a próxima ideia. Eu tenho cobertores para vender e chinelos de nenê e unhas postiças e hologramas de Jesus Cristo. Tenho que chegar em Alecrim. Tenho que ficar um tempo fora da estrada. Tenho que chegar em Alecrim. A cidade vai ser inundada por uma barragem e foi o último paradeiro do meu pai e nunca mais eu soube dele.

Ensaquei as mercadorias, quase tudo de plástico, em sacolas plásticas dentro das malas pra chuva não foder com tudo. Estou caminhando caminhando na estrada cheio de malas é de noite.

Nossa senhora do caminho cuida bem dessa criatura caminhando no escuro e no meio de tanta água.²⁶

Um outro ponto que marca diferença entre o livro de artista e o blog é que nem todos os relatos que estão dentro do blog foram incluídos no livro, assim como o livro possui elementos que não estão presentes no blog, e que são de extrema importância para a narrativa interna da obra, sendo o mais importante desses elementos o texto literário criado por João Kowacs.

A relação entre o blog e o livro de artista pode ser considerada como um hipertexto, ou um hiperlink no qual ambas as narrativas se complementam e se atravessam. Porém elas são independentes entre si, proporcionando uma experiência completa de leitura. O conteúdo interno de cada uma dessas produções compõe uma narrativa completa. E mesmo que os conteúdos de ambas as produções se relacionem, por serem desdobramentos de uma mesma experiência vivida pelos artistas durante o projeto *O Simpático e Elegante Caixeiro Viajante*, eles ganham autonomia enquanto produções distintas, pensadas para mídias diferentes. Na escolha dessas mídias (blog ou livro) e pelo modo de produção característico de cada uma das mídias, esta experiência se desdobra em narrativas (ou melhor, obras) distintas.

Algo semelhante acontece em relação às exposições, que, mesmo havendo uma ligação direta com o livro, uma vez que derivam do mesmo projeto de origem, são produções independentes. As exposições trazem muito da vivência dos artistas, criando uma memória poética da viagem, que serve como uma pista para os processos de documentação que fazem parte da produção do livro de artista. Porém, quando se trata da criação do livro, fica clara a independência entre as diversas produções que surgiram a partir do projeto, uma vez que os artistas que integravam a equipe realizadora do projeto *O Simpático e Elegante Caixeiro*

²⁶ Copiado diretamente do blog.



Figura : print da postagem na página do Facebook “Mineiros Cavam no Escuro”.

Os artistas atualizam o texto ao trazerem essas informações na página, criando uma ligação direta entre o livro e aquilo que extrapola os limites das suas páginas.

Ao lembrar os leitores que acompanham a página dos protestos contra a barragem de Panambi Garabi, trazendo boas novas sobre a situação, os artistas estão estendendo os vínculos criados entre as ações que haviam sido realizadas na época. Esse registro é incorporado à narrativa dos personagens. Destaca-se a importância do cenário: a cidade de Alecrim, dentro da trama, ao mesmo tempo que traz a história do que se passa no plano da “realidade”, que narra a luta e a resistência do movimento dos atingidos pelas barragens. Os artistas, dessa forma, somam suas vozes ao movimento, mantendo viva a narrativa. O gesto de documentação dos artistas é uma forma de luta que encontra na arte a sua força. Esse desejo de se posicionar politicamente está no cerne da criação do livro, que carrega um olhar crítico através do recurso da ficção. De certa maneira, ao optarem por manter uma circulação de informações relacionadas aos cenários do livro, eles continuam a criar um entrelaçamento entre a documentação e a ficção, mesmo após a publicação do livro em 2015. Essa escolha também revela a postura dos artistas diante dos fatos retratados no livro.

A última atualização na página foi em 6 de agosto de 2021, no entanto, esta relação de pesquisa e continuidade sobre os cenários do livro teve maior atividade nos dois anos após o lançamento do livro. Esse processo cria a sensação de uma dilatação da narrativa, que se situa temporalmente próxima do período retratado no livro, cujo marco temporal está associado à Copa do Mundo em 2014. No entanto, existe um complexo entrelaçamento temporal

relacionado a esta obra, seja em seu espaço interno, que se divide em dois períodos diferentes vividos pelas personagens principais, ou por estes desdobramentos, como o blog, escrito antes da publicação do livro, e a página no Facebook, que continua a ser alimentada após o lançamento. Todo esse material vinculado à obra cria um hipertexto, que gera caminhos de leituras com infinitas possibilidades de rotas, da web para o livro, e do livro para a web.

Porém, o mais interessante é que esse complexo entrelaçamento entre temporalidades, mídias e espaços também está presente no interior da obra. Os artistas conseguiram captar a potência do seu processo criativo e transferi-la para dentro do livro. Eles criam uma ficção que carrega em si todo esse processo de arquivamento, fruto da vivência da estrada, da coleta de documentação, da realização de registros e da pesquisa investigativa sobre o universo da muamba. Todo esse processo está representado dentro dos limites das páginas do livro de artista, de tal maneira que mesmo um leitor que desconheça as produções anteriores ao livro – como o blog, as exposições e até mesmo o projeto da FAC – consegue notar. A obra consegue sustentar em si uma experiência completa, muito bem construída pelos artistas. Existe um universo próprio dentro do livro *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba*, como veremos adiante, ao dedicar este estudo aos elementos que compõem este livro de artista. Contudo, a obra se expande ao se relacionar com os textos que a circundam, tornando-a ainda mais instigante e labiríntica.

Daniel Eizirik e João Kowacs, ao criarem essas rotas de leitura, criam uma espécie de memória viva do livro. A grande disponibilidade de informação sobre o livro nos leva a uma verdadeira navegação pelos desdobramentos dos seus processos de produção. Este texto externo à obra, que é também uma forma de arquivo, intensifica a proposta de criar um livro híbrido, que, como definem os autores na chamada de lançamento da obra, é “Meio ficção, meio documentário-gráfico”.

2. Seguindo as trilhas

*“O livro é um teatro,
no sentido em que os antigos mapas
também eram chamados de teatros”*

(Amir Cadôr)



Figura : Mapa índice.

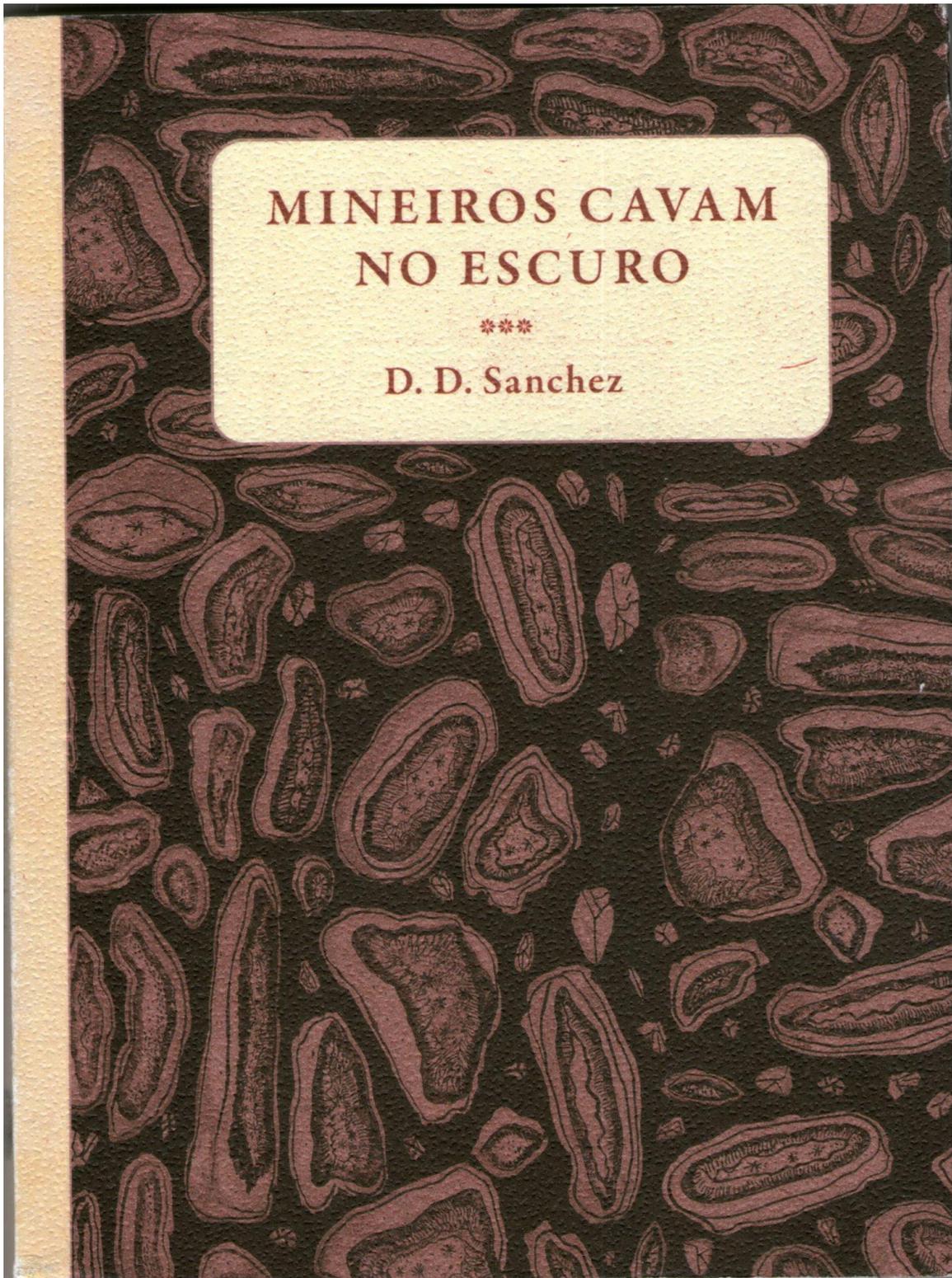


Figura 8: Capa do livro.

2.1 Primeira parada: a capa, porta de entrada do enredo

O caminho que percorremos até aqui equivale às estradas rumo ao nosso verdadeiro destino: o interior da obra. Anteriormente, passamos por tudo aquilo que transborda dela, tudo aquilo que antecede o livro, sobretudo a sua pré-produção. Conhecemos aquilo que circunda o texto e o contexto no qual ele se insere. Agora, estamos nos aproximando cada vez mais desse objeto livro que configura o corpo desta obra, para pouco a pouco adentrar em suas profundezas e observar seus detalhes. É por meio do estudo dos elementos que constituem um livro que iremos chegar ao mundo interno da obra. O livro nos conduz por um abismo, até um outro espaço-tempo, tal qual a toca do coelho branco de Alice. Uma vez dentro deste país das maravilhas que salta das páginas abertas, estamos em um lugar de ficção, somos convidados a conhecer melhor onde as narrativas vivem.

Nossa viagem rumo ao interior do livro começa já na capa. A capa é uma porta de entrada para o universo da obra, principalmente no caso dos livros impressos, em que sua materialidade atua como um invólucro, guardando o conteúdo do miolo, fechado em seu interior. Nossa primeira impressão do livro é fornecida pela capa, pois é ela quem nos recebe, é por meio dela que o livro se apresenta.

A capa faz parte de um conjunto de elementos que auxiliam na construção de um livro, do ponto de vista dos aspectos editoriais e simbólicos, denominados paratextos editoriais, como define Gérard Genette³⁰:

A obra literária consiste, exaustiva ou essencialmente, em um texto, isto é (definição mínima), em uma sequência mais ou menos longa de enunciados verbais mais ou menos plenos de significado. Contudo esse texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca saberemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo caso, o cercam e o prolongam, exatamente para apresentá-lo, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais amplo: para torná-lo presente, para garantir sua presença no mundo, sua recepção e seu consumo, pelo menos hoje, de um livro. [...] assim, para nós o paratexto é aquilo por meio do qual um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e, de maneira mais geral, ao público. (GENETTE, 2010, p. 9)

³⁰ Gérard Genette (1930-2018), crítico literário francês e teórico da literatura. Em seu livro *Paratextos Editoriais*, dedicou-se a um estudo minucioso dos elementos editoriais que compõem um livro, e que fazem parte da construção da totalidade da publicação de uma obra literária.

Dentro do conjunto dos paratextos, Genette identifica a capa como pertencente aos peritextos, que seriam justamente os elementos paratextuais periféricos ao texto, e que configuram elementos importantes dentro da edição de um livro, inclusive podendo sinalizar edições diferentes de um mesmo texto. Como podemos compreender melhor na citação a seguir, na qual Genette apresenta o conceito de peritextos:

Denomino peritexto editorial toda a zona do paratexto que se encontra sob a responsabilidade direta e principal (mas não exclusiva) do editor, ou talvez, de maneira mais abstrata porém com maior exatidão, da edição, isto é, do fato de um livro ser editado, e eventualmente reeditado, e posto ao público sob uma ou várias apresentações mais ou menos diferentes. A palavra ‘zona’ indica que o traço característico desse aspecto do paratexto é essencialmente espacial e material; trata-se do peritexto mais exterior: a capa, a página de rosto, e seus anexos [...]. (GENETTE, 2010, p. 21)

É nesse corpo externo, definido pelas escolhas editoriais, que se começa a leitura de um texto. Ao procurar por um determinado livro, levamos em conta a editora, o ano de edição, observamos também se aquele exemplar se trata de uma segunda edição ou de uma determinada tradução. Muitas vezes a escolha da edição pode ser guiada por fatores estéticos, como uma edição de colecionador que tenha a capa ilustrada por um artista famoso. Uma mesma obra pode conter uma versão de luxo e outra de bolso, publicadas pela mesma editora. Tudo isso influencia na experiência de leitura, sobretudo no universo dos livros impressos. O consumidor de livros vai se atentar a esses elementos materiais, pois “uma simples escolha de papel da capa pode indicar por si só, com muito vigor, um tipo de livro.” (GENETTE, 2010, p. 28).

Porém, não é à toa que existe um ditado que diz que não se deve julgar um livro só pela capa. Eu arriscaria propor que não se deve julgar um livro pela sua primeira impressão sobre a capa. No caso da obra *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba*, esse ditado deixa uma pista importante sobre como entrar nessa narrativa. A capa, nessa obra, é na verdade parte de um enigma que elabora o enredo que atravessa toda a obra. Trata-se de uma obra criada para existir no formato de um livro impresso, o livro não é um suporte, mas a mídia em que esta obra existe. Cada elemento de sua construção, isso inclui todos os paratextos, são peças importantes para a construção desta obra. A capa, aqui, não é o que parece ser. Esta obra irá jogar com o livro dentro e fora do espaço ficcional, pois os artistas criam um livro que abriga outro livro dentro de si. Esta capa que vemos tem uma dupla função, é simultaneamente a capa de dois livros. É justamente nessa dupla função que o enigma da narrativa se anuncia.

Tudo começa ali, na capa, onde podemos ler o título: *Mineiros Cavam no Escuro*, e logo abaixo, no lugar do nome do autor, está: “D.D. Sanchez”. Ao contrário do esperado, não encontramos os nomes dos artistas Daniel Eizirik e João Kowacs, os criadores da obra. O que leva à pergunta: Quem é D.D. Sanchez? Será um pseudônimo usado pelos artistas? Sem perceber, por meio desta indagação, já entramos na trama do livro. Trama essa que se revela aos poucos, como um jogo de caça ao tesouro misturado com quebra-cabeça, onde seguimos pistas, marcos e mapas, tentando encaixar as peças. Iremos percorrer agora a zona mais externa dos peritextos: capa, lombada, quarta capa e orelhas.

Na capa, está escrito o título: *Mineiros Cavam no Escuro* e o nome do autor, D.D. Sanchez. Informações que correspondem ao livro ficcional, parte do enredo criado por Daniel Eizirik e João Kowacs, que compõe a obra. A parte dos textos correspondentes ao livro ficcional *Mineiros Cavam no Escuro* é de autoria de João Kowacs, como é esclarecido na ficha catalográfica.

Na orelha da frente há um mapa. Ele possui um círculo em um tom translúcido de roxo, marcando uma sugestão de localidade: a tríplice fronteira. O mapa está intitulado: “posição do Brasil na América”. Este mapa faz referência ao itinerário percorrido pelas personagens dentro da narrativa (e também pelos autores durante a residência que dá origem ao livro).

Na lombada, além da tradicional repetição do título: *Mineiros Cavam no Escuro* e do nome do “autor”, D.D. Sanchez, temos um novo elemento, um logotipo pequeno e ovalado, onde com muita dificuldade vemos uma pomba no céu e barcos no mar. Este logotipo, como é possível descobrir mais à frente na página de rosto, é o logo da Uni-Zóz transportes, a empresa para qual a personagem D.D. Sanchez trabalha.

Seguindo para a quarta capa – que possui o verso mudo, sem resenhas, comentários ou códigos de barra, só uma continuação da estampa de cristais –, chegamos até a orelha da quarta capa, onde recebemos novas informações importantes: o segundo título, ou a continuação do título original da obra: *Notas sobre a Muamba* (que pode ser confirmado pela repetição na ficha catalográfica localizada nas últimas páginas do miolo). Podemos encontrar também o nome dos artistas, criadores da obra, Daniel Eizirik e João Kowacs, logo abaixo de um desenho delicado, de uma vilazinha onde podemos ler “Minhas falhas, minhas folhas”. Abrindo a orelha, vemos um antigo documento da “Sociedade União dos caixeiros viajantes do Rio Grande do Sul”, onde, além do número da matrícula, vemos uma fotografia contornada por ilustrações e uma fissura, um rasgo que corta o nome, deixando apenas visível o sobrenome: “Sa´nches”, com “S” no final e apóstrofe. Esse documento contém o nome do avô de Daniel, segundo uma

entrevista que Daniel Eizirik deu para *rádio EBC* no do programa *Marca Página*³¹. A descoberta do documento fez parte da inspiração para a criação do livro e a investigação realizada pelos artistas durante a residência *Simpático e Elegante Caixeiro viajante*.

Em *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba*, a capa vai atuar como uma apresentação de algumas das personagens: o livro *Mineiros Cavam no Escuro*, seu autor D.D. Sanchez e a empresa Uni-Zóz transportes, que aparece ainda muito discretamente por meio do logotipo na lombada do livro. A capa funciona também como uma introdução do enredo, que se divide em dois eixos narrativos: o primeiro eixo recebe o título de *Mineiros Cavam no Escuro*, que corresponde a um livro de literatura, e o segundo eixo recebe o título de *Notas sobre a Muamba*, que por sua vez corresponde a um caderno de bordo. A capa vai se ligar ao primeiro eixo, pois irá representar também a capa deste outro livro, que existe para além do livro impresso que podemos ver e tocar.

Pela composição e disposição dos elementos da capa nesta obra, podemos supor que os artistas estão usando os paratextos editoriais como elementos de criação. O projeto da obra, ao se valer da materialidade do livro e dos conhecimentos sobre os elementos tradicionais presentes em um livro de literatura, como por exemplo os paratextos, cria uma estratégia de composição verbovisual que possibilita uma extensão da narrativa por todo o corpo da obra. Conforme aprofundamos a leitura, passamos a perceber que o objeto livro atua nessa obra não só como espaço onde a narrativa se desenrola, mas também como uma de suas personagens, internas ao universo ficcional.

Nesse jogo, a capa é parte do nosso mapa/quebra-cabeça, oferecendo pistas para quem está acostumado ao território dos livros. Essas trilhas paratextuais convidam aqueles que se interessarem por “fuçar” até os mínimos detalhes, vasculhando até o que se esconde na dobra da orelha da quarta capa. As pistas estão lá, mas devido sua natureza ambígua, funcionam de modo capcioso para os leitores desatentos que se deixam levar pela primeira impressão sobre a capa. O que pode gerar equívocos de interpretação desses elementos, pela associação imediata deles com a função que exercem no papel convencional desses paratextos, como o título e o nome do autor, ponto que aprofundaremos em outro momento.

Outro ponto que chama a atenção na obra *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba* é que os artistas utilizam o recurso da metalinguagem ao propor uma narrativa que acontece em um livro dentro do livro. Esse recurso da metalinguagem vai ser explorado, como já foi dito, ao longo de todo o enredo, utilizando o corpo do livro para apresentar duas linhas

³¹ Disponível em: [vhttps://radios.ebc.com.br/marca-pagina/edicao/2016-07/conheca-vida-dos-antigos-caixeiros-viajantes-na-prosa-literaria-do-marca](https://radios.ebc.com.br/marca-pagina/edicao/2016-07/conheca-vida-dos-antigos-caixeiros-viajantes-na-prosa-literaria-do-marca). Acesso em: 8 ago. 2021.

narrativas, que funcionam como dois caminhos de leitura. Esses caminhos são representados por características de dois gêneros: o livro de literatura e o diário de bordo.

Seguindo essa trilha dos elementos paratextuais, vamos conhecer melhor o livro *Mineiros Cavam no Escuro*, que é um livro dentro do livro, ou melhor, o livro dentro da obra *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba*. Contudo, nosso objetivo não é esgotar os mistérios presentes nessa obra, já que, a meu ver, a poética desta narrativa reside justamente em suas ambiguidades e enigmas. Por essa razão, friso aqui que nosso objetivo é caminhar por este espaço aberto pela obra, nossa tarefa é perseguir essas pistas, identificá-las, ler este livro-mapa para montar uma versão possível de um quebra-cabeça de infinitas combinações. Nossa tarefa é coletar os rastros desses personagens, tentar decifrar seu lugar dentro da trama, e propor um caminho de leitura elegendo as interpretações dos paratextos como nosso primeiro guia por essa trama.

Mas antes de chegar na análise dos paratextos, mergulharemos em um outro tema que irá auxiliar na compreensão da dupla função da capa. Sendo assim, te convido a entrar comigo na toca do coelho branco. Sim, te convido a olhar para o abismo provocado pelo efeito do livro

dentro do livro, pois só assim iremos chegar no lugar onde a narrativa acontece, no espaço ficcional onde o significado dessas pistas encontra sua matéria mais enigmática.

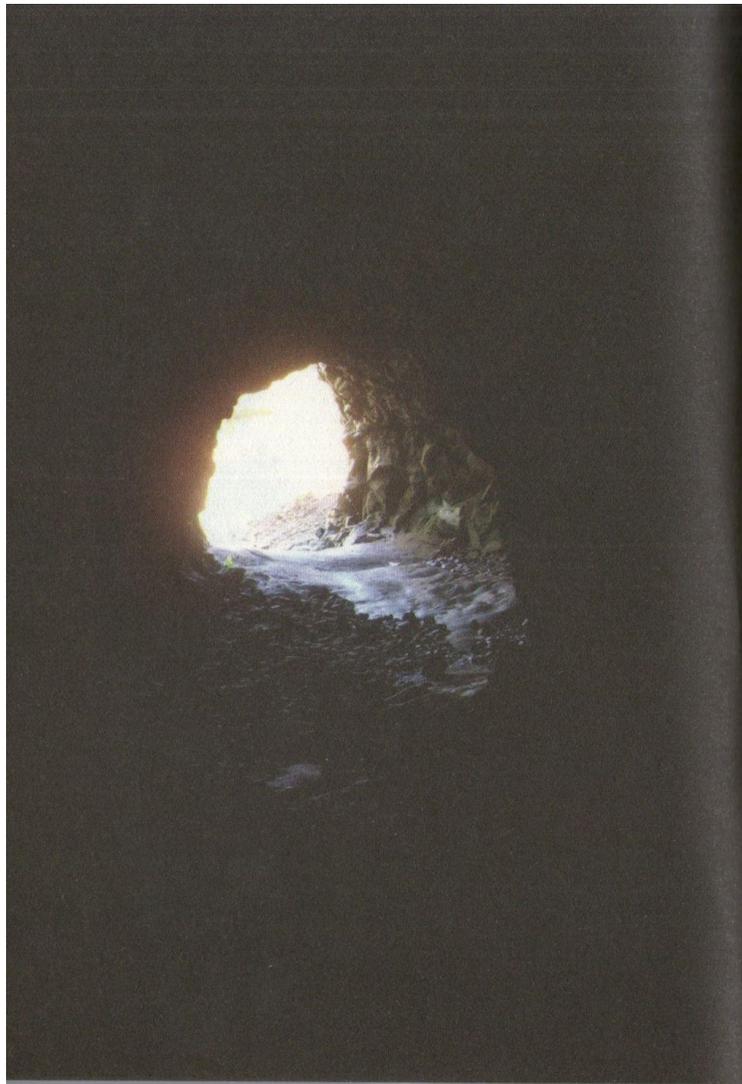


Figura : foto da caverna

2.2 O livro dentro do livro: o abismo na toca do coelho

“Dejó de leer el relato en el punto donde un personaje dejaba de leer el relato en el lugar donde un personaje dejaba de leer y se encaminaba a su casa donde alguien que lo esperaba se había puesto a leer un relato para matar el tiempo y llegaba al lugar donde un personaje dejaba de leer y se encaminaba a la casa donde alguien que lo esperaba se había puesto a leer un relato para matar el tiempo.”

(Secuencias, Julio Cortázar)

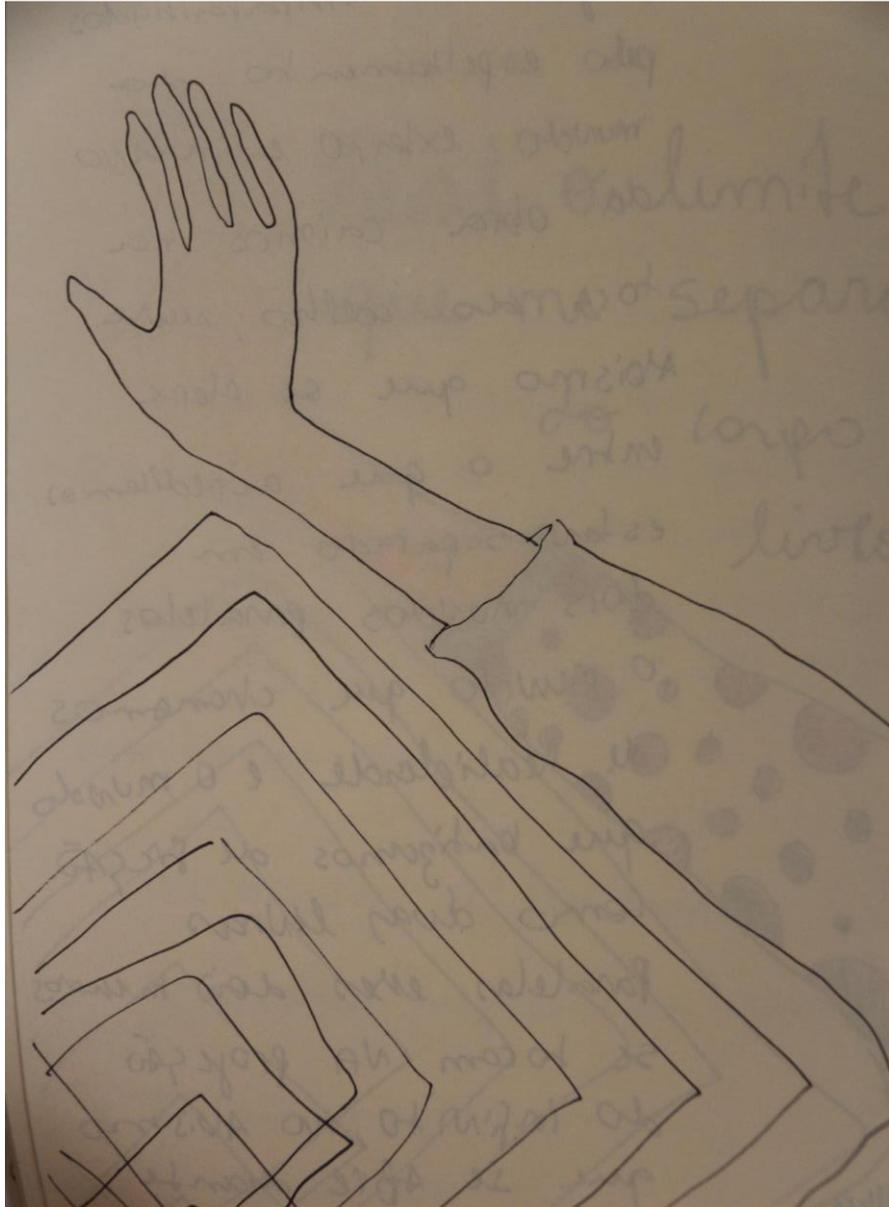


Figura 10: Caindo no abismo. Desenho próprio.

Proponho começar este caminho com um exercício imaginativo. Pense na imagem de um espelho. Agora, imagine que você está se vendo nele e, atrás de você, há uma parede branca. A parede funciona como um fundo branco, este fundo cria um plano na imagem refletida, tal qual uma folha de papel. Suponhamos que eu coloque um espelho nessa parede, o que acontece? O espelho passa a refletir a imagem do outro, que, como um quadro multiplicado, abriga dentro de si a imagem de um espelho refletindo um espelho. Dessa forma eles se reproduzem em milhares, criando um túnel sem um fim perceptível. Essa imagem se projeta em tal profundidade que pode provocar uma sensação vertiginosa, similar à sensação provocada ao olhar para baixo na beira de um penhasco. Uma sensação de infinitude, que estremece os limites, tirando as

certezas concretas que firmam nossos pés ao solo. Somos induzidos a entrar em estado de estranhamento. Como se tal vazio nos colocasse a dançar à beira desse abismo.

Essa imagem do abismo – que surge através das reflexões e repetições de uma imagem diante do espelhamento – é conhecida como *mise en abyme*. No universo da crítica literária, “A *mise en abyme* é um fenômeno narrativo que se associa à função do espelho justamente nessa perspectiva de ser um instrumento para realçar a imagem ao refleti-la, tornando-a dupla. Sua presença reitera os contornos e características do objeto refletido.” (MORAES, 2005, p. 130). Segundo Elizabeth Cardoso, um dos principais responsáveis por observar esse fenômeno foi André Gide, “que a ela se referiu como *mise en abyme* em texto de 1893. O termo diz respeito à narrativa estruturada “em abismo”, como as bonecas russas, matrioskas, uma dentro da outra.” (CARDOSO, 2016, p. 163).

Esse recurso de espelhamento está presente em várias obras artísticas, seja nas artes visuais, no cinema, no teatro, assim como na literatura. Comumente, essas obras costumam tratar do próprio fazer artístico, criando uma estratégia de metalinguagem dentro das obras, como nos casos citados por Elizabeth Cardoso em seu artigo *O recurso da mise en abyme em quatro-olhos, de Pompeu, e A cidade ausente, de Ricardo Piglia*³². Em suas análises, ela lista vários exemplos de obras que utilizam esse recurso. Gostaria de destacar dois desses exemplos aqui. O primeiro é a peça *Seis personagens em busca de um autor*, do dramaturgo Italiano Luigi Pirandello, e o segundo, a famosa obra do pintor espanhol Diego Velázquez, *Las Meninas*.

Na primeira, existe uma montagem que sugere que estamos em um teste de elenco, ou um ensaio para a peça, uma das personagens é o diretor. A peça é invadida por personagens querendo contar sua história, desejando que ela fosse encenada. Aos poucos, a enteada, a madrasta e o pai tomam a cena e somos mergulhados no universo dessas personagens. As memórias narradas vão se transformando na cena que se realiza diante do público, ganhando cenário e se presentificando de modo que as personagens e os atores se misturam e se duplicam. As personagens são atores de si mesmas, interpretadas pelos atores que lhe emprestam o corpo, dentro e fora da cena: estamos vendo um teatro sobre o fazer teatral.

No quadro de Velázquez, algo similar acontece, pois a primeira figura que chama a atenção nessa obra é o retrato do pintor no fazer de seu ofício, em meio à cena que retrata. Sobre essa obra, Michel Foucault dedica um estudo minucioso em seu ensaio sobre o quadro, *As meninas*³³. Para Foucault, a questão do espelhamento presente nessa obra não se limita à

³² Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/2089>. Acesso em: 10 out. 2021.

³³ Publicado no livro: *As palavras e as coisas* (em francês: *Les Mots et les Choses*) de Michel Foucault, publicado no Brasil pela editora Martins Fontes.

presença do pintor, mas a uma série de recursos na construção deste quadro. Os elementos da composição levam o espectador a correr pela cena, ao ponto de serem incluídos no espaço interno da obra pelo olhar do pintor, que foca no observador como se este fosse o motivo que está sendo retratado na tela presente no quadro. Existe, portanto, um quadro dentro do quadro, que provoca a sensação de que a cena externa a ele, onde se encontra o observador, é incluída pelo pintor neste quadro, trazendo para o espaço interno da obra o seu entorno.

Esse efeito de espelhamento, presente na obra *Las Meninas*, que ocorre das bordas para o centro, ou seja, daquilo que está externo aos contornos e limites físicos da obra para o interior da obra, no seu espaço de representação (e, por que não, de ficção), está diretamente relacionado à origem da palavra *Abyme*, como esclarece João B. Martins de Moraes em seu artigo *Os espelhos de Lori Lamby: considerações a respeito da presença da metáfora especular (mise en abyme) na obra O caderno rosa de Lori Lamby*³⁴, ao traçar um caminho sobre as teorias de *mise en abyme*, como podemos ver no trecho a seguir:

No idioma francês, a palavra *abyeme* é uma forma arcaica que foi preservada pela heráldica. Refere-se ao centro do escudo, lugar destinado à inserção de figuras em miniatura e que pode apresentar-se numa forma que reproduz os contornos do escudo que o contém. Esta forma dentro da forma foi o que levou André Gide a adotar, por analogia, a expressão *mise en abyme* para a ocorrência do fenômeno de “encaixamento” na arte. A definição assumida por Gide está na seguinte afirmação: Gosto bastante quando, numa obra de arte, encontra-se assim transposto, na escala das personagens, o próprio assunto da obra. (MORAES, 2005, p. 132)

Tomando como referência esse efeito do escudo – que provoca uma miniaturização do objeto refletido – proponho uma variação do nosso primeiro exercício imaginativo: imagine que estou segurando um livro nas mãos, quando abro este livro, você vê um desenho de uma personagem segurando também um livro fechado, posicionada de forma muito semelhante à minha. Nesse momento, você está visualizando a minha imagem, segurando o livro aberto na altura do peito, e em sua primeira página está a ilustração da personagem com o livro fechado, também na altura do peito, as duas cenas se espelham em suas repetições. As imagens não são idênticas, o livro aberto sugere uma ação possível para o livro fechado.

A primeira coisa que virá em nossa mente é a ideia de que o livro na ilustração da menina, ao ser aberto, possivelmente teria uma imagem semelhante, com uma figura que tem

³⁴ Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1505>. Acesso em: 10 out. 2021.

um livro, e que dentro dele teria outro livro, e assim se seguiria em um abismo rumo ao infinito, tal qual a visão do encontro dos dois espelhos. Dessa forma as duas imagens se refletem, projetam uma relação entre elas e ao mesmo tempo marcam uma distinção, pois ao contrário dos espelhos, a continuidade é apenas sugerida.

O efeito de duplicação da imagem é provocado pela repetição dos elementos, pelas semelhanças entre o plano geral e o detalhe que mimetiza/remete ao todo que o envolve. Esse recurso provoca uma imersão do nosso foco de atenção, a esse nível mais interno à obra, como reforça Moraes ao explicar o ponto de vista de Gide sobre narrativas literárias que se utilizam dessa estrutura: “[...] assim, para Gide, sendo a *mise en abyme* uma miniaturização de algo maior que a contém, reproduz na diegese o assunto da obra num plano interior, ao nível das personagens.” (MORAES, 2005, p. 132).

Nosso percurso por essa toca de coelho abismal até as narrativas inspiradas na *mise en abyme* tem como objetivo justamente preparar este mergulho no universo interno da obra, no plano onde o livro *Mineiros Cavam no Escuro* existe no nível das personagens.

Não estamos mais olhando para o livro físico que está em nossas mãos, mas sim para o livro que existe dentro dele. Há um efeito de duplicação e representação que, assim como em nosso segundo exemplo, fala de algo que está sugerido, mas não necessariamente visível, algo que se encontra do outro lado do abismo, dentro do espaço ficcional, que só existe na convocação do leitor ao ativar o jogo dos artistas de costurar essa narrativa, de achar suas pistas.

Portanto, o que proponho é que levemos em conta esse mergulho no objeto livro que existe no espaço interno da obra *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba*, considerando aqui os estudos sobre os paratextos em dois níveis, o nível das personagens e o nível do objeto livro impresso (corpo físico da obra). A interpretação está condicionada ao tensionamento desses dois níveis, que se encontram por meio dessa duplicação.

Vamos entrar no espaço interno do livro, para observar o livro que se esconde em suas páginas e, assim, entrar no universo criado pelo personagem-narrador-autor. Por meio de sua voz, tentaremos recolher as pistas guardadas nas tramas de seu enredo. E, quem sabe, essa longa viagem possa nos responder: por que é D.D. Sanchez que assina a capa e não os artistas? Quem é essa personagem? E por que o título se bifurca?

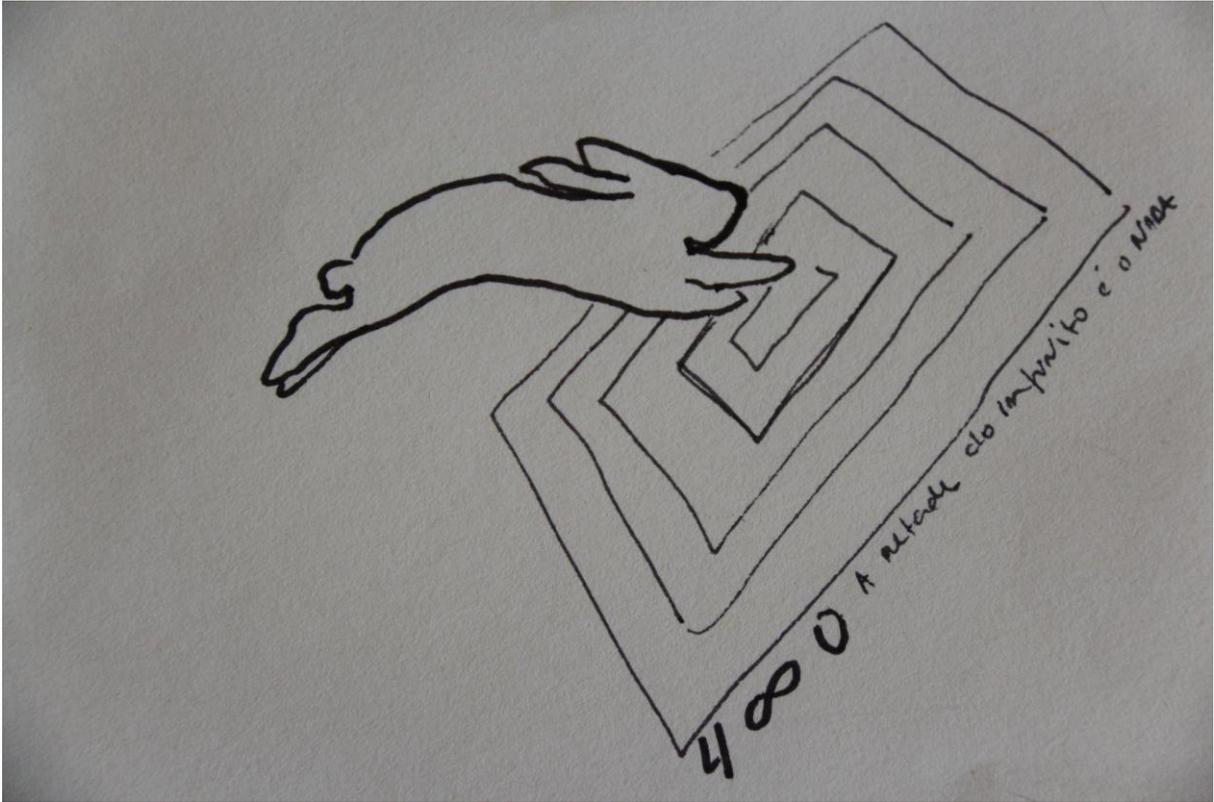


Figura 11: O coelho branco e a fragmentação do infinito. Desenho próprio.

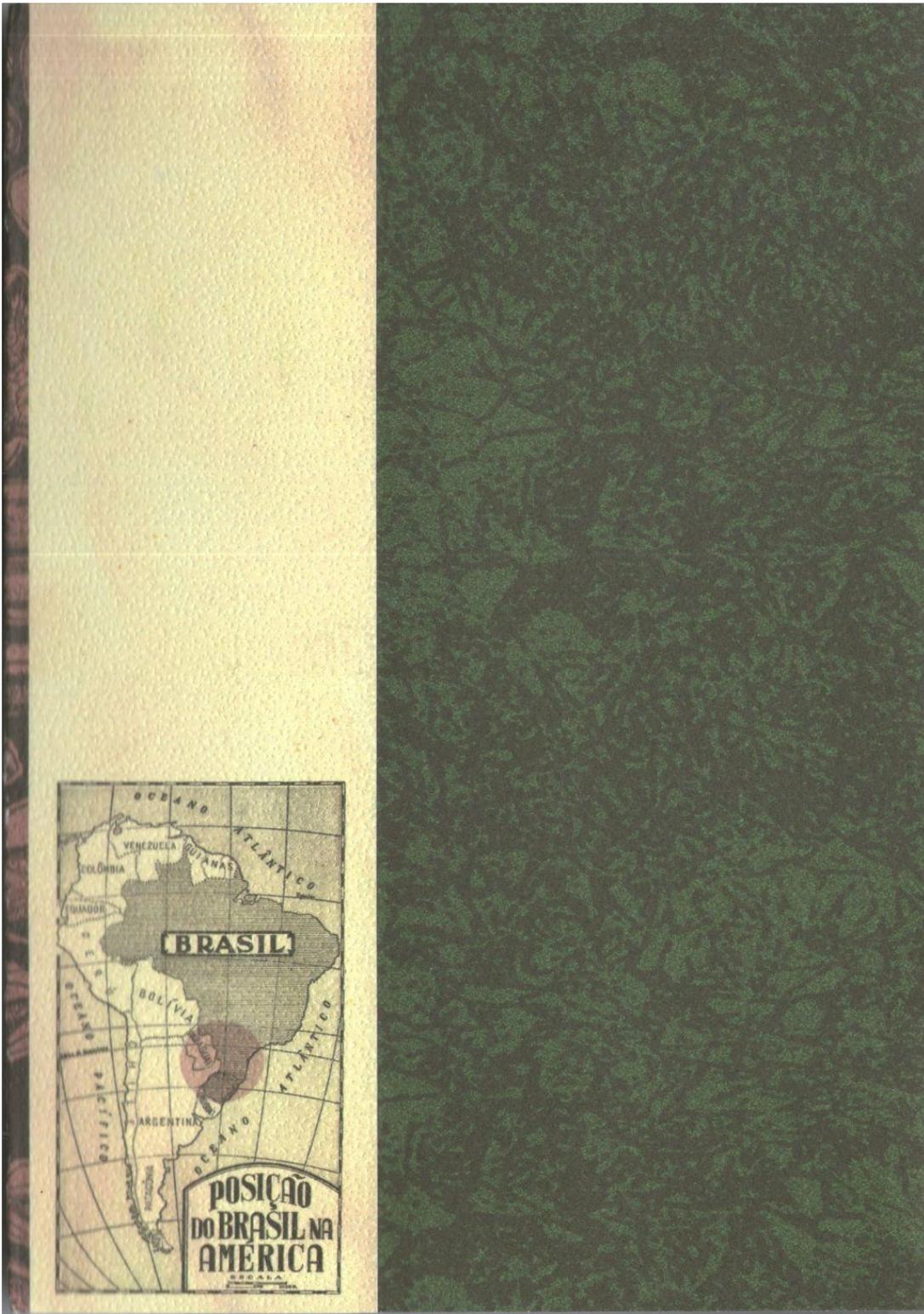


Figura . Detalhe da orelha da capa do exemplar.

2.3 De volta aos paratextos: o lugar do nome do autor

O desvio pelas estradas vertiginosas da *mise en abyme* nos revelou uma outra forma de olhar para a capa da obra *Mineiros cavam no escuro – Notas sobre a Muamba*. Agora, quando voltamos a olhar para a imagem da capa do livro, vemos sua natureza dupla, onde a capa impressa da obra reflete a si mesma, em uma imagem idêntica projetada dentro do enredo da narrativa. Essa capa ocupa tanto o corpo físico do livro impresso, que podemos segurar em nossas mãos, como figura a capa de um livro constituído de matéria abstrata, concretizado dentro do campo ficcional da obra, no nível de suas personagens.

Esse livro projetado é diferente, em sua composição, deste que temos em nossas mãos, seu número de páginas é menor, seu ano de lançamento é outro e, o mais importante, seu autor é outro. A narrativa desse livro dentro do livro é apenas uma parte do todo que compõe a obra à qual ele pertence. Dentro do espaço ficcional da obra, o livro *Mineiros Cavam no Escuro* possui um conjunto de elementos que o constituem enquanto livro, conferem autonomia e delimitam um espaço interno. Cria-se assim uma ficção dentro do espaço ficcional, pois o livro projetado se apresenta como uma obra literária que possui enredo próprio, com suas personagens, seus capítulos, inclusive seus paratextos, que ajudam a conferir uma materialidade física. Essa materialidade é o que o torna palpável também fora do espaço ficcional, ao ter suas páginas espelhadas nas páginas físicas da obra que abriga o universo ficcional onde o livro habita.

Quando me refiro a uma materialidade física, é porque este livro, que é projetado dentro do espaço ficcional, existe enquanto páginas impressas, com capa, folha de rosto, ficha catalográfica, índice, dedicatória, número de páginas, fundo de lâmpada, letra impressa. Conhecemos este livro não por meio de uma descrição verbal em meio à narrativa, mas sim, através de uma construção visual que compõe o texto da obra somado ao conteúdo verbal. Sua apresentação é feita no espaço tátil e visível da página. Estamos vendo-o tal qual as personagens o poderiam ver (e ler). Lemos seus capítulos ao longo do desenrolar da narrativa da obra. O livro se faz completo quando seu itinerário se conclui paralelamente à viagem representada no outro eixo narrativo: o diário de bordo. É por meio desse espelhamento constante entre o livro que seguramos e o livro que imaginamos, que esse livro se constrói, ele se mostra desmembrado, suas páginas surgem aos poucos. Somos nós que o montamos, ao juntar seus fragmentos, conferindo a ele uma forma dentro do universo ficcional.

O livro *Mineiros Cavam no Escuro* pode ser interpretado de forma equivalente a uma personagem dentro da obra *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba*; já que ele possui um papel importante dentro do enredo. É por causa desse livro que tudo começa, ele é uma peça central dentro do jogo ficcional, pois enquanto uma parte da narrativa acontece dentro do limite de suas páginas, a outra parte acontece em torno dele. Podemos dizer que esse jogo narrativo – do livro dentro do livro – proposto pelos artistas assume um caráter labiríntico.

Iremos seguir nosso percurso aos poucos, conhecendo suas personagens na ordem de aparição. E é através delas que iremos puxar o fio do enredo, revelando percursos e cenários. Assim, será possível interpretar melhor como se dá essa relação especular entre o livro *Mineiros cavam no escuro* e a obra *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba*.

Retornando a nossa análise sobre a capa, além dessa duplicação que introduz o jogo ficcional, a capa vai atuar também como uma estratégia de apresentação de algumas das personagens da obra: o livro *Mineiros Cavam no escuro*, seu autor D.D. Sanchez e a empresa Uni-Zóz transportes, que aparece ainda muito discretamente por meio do logotipo na lombada do livro, como vimos anteriormente. A capa vai apenas introduzir essas personagens, sem ainda dar mais informações do que aquelas que podemos identificar por meio da sugestão de leitura: a identificação do título: “*Mineiros Cavam no Escuro*”, do nome do autor: “D.D. Sanchez” e o logotipo da editora, que no nosso caso é substituído pelo logo da Uni-Zoz, que seria a patrocinadora, como podemos deduzir ao analisar a página de rosto e a ficha catalográfica.

Contudo, essa leitura da capa está condicionada à maneira como entendemos o livro hoje, dentro do nosso contexto histórico e cultural, resultado de uma construção simbólica e funcional em torno desses elementos. Esse resultado nada mais é que a criação do objeto livro como um produto editorial. Os elementos como título e nome do autor são construções editoriais que foram se modificando ao longo da história do livro, como nos contextualiza Gérard Genette. O autor ainda frisa que esses elementos seguem não sendo uniformes e constantes, de modo que alguns livros podem não possuir alguns dos paratextos, como por exemplo o prefácio, assim como podem variar muito entre edições e períodos. A capa como conhecemos hoje, assim como a relação que temos com a presença do nome do autor nela, é uma invenção editorial relativamente recente, como explica Genette:

A capa impressa, em papel ou papelão, é um fato bastante recente que parece remontar ao início do século XIX. Na era clássica, os livros apresentavam-se em encadernação de couro dura, salvo a indicação sumária do título e, às vezes, do nome do autor, que figurava na lombada. [...] a página de rosto era então o local essencial do paratexto editorial. [...] uma vez descobertos os recursos da capa, parece que muito depressa começou-se a explorá-los [...] hoje as únicas menções praticamente (se não legalmente) obrigatórias são o nome do autor, o título da obra e o selo do editor. (GENETTE, 2010, p. 27)

Podemos, então, supor que as mudanças nas técnicas de encadernação e impressão colaboraram para as transformações dos paratextos, modificando a sua posição dentro do corpo do livro e, assim, possivelmente alterando também seu valor e significado cultural. Porém, a aparição do nome do autor na capa não se dá apenas por modificações no setor gráfico, mas devido às modificações no papel do autor dentro e fora do livro. Genette nos lembra que “a inscrição, no peritexto, do nome autêntico ou fictício do autor, que nos parece hoje tão necessário e tão ‘natural’, não foi sempre assim, a julgar pela prática clássica do anonimato” (GENETTE, 2010, p. 39).

Com a concepção moderna de sujeito, na qual o autor de um livro estaria trazendo traços de sua singularidade para a obra, a noção de autoria passa a ser algo relevante dentro do mercado editorial, pois interessa ao público leitor conhecer o autor, sua biografia, seus outros títulos. Para entender este lugar que ocupa o nome do autor, é necessário fazer uma breve reflexão sobre o que entendemos como a figura do autor. A importância que o nome do autor assume dentro de nossa cultura “mostra que a invenção do livro impresso não impõe esse elemento do paratexto tão rapidamente e com tanta intensidade quanto outros.” (GENETTE, 2010, p. 39).

O papel do autor tem sido explorado pela crítica literária como um tema importante para o fazer literário, assim como na construção do conhecimento e da identidade. Dentro dessas reflexões, se discute qual a influência da figura do autor para o entendimento de sua obra. Uma obra anônima possui um autor? Qual é a autonomia de um texto em relação ao seu criador? Como este nome que assina uma obra vai influenciar nessa recepção? Qual a função deste nome?

Fazendo um breve apanhado de algumas discussões sobre o autor, podemos relembrar que sua presença no livro pode se dar de diferentes maneiras. Genette apresenta as principais formas que o nome do autor pode ser associado, ou não, à sua obra nos paratextos do livro:

O nome do autor pode revestir-se de três condições principais, sem contar alguns estados mistos ou intermediários. Ou o autor ‘assina’³⁵ [...] com seu nome do registro civil pode-se supor, de modo verossímil, na falta de estatísticas que desconheço, que é o caso mais frequente; ou assina com nome falso, emprestado ou inventado: é o pseudonimato; ou assina de forma alguma, é o anonimato. (GENETTE, 2010, p. 38)

Nem sempre o nome que assina a capa é o nome civil do autor. Como vimos, o anonimato e o pseudônimo fazem parte da história da autoria e das práticas de autoria. Genette nos conta sobre o caso de autores que assinaram suas primeiras obras com pseudônimos, que utilizaram depois nas outras obras a estrutura: “do mesmo autor de” e que vieram assinar suas obras em seu nome muito tardiamente, quando já tinham se consolidado como autores de um conjunto.

Mas quando pensamos nas relações entre pseudônimo e o nome do autor, ainda temos um nome que assina a obra, mesmo que este tenha uma persona fictícia como no caso dos pseudônimos. Os pseudônimos podem ser usados também para proteger ou até mesmo criar uma outra relação entre o autor e o conteúdo do texto. Genette ressalta que muitas escritoras mulheres tiveram pseudônimos masculinos como uma forma de atravessar as barreiras de gênero para começar na carreira de escritora, em uma época que o ambiente literário era muito machista e havia muitos obstáculos para uma mulher escritora poder assinar sua própria obra e encontrar lugar como autora neste sistema. Mas o anonimato, a falta de existência de um autor, esta prática que era comum na antiguidade, hoje em dia é muito pouco presente dentro do circuito editorial, pelo peso que a figura do autor tem em nossa sociedade, “o anonimato literário não é suportado para nós, só aceitamos na qualidade de enigma” (FOUCAULT, 2001, p. 276). Pois, no circuito moderno, consideramos que

um texto anônimo que se lê na rua em uma parede terá um redator, não terá um autor. A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade. (FOUCAULT, 2001, p. 274)

A figura simbólica do autor “é uma personagem moderna” (BARTHES, 1988, p. 65) e está intimamente ligada a uma construção de conceitos modernos do conhecimento. Quando

³⁵ Gérard Genette faz uma observação sobre usar o termo “assinar a obra”, deixando uma ressalva sobre seu uso para se referir ao nome do autor nos paratextos. Anteriormente ele discute sobre a não obviedade da escolha de assinar ou não uma obra com seu nome civil, e que essa tradição de veicular o nome do autor junto de sua obra é um costume que surge na modernidade.

pensamos “o que é um autor?” outras perguntas são lançadas, como indaga Michel Foucault: “O que é uma obra? Pois essa curiosa unidade que se designa com nome obra? De quais elementos ela se compõe? Uma obra não é aquilo escrito por aquele que é um autor?” (FOUCAULT, 2001 p. 269). Quando pensamos em autor, nos perguntamos também sobre o que é uma obra e, dessa forma, não há como não indagar qual a relação (e também o limite) entre autor e obra.

Por outro lado, Roland Barthes, em seu texto: *A morte do autor*, vai defender a autonomia do texto, afirmando que, uma vez que o autor inicia o processo de escrita, este fluxo criativo se desenvolve dentro da própria experiência da linguagem. “[...] linguisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como ‘eu’ outra coisa não é senão aquele que diz ‘eu’: a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma pessoa, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para ‘sustentar’ a linguagem, isto é, para exauri-la.” (BARTHES, 1988, p. 67). O que indica que matéria de inspiração não está condicionada às experiências vividas por seu autor, mas sim no que o exercício da escrita proporciona enquanto experiência criativa que ocorre dentro dos limites da própria linguagem, onde este “eu” sujeito só existe quando diz “eu” e pode ser lido longe do corpo daquele que escreve “eu”, em um outro espaço-tempo, no qual o “eu” da linguagem perdura para além do corpo que o cria, esta relação de escrita propõe que o escritor, no exercício da escrita, tenha possibilidades de invenções e projeções que ocorrem na virtualidade do pensamento.

Nesta reflexão, Barthes está se contrapondo à prática da crítica genética, na qual o crítico buscava descobrir as “confissões” escondidas nos textos, partindo de um pressuposto de que as informações biográficas e da vida íntima do escritor ajudariam a interpretar suas “intenções” como autor dentro de sua obra. Como se a voz de enunciação dentro do texto, por exemplo a voz de um narrador personagem, fosse obrigatoriamente a voz do autor, tornando-o sempre o sujeito da enunciação. Nesta visão, “[...] a crítica consiste ainda, o mais das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, a de Van Gogh é sua loucura, a de Tchaikovski é seu vício.” (BARTHES, 1988, p. 66).

Para Barthes, o texto, em sua autonomia como produto da criatividade da linguagem, existe para ser experimentado enquanto linguagem, permitindo que, para além do escritor, a voz do texto continue a ser criada no encontro com o leitor, este que também irá experimentar a linguagem no gesto de interpretação daquilo que foi escrito. Assim as intenções, as lembranças e confissões do escritor não precisam ser desvendadas, mas o produto de sua escrita continuaria em criação dentro da própria autonomia da linguagem, e não seria necessário saber quem é o corpo que escreve para ler a obra, pois, como diz Barthes:

Jamais será possível saber, pela simples razão que a escrita é a destruição de toda voz, de toda origem [...] onde se vem perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve. [...] Sem dúvida sempre foi assim: desde que um fato é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, isto é, finalmente, fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, produz-se esse desligamento, a voz perde sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa. (BARTHES, 1988, p. 65)

Após a proposta de Barthes, a crítica passou a considerar estudos voltados para o texto desvinculado de seu produtor, dedicando-se à materialidade da linguagem e aos aspectos do discurso. Porém, aos poucos isso também se tornaria uma questão a ser repensada, pois o autor continuava tendo uma presença forte dentro do contexto de produção de conhecimento e também no mercado editorial. "‘Que importa quem fala?’ Nessa indiferença se afirma o princípio ético, talvez o mais fundamental, da escrita contemporânea. O apagamento do autor tornou-se desde então, para a crítica um tema cotidiano" (FOUCAULT, 2001, p. 264). A questão já não era mais libertar o autor da crítica que limita sua produção a sua biografia, mas sim, uma vez conquistada a autonomia do texto, entender o que representa essa figura do autor.

Michel Foucault, em seu ensaio *O que é um autor*, vai criar uma outra linha de pensamento a partir da reflexão levantada pela teoria de Barthes. Seu pensamento vai levar em conta o papel social e funcional que o autor exerce em relação ao texto, assim como sua importância dentro dos processos editoriais, que leva à formulação de seu conceito sobre a ‘função autor’. Como Foucault resume:

Eu os resumirei assim: a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela não dá da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simplesmente a vários egos, várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar. (FOUCAULT, 2001, p. 279-280)

Nesta proposição, Foucault assinala que há uma diferença entre o escritor e o autor com relação a sua produção e a recepção dela. O autor, na visão de Foucault, desempenha uma função em relação ao texto, ele cria parte deste paratexto que leva um determinado texto ao estado de livro.

Um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. (FOUCAULT, 2001, p. 273)

Foucault irá analisar esse papel do autor, que, segundo ele, dentro da cultura, “o autor é [...] definido como um certo nível constante de valor” (FOUCAULT, 2001, p. 277). Existe, portanto, um status social vinculado à figura do autor, que lhe confere certa autoridade ou fama, a tal ponto que podemos entender que este nome, que é associado a uma figura pública, mas também a uma pessoa, carrega uma série de informações com ele. Essa reflexão nos convida a pensar que “o autor é então um momento histórico definido e ponto de encontro de certo número de acontecimentos” (FOUCAULT, 2001, p. 278). Essa figura do autor não vai ser apenas o nome que assina a capa de um determinado livro, mas uma construção complexa que atua na distância entre autor e obra. Como sugere Foucault, este “entre” que liga o que está dentro e fora do texto – e que cria uma unidade de obra – é que vai atuar nesta função autor que acaba por conferir valor social ao nome do autor. “O autor, enfim é um certo foco de expressão que, sob formas mais ou menos acabadas, manifesta-se da mesma maneira, e com o mesmo valor, em obras, rascunhos, cartas, fragmentos” (FOUCAULT, 2001, p. 278).

Se ligarmos o pensamento desenvolvido por Foucault às observações de Genette sobre o nome do autor e o lugar que ele ocupa, poderemos entender que o autor está ligado a essa função do nome que assina a obra, desta *persona* vinculada ao sistema comercial, editorial e de produção de conhecimento. Onde não só suas obras consolidadas interessam, mas seus manuscritos, rascunhos e cartas passam a interessar como materiais editoriais, pois esses escritos adquirem um determinado valor ao serem associados a um nome já consolidado como um autor. O que nos leva a pensar se estes mesmos conjuntos chegariam a ser veiculados – e recepcionados – da mesma maneira se fossem publicados com um pseudônimo ou como escritos anônimos.

Neste sentido, o autor também não é exatamente a pessoa cujo nome civil é emprestado ao sujeito que se configura na enunciação da obra, o autor não é o escritor sozinho, mas sim uma construção simbólica que liga o escritor e sua obra a um sistema formalizado em torno do livro e do conhecimento. Algo muito semelhante ao artista e/ou o ator que criam uma figura pública que acompanha a obra, mas que não corresponde exatamente à pessoa que existe para além do ofício de artista, mesmo que muitas vezes exista um atravessamento entre figura pública e privada do artista.

Essa identidade profissional é parte do sistema das produções criativas, pois a figura pública que é associada a uma determinada obra é uma construção – simultaneamente formulada pela crítica, pelo próprio artista e pelo sistema no qual ele está inserido. Um autor nasce a partir de suas obras publicadas, ou seja, dos seus textos que são levados a público por meio de um sistema que valida seu nome. Retomando as observações de Foucault, ele aponta que “o autor é então definido como um certo campo de coerência conceitual ou teórica” (FOUCAULT, 2001, p. 277).

Nesse ponto, quando Barthes fala sobre uma autonomia do texto em relação ao seu autor, não deixa de estar certo, pois desde o momento da escrita até a publicação, o texto irá sofrer modificações e irá ganhar uma existência que se amplia para além do escritor, enquanto pessoa em sua vida privada, e suas intenções. Mas ao contrário do que indicaria a morte do autor, o nome do autor irá, sim, fazer parte da construção de leitura da obra. Mas não como um “eu” secreto revelando a pessoa por trás do autor, como pretende a crítica genética, da qual Barthes alerta sobre os perigos de associar sem distinção o escritor e o autor como sendo um mesmo “eu”, mas sim como este nome que exerce uma função em relação ao texto, que o coloca em um sistema no qual o nome que assina a capa influencia a leitura sobre determinado texto, pois liga-o a um sistema que constrói a obra dentro e fora do corpo do livro. Essa relação entre o escritor e o autor é sinalizada por Foucault, que nos alerta:

Seria igualmente falso buscar o autor tanto do lado do escritor real quanto do lado do locutor fictício: a função autor é efetuada na própria cisão – nessa divisão e nessa distância. Será possível dizer, talvez, que ali está somente uma propriedade singular do discurso romanesco ou poético: um jogo do qual só participam esses ‘quase-discursos’. Na verdade, todos os discursos que possuem a função autor comportam a pluralidade de ego. (FOUCAULT, 2001, p. 279)

É nessa distância entre o escritor – que aqui vou colocar como sendo o criador da obra – e o nome do autor que vamos retomar a nossa reflexão sobre a capa do livro *Mineiros cavam no escuro*. Neste caso, essa associação simbólica em torno do nome do autor e também seu lugar dentro dos paratextos do livro será levada em conta pelos artistas Daniel Eizirik e João Kowacs, como recurso para a caracterização e construção do personagem D.D. Sanchez. É a personagem que ocupa aqui o lugar do autor, ela é o autor dentro do universo ficcional. E como se trata de um escritor/autor/personagem, o texto do livro *Mineiros Cavam no Escuro* é atribuído enquanto unidade a essa personagem, a esse nome empregado na função de autor. E como se trata simultaneamente de uma personagem escritor e autor, ela abre este espaço do

“entre”, onde se deve entender que há uma distância entre estas duas facetas da mesma personagem. Portanto, a compreensão da personagem enquanto um arquétipo de autor e escritor é um elemento importante dentro da trama.

O que faz com que lembremos que há um espelhamento da própria função que os artistas, enquanto criadores da obra *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba*, exercem dentro do livro, pois essa mesma distância os separa. Entre os artistas, enquanto figura pública, e eles enquanto residentes que experimentaram a estrada, há uma distância inegável, que cria uma diferença entre o momento de experimentação da publicação da obra final. Suas imagens continuam a compor um texto que se inicia antes do livro e que continua para além dele.

Mas ao trocar os lugares onde seus nomes aparecem enquanto autores, se restringindo à orelha e a ficha catalográfica, os artistas estão propondo uma outra leitura sobre quem ocupa esta posição do autor dentro da narrativa, pois não são eles, mas sim D.D. Sanchez que ocupa os lugares canônicos destinados ao nome do autor. Eles emprestam essa posição e toda sua ligação simbólica ao seu personagem. O que me lembra uma passagem interessante sobre a ocupação do local do nome do autor, trazida por Genette:

O local paratextual do nome do autor ou daquele que ocupa esse lugar é, hoje, ao mesmo tempo muito errático e muito circunscrito. Errático, porque se dissemina, com o título, em todo o epitexto, anúncios, prospectos, catálogos, artigos, entrevistas, colunas de jornal ou comentários ligeiros. Circunscrito, porque seu lugar canônico e oficial limita-se à página de rosto e à capa (primeira capa, com menção eventual na lombada e quarta capa) Depois disso não aparecerá no paratexto. (GENETTE, 2010, p. 39-40)

Os nomes dos artistas vão circular muito nessa espera quase associada ao corpo do livro, que são os epitextos, os anúncios, as propagandas, as entrevistas e as críticas. No livro, seus nomes estão escondidos, pois emprestam a capa, a lombada e a página de rosto ao livro ficcional, fruto da sua criação.

Ao decidir ocupar os lugares tradicionais de alguns paratextos com elementos ficcionais, os artistas propõem embaralhar os limites entre a obra (o livro impresso) e aquilo que é da ordem do universo ficcional e, portanto, verdadeiro somente no nível das personagens. O que leva a uma construção desses elementos que pode gerar uma interpretação equivocada dos paratextos, como crer que o autor é D.D. Sanchez. Isso faz parte da estratégia, onde essa leitura aparentemente equivocada, na verdade, é o caminho para que o leitor possa construir esse universo ficcional, evocado por meio dessas informações.

Aqui, o lugar onde o nome da personagem aparece vai funcionar como uma estratégia de caracterização do processo de criação da própria obra, pois “o nome próprio (e da mesma forma, o nome do autor) tem outras funções além das indicativas. Ele é mais do que uma indicação, um gesto, um dedo apontado para alguém; em certa medida, é o equivalente a uma descrição.” (FOUCAULT, 2001, p. 272). Essa descrição, que é construída tanto pela escolha do nome da personagem, que vai ligá-la a outros elementos, como o documento da quarta capa, quanto pela sua posição dentro do livro, que vai ligá-lo a um sistema simbólico vinculado à função autor, são os elementos que temos para construir nossa imagem, ou seja, nossa leitura dessa personagem dentro do enredo da obra.

Sendo assim, além do título do livro e do efeito de duplicação da capa, podemos observar ainda uma outra apresentação, que ajuda a criar essa personificação da figura de D.D Sanchez. Na parte interna da orelha da quarta capa, podemos ver um documento com foto, que, como apresentei anteriormente, trata-se de uma carteirinha da “União dos caixeiros viajantes do Rio Grande do Sul”. Nesse documento podemos ler o sobrenome “Sanché s” com uma grafia diferente do nome do autor que assina a capa. A semelhança dos nomes, assim como a posição na quarta capa, que é um local normalmente dedicado a informações biográficas do autor, nos leva a pensar que se trata da mesma pessoa.

Contudo, nos textos produzidos pelos artistas autores da obra, que circulam externos à mesma, descobrimos, por meio de uma entrevista, que se trata de um documento real, que tem o nome do avô de Daniel Eizirik, que segundo ele era também caixeiro viajante. Desta maneira, o documento na quarta capa pode ser interpretado por meio das informações externas ao livro ou pela leitura de sua posição no corpo da obra, segundo as convenções paratextuais associadas a esta posição: a orelha da quarta capa. De ambas as formas o documento cria uma ligação entre o conteúdo interno da obra e o mundo externo.

A presença do documento na quarta capa cria uma ligação direta com o nome do autor na capa, somos levados a associar as duas figuras. Se essa associação for somada à informação que liga o documento ao artista criador da obra, este laço se estende, ligando as personagens a aspectos biográficos de seus criadores, ainda mais se levarmos em conta que esse documento se revela por baixo do nome dos artistas criadores da obra.

O embaralhamento entre o limite do mundo das personagens e o mundo externo da obra encontra – nesta triangulação entre o nome da personagem do escritor, o nome dos artistas e o documento – uma camada de interpretação que nos retoma a frase “este trabalho de pura ficção”. Nela, o escritor se conecta à voz do narrador de seu texto, e o leitor é conduzido a refletir sobre a natureza do jogo ficcional. Há um pacto ficcional com o leitor, e esse mesmo

pacto nos leva a pensar sobre a natureza inventiva e ficcional das nossas próprias memórias – e do desejo de descobrir as memórias do escritor que possam estar supostamente guardadas naquele relato, protegidas pelo pacto ficcional, e livres para uma confissão de possíveis segredos ocultos de seus criadores. Como se o espelhamento provocado pelo livro refletisse também o livro anterior ao livro, e não só o livro interno. Sabemos que os autores vivenciaram a estrada, assim como suas personagens, essa informação nos leva a procurar os rastros de suas vozes, as marcas de suas experiências escondidas na narrativa de suas personagens, olhando para o livro à procura de seus retratos, de seus rastros, das suas vozes ecoando no reflexo das vozes de suas personagens. Esta é uma provocação tensionada o tempo todo pelo modo de composição deste livro, que se reforça nas escolhas editoriais das ocupações desses paratextos.

Genette, ao analisar os elementos peritextuais, conta um caso sobre uma edição de *Recherche*, de Proust, onde os editores criam um jogo, que de uma forma diferente da proposta dos autores de *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba*, também vai provocar um embaralhamento do limite entre a obra e o texto externo à ela, carregado pela figura do autor, no qual a personagem principal é propositalmente associada à figura do criador/autor da obra, como podemos ver nas palavras de Genette neste trecho:

[...] no caso de *Recherche*, [...] tudo é feito como se os editores de 1954 tivessem escolhido para o primeiro volume um retrato de Proust jovem, para o segundo um Proust mundano, com uma flor na botoeira, e para o terceiro, um Proust artista e em processo de envelhecimento – conotações evidentes, embora inválidas pelas datas reais desses retratos, respectivamente de 1891, 1895 e 1896, isto é, os três bastante anteriores à elaboração da *Recherche*, e sem vínculos com a cronologia de sua redação. Para o leitor que por certo presta menos atenção nessas datas reais indicadas na orelha do que no aspecto dos próprios retratos, cria-se irresistivelmente uma ligação significativa, não tanto com a cronologia da obra escrita, quanto com a cronologia interna da história, isto é, a idade do herói. Portanto, esses três retratos lembram ao leitor ao mesmo tempo o envelhecimento de Proust e do herói-narrador, o que leva inevitavelmente a *Recherche* a uma condição de autobiografia. Não afirmo, aliás, de modo algum que essa afirmação é totalmente ilegítima [...], mas apenas que ela se vê sub-repticiamente induzida, ou forçada, por uma disposição paratextual que, em princípio, é totalmente inocente e secundária. (GENETTE, 2010, p. 33)

Portanto, em outro período, nossa recepção destes elementos seria completamente diferente, fazendo com que a estratégia de composição do jogo ficcional construído pelos artistas de *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba*, para apresentar o livro e seu autor, fosse obrigatoriamente outra. Ao refletir sobre essas modificações na capa, podemos entender um pouco melhor o significado desses elementos dentro da nossa cultura – e como ele

contribui para um imaginário sobre o que é um livro e o que é um autor. No caso da nossa análise, essas perguntas levantadas pelos paratextos são as trilhas para compor as peças do enredo da obra e identificar o papel de suas personagens dentro do conjunto da obra.

Quando lemos o nome de “D.D. Sanchez” na posição que ocupa o nome do autor, estamos associando este nome ao significado evocado por esse lugar dentro do conjunto dos paratextos. Esse nome próprio ganha uma função, a função de autor de um livro, sendo associado ao escritor que ‘assina’ essa obra, essa capa. Passamos a ler este nome como a fonte daquele conjunto de enunciados reunidos no corpo do livro sob esta capa. Ele se torna o criador das personagens, a voz por trás do narrador.

Ao passo que, no conjunto dos paratextos, as informações da ficha catalográfica, da orelha e dos textos externos ao livro nos dão pistas de que se trata de uma autoria ficcional – uma vez que os verdadeiros autores da obra são Daniel Eizirik e João Kowacs –, o mistério se intensifica, provocando o leitor com a pergunta: Quem é D.D. Sanchez? Essa pergunta nos atravessa, pois, mesmo sabendo que seu nome é este, que é o autor do livro, pai do muambeiro que carrega seu livro, essa posição ainda provoca muitas suspensões.

Um dado curioso sobre essa posição do nome do autor ocupado por uma personagem/pseudônimo é a possibilidade de equívocos de leitura, como podemos ver no caso a seguir comparando dois anúncios de venda da obra *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba*, fora do site da editora:

The screenshot shows the product page for 'MINEIROS CAVAM NO ESCURO' on the Banca Tatuí website. The page layout includes a navigation bar at the top with links for 'PUBLICAÇÕES', 'CATEGORIAS', 'QUEM SOU', 'QUEM ESTÁ AQUI', 'FAQ', and 'CONTATO'. The main content area features the book title and price (R\$35,00) on the right, and a detailed description on the left. The description is divided into three paragraphs, each starting with a bolded heading: 'Um livro de fronteira...', 'Para realizar esse livro...', and 'O livro resulta de pesquisas...'. Below the description is a 'COMPRAR' button. On the right side, there is a 'QUANTIDADE' input field with the number '1' and a 'COMPRAR' button. At the bottom right, there is a 'Nossa loja' section with a 'Grátis' badge and a WhatsApp icon.

MINEIROS CAVAM NO ESCURO
R\$35,00

VER MEIOS DE PAGAMENTO

QUANTIDADE: 1

COMPRAR

Nossa loja

Sala Tatuí! Por causa da pandemia do coronavírus, a Banca Tatuí está fechada. De toda forma, pedidos podem ser retirados na Sala Tatuí, que fica em frente à Banca Tatuí, na Santa Cecília, de segunda a sexta-feira. Após a confirmação do pagamento, aguarde nosso contato.

Grátis

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS
Mineiros Cavam no Escuro
Autores: Daniel Eizirik e João Kowacs
Editora: Riacho
ISBN: 978-85-920303-0-8
Idioma: português
Edição: 1ª
Altura: 17cm
Largura: 12,5cm
Ano de lançamento: 2015
Número de páginas: 144

Figura 13: site da banca Tatuí (print de tela).

Nessa primeira imagem, vemos o anúncio de venda do livro na loja virtual da banca Tatuí, que trabalha em parceria com os editores independentes, e que possui experiência na comercialização dos livros. Vemos que a autoria é atribuída aos artistas-autores: Daniel Eizirik e João Kowacs, e também que já existe aqui uma indicação da editora Riacho, projeto (a editora) que nasceu depois do livro, como vimos na contextualização. Outro dado importante é a presença de uma resenha, que apresenta tanto a obra como o cenário de pré-produção e o tema. Assim, quando vemos a capa na imagem do anúncio, pensamos se tratar de um pseudônimo dos artistas, ou algo de uma ordem ficcional, uma vez que somos localizados e informados sobre o contexto da obra e sua real autoria.



Figura 14: venda do livro usado (print de tela).

Já nessa segunda imagem temos um anúncio de venda feito por um consumidor comum, em um site de vendas variadas. No título do anúncio vemos a reprodução do título da capa e do nome do autor, com letras minúsculas. Não há descrição, mas poucas informações sobre o livro, além de uma sequência de fotos. A única informação sobre o livro é que o vendedor está vendendo apenas um exemplar, e que o livro é usado. O que nos leva a supor que é um leitor revendendo o seu exemplar. Essa falta de informações leva quem está vendo o anúncio a pensar que o autor do livro seria D.D. Sanchez, pela associação com a foto da capa e o título do anúncio. Porém, se ele resolver fazer uma busca por este nome ou pelo título do livro, irá descobrir que, na verdade, existe outra autoria.



Figura 15: detalhe do marcador de página do livro usado (print de tela).

Contudo, essa outra imagem disponível no anúncio nos fornece uma pista. Aqui vemos um outro paratexto externo ao livro, o marca-página. Nele é possível ver o nome composto da obra *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba*, igual ao que está na ficha catalográfica no final do livro, como mostra a imagem do print 3, e o nome dos autores, junto com uma imagem parecida com o cristal da quarta capa e um endereço de contato. Essa imagem nos fornece informações sobre o livro, seu título e autores. O mais curioso nesse último caso é imaginar que, para quem observa as fotos, o marca-página gera um estranhamento, pois no título do anúncio e na capa do livro as informações são outras. Então viria a pergunta: porque o destaque nesse marca-página? Por associação dos elementos gráficos e visuais, sabemos se tratar de uma peça gráfica associada ao livro, pois possui a mesma identidade visual. Então, o marca-página poderia funcionar como um acessório que auxilia na identificação e apresentação do livro a um público. E no caso desse anúncio, ajudaria a completar as informações por parte do anunciante.

Mas o que interessa destacar é que a capa do livro funciona como uma diluição entre o espaço externo da obra, que poderíamos chamar de “realidade” ou mundo dos leitores, e o espaço interno da obra, o espaço ficcional, ou o mundo das personagens. Há um embaralhamento proposital em relação a quem ocupa o nome do autor e assina a capa. Mas há outro elemento interessante que devemos tomar nota, não é só o nome dos autores que muda entre a capa e a ficha catalográfica (ou mesmo no caso do marcador de página), o título da obra também aparece em duas versões diferentes, em uma distinção que venho sinalizando ao longo

do texto: na capa lemos o título “Mineiros Cavam no Escuro” e na ficha catalográfica, assim como no marca-página o título aparece composto: “Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba”. Assim como o nome do autor na capa nos fala de um autor dentro da esfera ficcional da obra, o título presente nela é também pertencente ao mesmo espaço, pois, como vimos antes, ele se refere não ao livro impresso, que podemos segurar em nossas mãos e que está sendo comercializado, mas ao livro que existe projetado dentro da obra, que possui uma materialidade abstrata separada do conjunto total da obra.

Contudo, essa relação do título é algo mais subliminar do que a questão do nome do autor, a segunda parte do título “*Notas sobre a Muamba*” aparece restrita aos paratextos impressos do livro, como a ficha catalográfica, a orelha do livro e o marca-página. Não está presente nem no anúncio da banca Tatuí, nem mesmo no site da editora Riacho. Ela funciona aparentemente como um título alternativo ou um subtítulo, que por deixar o título muito extenso seria cortado nos anúncios. Porém tenho uma outra hipótese sobre esse subtítulo: ele é uma pista de leitura no jogo de embaralhamento de fronteiras proposto pelos artistas que nos leva a pensar na relação entre o livro impresso e o livro dentro da obra, pois levanta a pergunta: a que se refere este subtítulo *Notas sobre a Muamba*? E porque ele não está na capa, mas está na ficha catalográfica?

Essa pergunta nos conduz a nossa próxima parada, seguindo nesta estrada labirintífica do livro, vamos sair da capa para chegar na página de rosto. O título *Mineiros Cavam no Escuro* e o nome do autor, D. D. Sanchez vão se repetir também aqui na página de rosto. Mas agora surgem novas informações, que irão nos levar a uma outra câmara de espelhos: o livro impresso se estende em duas versões de si mesmo, abrem-se dois caminhos na nossa caminhada: dois tempos distantes e paralelos. Vamos compreender melhor essa bifurcação mais à frente, em nossa próxima parada. Sigam-me.

MINEIROS CAVAM
NO ESCURO

Para meu filho
com o desejo de uma boa
leitura, esse trabalho de pura
ficção que escrevi inspirado pela
Entrada logo depois de você nascer
alvorçar
D.

Figura : dedicatória que abre a relações entre os protagonistas.

2.4 As bifurcações da estrada: os dois títulos e os caminhos sugeridos pela dedicatória

Manuscrito em caneta vermelha, logo abaixo do título do livro escrito todo em caixa alta, o texto da epígrafe acima é uma dedicatória localizada em uma falsa página de rosto, que vai servir como uma apresentação das personagens principais. Ao mesmo tempo, funciona também como uma introdução ao enredo da obra. É por meio dela e das pistas contidas em suas curtas frases que vamos descobrir elementos importantes da trama central. Começando por analisar o destinatário dessa dedicatória: “Para meu filho”, seguido da afirmação “esse trabalho de pura ficção que escrevi”, nos é revelado que esse exemplar do livro (dentro do espaço ficcional) é dedicado ao filho do “autor”. Por meio dessa informação, descobrimos que existe uma relação especular entre pai e filho que perpassa o livro.

Nossa jornada pela capa e pelo nome do autor nos apresentou a personagem do escritor D.D. Sanchez e também o livro *Mineiros Cavam no Escuro*, escrito por ele. Este é o livro interno à narrativa da obra *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba*, de autoria dos artistas Daniel Eizirik e João Kowacs. Como vimos anteriormente, os dois usaram de um jogo de *mise en abyme* ao criar uma personagem que se apresenta por meio de um livro que só existe no espaço interno da obra. Nesse livro dentro do livro, onde as páginas se espelham nas páginas que vemos, ao chegar na falsa página de rosto, somos introduzidos por meio da dedicatória manuscrita a dois novos personagens: o filho do escritor, a quem ele dedica este exemplar, e a estrada, inspiração e motivação da escrita que compõe o livro. Atribuímos a autoria dessa dedicatória a D.D. Sanchez por associação entre os elementos paratextuais, sendo assim, o escritor e autor do livro deixa uma dedicatória manuscrita a seu filho em um exemplar da tiragem. Portanto, este livro que existe no espaço ficcional é um exemplar especial, cujo proprietário é o filho do “autor”. Descobrimos também que há uma demarcação temporal, sinalizada na dedicatória, informando que este trabalho de escrita do livro se dá logo após o nascimento do filho do autor. O escritor se utiliza do espaço da falsa página de rosto para deixar registrado um pouco do que se passa fora das páginas do livro, este que que ele assina como autor, revelando uma ligação entre suas experiências na estrada durante o tempo em que esteve viajando, logo após o nascimento de seu filho, e a escrita de seu livro de “pura ficção”.

A dedicatória também lança uma provocação que me “fisga” como leitora, com os dizeres: “trabalho de pura ficção que escrevi inspirado pela estrada”. Nesta frase, sinto um tom meio irônico, reforçando a brincadeira criada pelos artistas de propor um espelhamento (em

abismo) entre o livro que vemos e o livro que imaginamos. Aqui também existe um espelhamento entre o escritor da dedicatória, que assina como “D.”, e os artistas Daniel Eizirik e João Kowacs, que, como vimos na etapa sobre a pré-produção do livro na contextualização deste estudo, se inspiraram nas experiências da estrada para a criação desta obra “de pura ficção”. da mesma forma que a personagem espelho, D. D. Sanchez. A ironia nessa frase surge da redundância em sinalizar a construção ficcional como um campo de invenção, essa ironia sugere ao leitor que o pacto é outro, que essa ficção talvez não seja tão “pura” em sua inventividade, como se sugerisse que estes relatos contêm em seu espaço ficcional memórias transcritas da experiência na estrada.

Ainda na mesma frase, há uma dupla provocação sobre o pacto ficcional, pois ela nos inspira dúvida sobre a natureza do fazer ficcional, na qual questionamos sobre a relação entre autor e obra, como se toda ficção carregasse em si traços da vida do autor, uma ligação que foi muito instigada pela tradição da crítica genética, das autobiografias e também pelo gênero da autoficção. Mas qual escrita é “pura”, puramente invenção, puramente documentação factual, puramente um retrato fiel da lembrança? É possível uma escrita ficcional que não seja atravessada pelas experiências de seus autores durante o processo de invenção? E seria possível uma documentação, um registro que não estivesse sujeito a uma parcela de invenção?

Compreendo neste caso a estratégia de propor uma ambiguidade entre a escrita como lugar de invenção e ao mesmo tempo esconderijo da memória, parte do jogo ficcional proposto pelos autores. Esse jogo pauta o cerne do mistério que compõe o enredo da obra. É sob essa dúvida, entre memória e invenção, que a personagem do filho inicia sua saga. Essa dúvida gera a suspeita de que há um relato “da verdade” sobre a estrada, oculto no trabalho de “pura ficção” do escritor. É o que a personagem do filho vai buscar como uma brecha, uma pista para impulsionar seu próprio desejo de “relatar” a estrada e de perseguir, no meio desta “pura ficção”, a figura de seu pai. O tempo todo vai existir um “dentro” e um “fora” do livro, que se desdobram entre nós, leitores, e a personagem do filho, também um leitor que carrega consigo o livro de seu pai ao longo da viagem nas estradas da muamba.

Podemos observar que o enredo da obra *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba* se concentra em duas personagens principais. Essas personagens que irão compor a narrativa são: o filho, que herda o livro; e o pai, autor do livro. As personagens estabelecem dois eixos narrativos dentro da obra, que consistem em duas formas de registrar as inspirações e narrativas da estrada. Esses eixos podem ser distinguidos por meio de características visuais e conceituais. O primeiro eixo narrativo se apresenta como um livro de literatura que está vinculado aos escritos da personagem do pai, um caixeiro viajante que assina seu livro como

“D.D. Sanchez”; esse livro recebe o título de *Mineiros Cavam no Escuro* e, como vimos anteriormente, divide a capa com o nosso exemplar-obra. O outro eixo representado por meio dos desenhos e das anotações de um diário de bordo é atribuído aos registros da viagem em curso da personagem do filho do autor do livro, que também trabalha como muambeiro; este eixo podemos associar ao título da orelha da quarta capa: *Notas sobre a Muamba*.

O título é um elemento importante na construção de uma obra, sendo uma escolha do artista que interfere na leitura daquela obra. Dentro dos aspectos editoriais atuais, “O título é, na verdade, o elemento básico pelo qual se identifica o livro” (ARAÚJO, 2011, p. 105). Na obra de Eizirik e Kowacs, o título da capa, como vimos, não identifica apenas o livro impresso, mas também o livro que existe no interior da narrativa. Mas se considerarmos o título que aparece na orelha da quarta capa e na ficha catalográfica como um subtítulo ou um título alternativo, o título completo da obra (*Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba*) passa a se diferenciar do título da capa (*Mineiros Cavam no Escuro*).

Esse jogo em *mise en abyme* entre o título composto e o título da capa pode ser considerado como uma chave de leitura que introduz os eixos narrativos e as personagens que se relacionam com cada um deles. O subtítulo pode ser considerado como “uma espécie de desdobramento do título ou explicação de seu conteúdo.” (ARAÚJO, 2011, p. 105). Sendo assim, o subtítulo *Notas sobre a Muamba* auxilia na apresentação desse outro eixo narrativo que se desenrola nas páginas paralelas ao livro *Mineiros Cavam no Escuro*, como um diário de bordo, relacionado diretamente ao ofício da muamba. O subtítulo nos fornece pistas sobre a maneira de composição desse eixo, que vai assumir uma voz muito diferente do eixo ligado ao título principal. Esse subtítulo se comporta como um título alternativo, que nomeia, com a mesma força do título da capa, toda uma construção dentro do livro, como se tratasse de duas narrativas autônomas que se espelham dentro do espaço da obra e se ligam por meio da relação entre as personagens principais.

Segundo Araújo, o recurso dos títulos alternativos foi muito comum em obras do século XIX, podendo ser identificado graficamente observando que “a palavra que inicia a segunda parte também é grafada com maiúscula, como se começasse um novo título” (ARAÚJO, p. 107). O título alternativo costuma destacar um aspecto da obra, que gera um jogo em relação ao título principal, como se criasse uma contradição, ambiguidade ou até proposta de continuidade.

Essa bifurcação entre a narrativa que se passa no livro e a narrativa do caderno de bordo, representadas pelos dois títulos, é construída dentro do livro por uma série de elementos gráficos que possibilitam a diferenciação entre os dois eixos. O livro de literatura é delimitado

pelas páginas amareladas, que remetem uma edição de bolso envelhecida pelo tempo, o texto é diagramado em uma única coluna, e a fonte lembra livros impressos em tipos móveis, até pela presença de pequenos fundos de lâmpada ao final dos capítulos. Já o caderno de bordo tem a fluidez de um caderno de processos, contendo fotografias, desenhos, papéis diversos e uma forte presença de anotações curtas, ao estilo de versos, manuscritas em diferentes materiais.

Essas escolhas gráficas e paratextuais não são arbitrárias, mas criam uma confusão proposital a fim de construir elementos que reforcem a proposta do jogo ficcional criado pelos artistas, que aqui também trabalharam como editores do livro. Essa composição gráfica e visual do livro auxilia na criação dos eixos narrativos, pois desenha uma caracterização das personagens, auxiliando na construção de um “timbre” na voz narrativa de cada eixo. É dentro dessa proposta de criação de dois cenários e dois tempos que os artistas irão compor a estrutura especular do enredo. Ao mesmo tempo, essa estrutura é que irá definir a ocupação do corpo do livro, onde cada elemento é parte da construção narrativa.

A narrativa, portanto, se divide entre os escritos do pai sobre a estrada e a jornada do filho pela mesma estrada. A estrada é como a metáfora do rio do tempo, ele se transforma e não é possível se banhar duas vezes na mesma água, isso quer dizer que mesmo que o itinerário se repita, que pai e filho cruzem as mesmas fronteiras, a cidade que os recebe não será a mesma, o tempo transforma a arquitetura, os habitantes. Nem mesmo a prática da muamba é a mesma, de pai para filho ela se transforma, a estrada se bifurca no tempo e abre um novo espaço para os acontecimentos. Nós, leitores, caminhamos nesses dois tempos paralelos atravessando as mesmas cidades que os personagens.

Mas há ainda outra camada que separa pai e filho dentro da narrativa, essa camada é marcada pela forma de registrar a estrada. Enquanto o pai cria um texto literário, trazendo para a estrada sua dimensão mais imaginativa, da ordem da ficção, marcada por eventos emocionantes, como casos de amor em uma floricultura à noite, um assassinato, fuga e perseguição, o filho registra um lado mais cotidiano e até ordinário da estrada. As fotografias e os desenhos sugerem um olhar para o mundo experienciado num espaço “concreto”.

Enquanto o livro *Mineiros Cavam no Escuro* trata do fazer ficcional como uma forma de memória que retoma a prática do narrador, daquele que conta suas aventuras de estrada para que sua memória perdure para além do seu corpo, como acreditavam os gregos, que ao narrar os feitos de um homem, este se tornaria imortal pela continuidade das palavras que representam seus atos. Ideia que é reforçada pelo signo do objeto livro, que dentre tantas coisas significa a permanência do discurso. As *Notas sobre a Muamba* discorrem sobre o fazer documental, sobre

a observação como desejo de captura do instante, algo que é reforçado pelos textos curtos, pelo desenho, pelas fotografias e coletas de documentos.

O caderno de bordo é também uma forma de diário, é uma observação em andamento, que cria uma proximidade com aquilo que registra, pois temos a sensação de que a personagem documenta aquilo que ainda está afetando, algo que acaba de ocorrer, e que essa documentação é um desejo de observar e registrar uma viagem em curso, mas que ainda não tem um distanciamento.

A estrada se divide em duas formas de memória. Uma marca o tempo do que já foi, mas se presentifica pela escrita e pelo livro. A outra fala de um tempo que está sendo, mas que se torna passado recente à medida que se registra e avançamos na narrativa. O caderno de bordo e o eixo do filho é que puxa o ritmo do deslocamento da estrada. Mas é o livro, a herança do pai, que move os afetos e que dá início à narrativa da estrada.

A personagem do pai é o nome que assina a capa da obra, ele é o início, a porta de entrada para este universo. Ele representa as memórias da estrada e a tradição transmitida, ao mesmo tempo em que é o mistério, a incerteza e a ausência. Ele é a lacuna a ser preenchida na busca pela memória do que já não é. O filho é seu leitor, tudo que ele possui de seu pai é o trabalho de “pura ficção” que fala de uma estrada como inspiração, como aventura. Ele é um narrador herói que inspira o filho que vive diante de sua ausência. O livro para ele é a memória do pai, que ele lê e relê buscando nas palavras desse narrador as pistas do escritor. Um escritor que se extingue na escrita, que já não é mais o homem pai, mas o autor de uma obra de ficção, um personagem-narrador, uma existência ficcional. É nestes resíduos de memória – que existem na voz do autor, impressos em alguma instância do texto literário –, onde há um ponto de convergência entre personagem e escritor, que este filho vai traçar a sua busca.

Essa busca é como a saudade, ela existe na ordem da ausência, daquilo que deixa apenas uma presença escorregadia, mas forte o suficiente para mover nosso desejo. É como se a memória do que foi provocasse o movimento do presente e se tornasse atual em sua corporificação, na continuidade entre gerações. Nessa obra, as marcas entre gerações se manifestam também nos aspectos estilísticos desses dois caminhos que se abrem na narrativa. O caminho do pai é o livro, com suas páginas amareladas, paratextos, capítulos, títulos e fundos de lâmpada. O caminho do filho é o diário, o traço da caligrafia manuscrita e do desenho, o olhar das fotografias e o impulso arquivista de recolher objetos e documentos. Esses dois caminhos se cruzam sem que as personagens se encontrem no mesmo espaço-tempo. Elas se encontram nos detalhes, na estrada, nas repetições.

O pai é a ausência, sua presença se restringe aos ecos de sua voz dentro do espaço do livro que o filho carrega. O que o filho procura são os vestígios que essa voz possa ter deixado no espaço fora das páginas, as pistas do escritor e pai, que podem ser encontradas nas estradas. O filho busca o referencial, a prova de que aquela ficção dialoga com o mundo que ele habita, neste lugar do entorno do livro. Talvez por isso ele observe o mundo e queira reter em seu caderno esses fragmentos, essas provas de que ele também esteve nas estradas.

O filho segue os passos do pai, assim como Teseu, que para ter direito a pertencer à linhagem, receber a herança de seu pai e ser por ele reconhecido, teve que antes enfrentar a estrada e seus desafios, calçando as sandálias do pai. O filho carrega o ofício da muamba e o livro, essas são as suas sandálias e espada nesta narrativa de viagem. Toda cidade é um labirinto se você não tem uma rota. Os escritos do pai são o itinerário, o fio de Ariadne que liga o herói à saída do labirinto-deriva. A obra *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba* se bifurca para que as personagens do pai e do filho possam se encontrar nos cruzamentos das páginas que compõem seu corpo-livro. A estrada é o cenário comum, o tempo é essa distância que marca a impossibilidade do encontro.

Essas duas formas de compor são exploradas por Eizirik e Kowacs como recursos de construção da narrativa, fazendo parte da construção desses dois personagens. Mas o interessante é que essa caracterização cria um jogo complexo, em que as personagens são espelhos dos próprios artistas. Os artistas emprestam às suas personagens habilidades e formas de criar que lhe são próprias, existe, portanto, neste “timbre” da voz desses personagens, um eco do “timbre” de cada um dos autores. A ficha catalográfica nos revela que os desenhos do filho e muitos dos manuscritos das *Notas sobre a Muamba* são criados pelos traços da mão de Daniel Eizirik, enquanto os escritos da personagem D.D. Sanchez recebem em suas palavras um empréstimo da voz de João Kowacs, o escritor dos textos do livro *Mineiros Cavam no Escuro*.

Mas antes de poder acompanhar a jornada do filho e transitar pelos terrenos do caderno de bordo, estudando melhor este cruzamento entre as narrativas, vamos lançar nosso último olhar sobre este livro espelho, para conhecer melhor o universo que existe dentro de seu enredo. Vamos conhecer a voz narrativa deste personagem escritor-autor. Nossa tarefa é ler o livro dentro do livro, na procura deste “eu” do escritor que salta aos olhos do filho, convidando-o para a estrada.

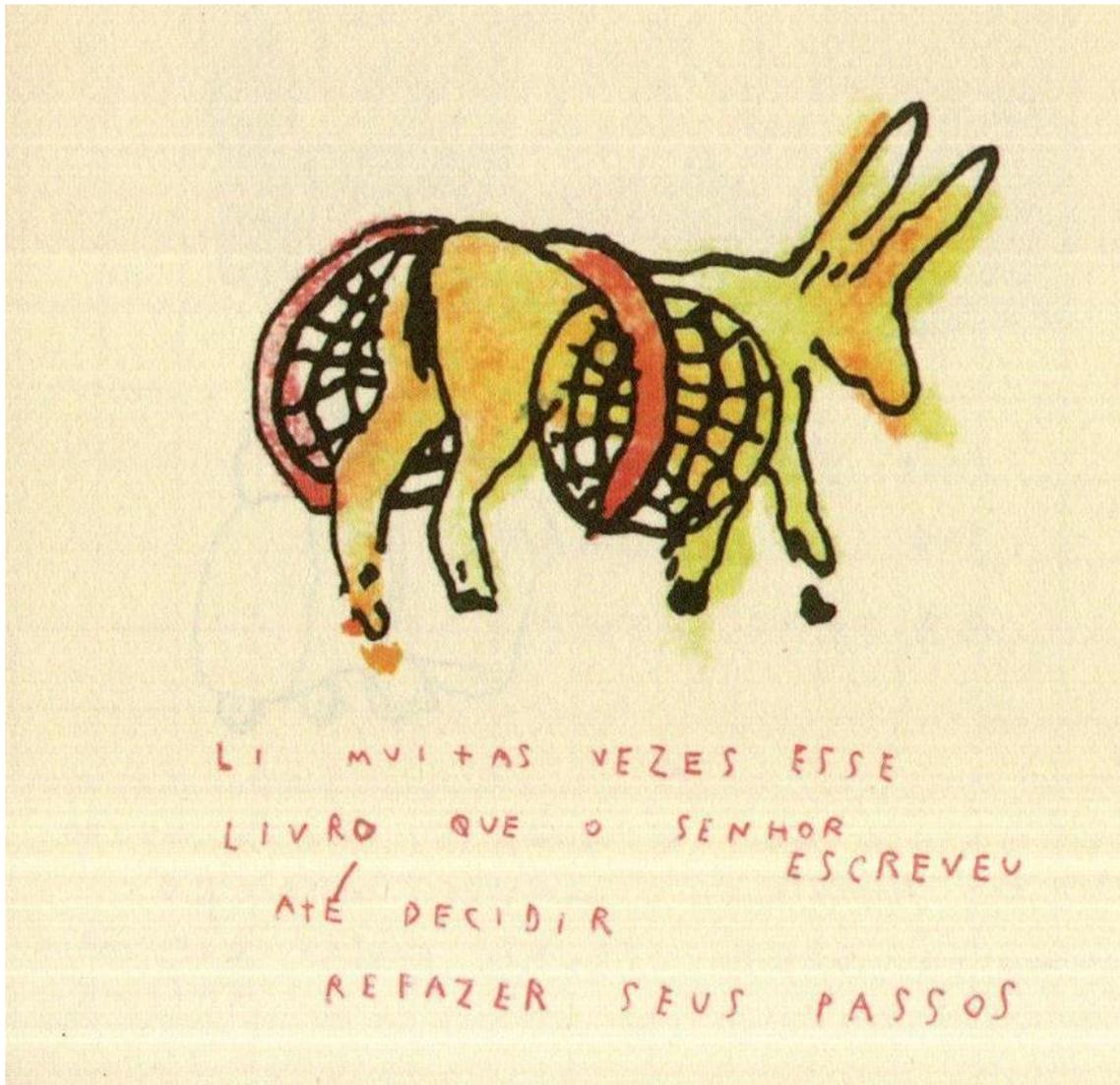


Figura 17: o desenho do burrinho no eixo das *Notas sobre a Muamba*, onde a decisão de "refazer os passos" da início a viagem.



Figura 18: o mergulho no espelho, *frame* do filme *Sangue do Poeta*, de Jean Cocteau.

2.5 Um desvio através do espelho

No primeiro momento, entramos pela toca do coelho para chegar aos espelhos da *mise en abyme* e, dessa forma, compreender uma das estratégias presentes no jogo ficcional de *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba*. Não imagino outra continuação se não seguir através do espelho. Vamos entrar ainda mais fundo no espaço ficcional da obra. Nossa missão é seguir as pistas nas páginas do livro *Mineiros Cavam no Escuro*, procurando nas entrelinhas os contornos da imagem de D.D. Sanchez. Ao atravessar o espelho, entramos em contato com o universo projetado do livro dentro do livro. Nesse espaço, projetam-se as múltiplas vozes narrativas, os reflexos de uma única voz, a voz da figura que assina o texto em seu duplo espelhamento entre autor e personagem. Siga-me. Iremos caminhar por entre os labirintos onde essas vozes ecoam.

Para entrar neste mundo, é preciso se permitir ser seduzido pelo canto das sereias, para aproximarmos deste lugar da ficção. Há sempre um pacto entre os leitores e o escritor. Este pacto nos convida a nos entregar ao jogo da ficção, aceitando um mundo que possui suas próprias regras, onde a invenção não é uma mentira, mas uma verdade de outra ordem. Neste mundo, podemos ver os acontecimentos com outros olhos que não mais os nossos. Olhos abstratos, olhos que criam imagens com palavras, olhos que veem imagens pensadas por outros olhos. Neste lugar, é preciso pensar com os olhos do poeta. Isso significa saber caminhar por um texto no qual as palavras revelam caminhos na mesma medida que ocultam.

Imaginemos novamente que estamos diante de um espelho. O que vemos é nossa própria imagem refletida. Ela não é exatamente igual a nós, seu mundo é sempre o inverso daquilo que ela reflete. O mundo é espelhado dentro dos limites das molduras. O mundo dentro do espelho é uma ilusão, exibida por um objeto que esconde sua materialidade atrás da imitação daquilo que está fora. Esse mundo projetado dentro do espelho é real enquanto imagem ou espaço virtual.

Imaginemos que, assim como Jean Cocteau em seu filme, *O sangue de um poeta*, nosso corpo é atirado contra o espelho, que se transforma em água, nos engolindo. Mergulhamos no espaço interno do espelho, no universo das imagens, onde habitam os reflexos do mundo. A superfície de vidro, materialidade concreta do espelho, limite que separava o objeto do reflexo, transforma-se em água. A água é uma metáfora do inconsciente, do pensamento subjetivo, que na linguagem da poesia é capaz de diluir o limite entre objeto e imagem.

O poeta entrou no espelho, nós o seguimos, entramos nas mesmas águas. O espelho conduz a um universo onírico. Estamos na mente do poeta, em seu universo imaginativo, aqui existem outras regras, outras possibilidades. E assim como no filme, um corredor e várias portas se apresentam em nossa frente. Em cada uma das portas existe uma narrativa, um mundo possível.

Atrás das portas estão as projeções da mente do poeta. O poeta escreve nessa metáfora sua imagem espelho. O que vemos por entre as fechaduras são criações imagéticas, imitações, distorções ou projeções da imagem refletida do mundo? Ou será que o que vemos se trata do mundo interno do poeta? Esse mundo interno não seria também um reflexo de um mundo externo?

A imagem do espelho é sempre uma ilusão de semelhança, seu mundo é o avesso projetado pela luz refletida em sua superfície. Portanto, a imagem do espelho é sempre um duplo, um espelhamento daquilo que está fora de seu espaço interno. Uma cópia, um múltiplo. A imagem não é o espelho, nem tampouco o objeto. Ela é o que é, este duplo ambíguo e provocador.

O poeta é quem sabe caminhar dentro do espelho. Nós estamos seguindo-o, tal qual Alice persegue o coelho branco. É ele quem cria o jogo, ele nos engana, e nós o seguimos. O poeta pode ser um escritor, um artista, um autor. Ele pode ser qualquer personagem, qualquer voz dentro do mundo que projeta. O que vemos é este seu duplo, que existe somente dentro do espelho.

No espelho de vidro existe uma regra, tudo que existe no espaço de dentro tem um equivalente no espaço de fora. Mas no espelho do poeta, nesse espelho d'água, essa regra muda. Mesmo que a superfície da água reflita o fora, existe um dentro, um mundo subaquático, que cria uma sobreposição entre o espaço de dentro e o espaço de fora. A ficção é como o espelho d'água do poeta, reflete o fora, mas possui um mundo interno no qual as leis que regem dentro e fora podem ser consideravelmente diferentes. Nesse espelho, nem sempre o que vemos é apenas um reflexo de fora.

Nossa jornada continua, percorremos o corredor cheio de portas. Seguimos o poeta, que escolhe uma das portas correndo em direção a ela. O poeta se fantasia de *adorável vagabundo*, a personagem de Charles Chaplin no filme *The Circus*. Assim como no filme, ele está fugindo. Ele foge de nós porque sabe que o seguimos. Ele cria um jogo silencioso.

O poeta, em sua personagem, abre a porta escolhida. Nós o seguimos. Quando atravessamos a porta, nos deparamos com uma sala de espelhos, como aquelas presentes em

circos ou parques de diversões. Vemos uma réplica da cena do filme *Adorável Vagabundo*, multiplicada pelo labirinto de reflexões da sala de espelhos.

A sala é composta por vários espelhos posicionados de tal forma que a arquitetura é ampliada e projetada para dentro do espaço dos espelhos, criando um espaço dilatado na virtualidade das imagens refletidas. É um verdadeiro labirinto. À primeira vista, nem notamos a presença dos espelhos. Mas conforme nos aproximamos, nossa imagem também se duplica e se multiplica, ocupando esse espaço projetado. Em uma sala de espelhos, nunca estamos sós. Tudo se duplica, triplica, multiplica em infinitas versões virtuais.

Mas esse jogo de espelhos nos confunde, perdemos a referência do espaço de dentro e do espaço de fora. Já não é possível identificar se o objeto refletido está à esquerda ou à direita do observador, nem tão pouco é possível saber onde está o limite do vidro. No filme, o *adorável vagabundo*, vivido por Chaplin, tenta resgatar seu chapéu que caiu no chão, confundido pelos espelhos, pensa que o jeito é usar a bengala como gancho, para não bater a cabeça no vidro.

Porém, não estamos em uma sala de espelhos comum, mas sim na sala de espelhos do poeta. Aqui, a dúvida sobre onde está o limite do vidro é ainda mais imprecisa. E nem todos os espelhos são planos. O poeta não pretende forjar uma realidade. Seu desejo é apresentar uma fantasia. Nesta sala de espelhos, todos eles denunciam seu caráter de projeção, são propositalmente deformados e modificados. Em um espelho, vemos nossa imagem espichada e alongada. Em outro, estamos ondulantes como uma serpente, enquanto uma outra imagem nos mostra baixos e achatados. A sala de espelhos brinca com as versões e variações da imagem de quem a observa e de tudo que está nela. Ela é a metáfora da mente do poeta. Os espelhos imprimem seu estilo sobre aquilo que refletem, recriam o mundo que observam. Nós observamos em suas superfícies o fruto desta recriação

Imagine que estamos bem ao centro dessa sala de espelhos, e que somos rodeados por essas imagens e projeções. É como se cada reflexo fosse uma versão possível da imagem ao centro. Da nossa visão, ou seja, do ponto de vista deste eu que ocupa o centro, não é possível ver seu próprio rosto se não por meio das imagens refletidas. Temos somente uma imagem de memória, do que seria a nossa própria fisionomia. Essa imagem de si costuma ser confirmada pela imagem que vemos em um espelho. Mas quando entramos na sala, os reflexos distorcidos nos lembram da imprecisão dessa imagem de si, pois vemos nosso reflexo se transformar em personagens caricatas. Essas personagens são criações que nascem da reflexão de nossa imagem para dentro da virtualidade do espaço projetado do espelho.

O poeta brinca com o centro, ele não teme o labirinto dos espelhos, pelo contrário, lança seu corpo no abismo do espelhamento. Nós, como leitores, entramos com o poeta na sala de

espelhos, mas logo ele nos prega uma peça, se esconde entre os jogos de reflexões. Não vemos mais seu corpo presente, seu corpo físico desaparece, ficamos no centro vendo nossa imagem ao lado dos reflexos caricatos do poeta, sem nunca, porém, localizar sua verdadeira imagem. Vemos suas reflexões, elas são variadas, disformes, imprecisas. Ele brinca com as imagens, some e aparece por entre os espelhos. Ora vemos sua versão espichada, ora a versão achatada, e sem que possamos prever ou perceber os seus passos, ele muda de lugar e se demora em sua imagem serpenteante. Tentamos descobrir de onde vem a sua imagem, onde está o corpo do reflexo. Observamos atentos, nos movemos dentro do centro da sala de espelhos. Nossa imagem esbarra na imagem do poeta, mas seu corpo não está no centro. Quanto mais tentamos pegar sua figura, mais ela corre, escorrega e some por entre os abismos e as reflexões da sala de espelhos. Temos a sensação de que ele está na mesma posição que ocupamos. Estamos dividindo este “eu” que observa e brinca com os reflexos com o ponto de vista do poeta, ele nos empresta seus olhos, para que possamos jogar com ele no espaço interno da projeção.

Essa nossa digressão, com ares de sonho, perseguindo o poeta no mundo através do espelho, tem como objetivo introduzir a análise sobre os capítulos do livro *Mineiros Cavam no Escuro*. Trago essas imagens sobre o espelho como um recurso para criar uma estratégia de observação dentro do espaço da narrativa, pois, assim como ocorre na sala de espelhos, a personagem D.D. Sanchez se fragmenta em múltiplas versões de si. Quando deixamos a capa e os paratextos do livro *Mineiros Cavam no Escuro* para entrar nos capítulos, nos afastamos do nome que assina a capa (D.D. Sanchez), ou seja, da figura do autor e do escritor, para nos aproximar do narrador e das personagens que compõem este segundo enredo, presente na narrativa do livro dentro do livro.

Este livro espelho, que duplica suas páginas, no livro dentro do livro, cuja capa de um é a imagem projetada da capa do outro, reflete o jogo de espelhamento entre a voz do escritor e as vozes presentes no espaço interno da narrativa. Assim como na sala de espelhos, as reflexões provocam labirintos, abismos e distorções, possíveis somente no espaço da ficção. Tudo ocorre dentro da própria ficção, no espaço abstrato, na virtualidade das imagens e das palavras. É por esses terrenos da ficção que seguiremos nossa viagem pela obra *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba*, rumo a nossa próxima parada: os capítulos.



Figura 19: o adorável vagabundo na sala de espelhos. Colagem digital com *frames* do filme.

MINEIROS CAVAM NO ESCURO

I O JANTAR NO CASSINO

Canapés de todos os tipos, entre o buffet, as prostitutas e as roletas. Lagosta ao alho e óleo. Espumante e whisky. Na mesa mais privativa do Iguazu Falls Casino estão o Prefeito de Nova Iguaçu e el Murcianego, o homem mais sinistro da tríplice fronteira. Os dois tem cada um duas mulheres ao seu lado, bem vestidas e um pouco maquiadas demais.

- Fhrad, o filho de Ahriman, desapareceu. Acho que ele foi morto. - disse o Prefeito.

- Lo sei, fui yo que lo matei. - diz o Murcianego, acendendo mais um cigarro Gudangarang da indonésia e passando a mão na coxa da índia ao seu lado.

- Mas por quê? O que ele fez? Ele era amigo da minha sobrinha.

- Coisas da vida, señor Prefeito. O senhor não atropelou um tatu cruzando a reserva florestal argentina?

- Sim, mas...

- E o senhor, não parou o carro, desceu, viu que o pobre animalcito estava sufriendo e deu um tiro nele?

- Sim, mas... *

- São coisas da vida señor prefeito. Para se chegar em determinado lugar, a gente acaba matando

D. D. SANCHEZ

algum animal. O senhor não compreende?

Os dois homens poderosos se encaram. O prefeito aperta o joelho de Naomi, a garota ao seu lado. As prostitutas, sem saber o que fazer, sorriem com medo.

- Eu compreendo - falou o Prefeito, suando - mas isso não vai ficar assim. Ahriman, o pai de Fahrads, o aiatolá de Nova-Iguaçu, vai começar uma guerra.

- Señor Prefeito, o senhor parece que não me conhece. Ninguém além de mim e do senhor sabemos que fui eu. Fahrads era viciado em jogos e tinha uma dívida com el Cholo, dono do Cassino Acaray. Na noite que sumiu, foi pagar uma dívida a trasada.

O Prefeito está vermelho e suando. Ele é uma raposa velha da política, em geral não demonstra por um segundo o que pensa. Mas a situação é grave. Ele prevê um banho de sangue e quer saber bem o que fazer. O Murcianego, aquele bugre velho com dentes de ouro, filho bastardo de um estancieiro e uma índia, que pavimentou sua estrada para a riqueza com o sangue e ossos dos inimigos, está tranquilo. O Prefeito não se contém.

- Mas o que aconteceu?

O Murcianego apaga o cigarro no pedaço de lagosta que sobrou no seu prato, respira fundo e começa...

- Então está bem, senhor prefeito... duas noites atrás, Fahrads saiu desesperado de casa. Ele sabia que ia morrer, mas ainda não sabia como ia ser.

MINEIROS CAVAM NO ESCURO

III

BESTA ASSASSINA NA PONTE DA AMIZADE

Eu tenho que trabalhar e sair daqui. Não posso mais beber como bebi ontem. Podia ter tomado um tiro fácil e nem lembro de voltar pro hotel. Sinto que acordei só agora, comendo essa broa de milho e tomando uma cerveja, sentado no sol com as minhas sacolas na Ciudad-del-Este. Levantei da cama com o despertador e comecei a rotina de cruzar a fronteira, fazer compras e pegar a estrada, suando álcool e tremendo mais uma vez. Mas isso não pode continuar assim. Ontem eu podia ter morrido.

Enquanto a prensa industrial prensava as mercadorias que comprei – tecidos chineses, a maior parte – lembro do sujeito enorme com quem bebi ontem. Ele bebia rápido e pagava a bebida rápido, parecia ser de Foz. Perguntou o que eu fazia. Eu disse que era comerciante autônomo e estava de passagem. Ele riu e começou a falar sobre como é normal dever dinheiro, mas que chega uma hora em que tem que pagar mesmo. Eu ria e bebia. Ele me perguntou se eu já havia atirado na vida, e eu fiquei sério. Quando vi, estava à milhão no seu carro cruzando a fronteira.

Paramos no estacionamento de um Casino enorme na Ciudad del Este. Quatro bandidos esperavam, um deles tinha uma escopeta. O sujeito que dirigia o carro, o brucutu enorme de nome estranho

D. D. SANCHEZ

que me trouxe até ali, desce do carro rápido e diz algumas coisas que faço questão de não ouvir.

Evito olhar para os capangas, armados e usando óculos escuros de noite. Minha pressão baixa quando reparo que tenho uma pequena metralhadora quadrada na mão.

Lembro também que continuamos bebendo depois, agora de novo em Foz, eu acho. E depois lembro de acordar na pousada, lembro de tomar um banho e já estou cruzando a Ponte da Amizade ao amanhecer. Não tem essa. Eu tenho que parar de beber. Cachaça, conhaque e whisky pelo menos. E o sujeito ainda me deu um bolinho de dinheiro ontem por ir com ele. Muito estranho. Pode ser falso, mas vai saber.

Chega a hora de passar de volta na Ponte da Amizade, escolho um bom momento em que o maior número de pessoas está almoçando. A ponte meio vazia, eu passo de mochila arrastando um carrinho. Em um vácuo de carros, uma besta descascada passa por mim e atropela meu carrinho e - TOW! - bate no meu braço. Ela foi de propósito, chegou a subir na calçada um pouco quando eu tentei fugir.

Meu braço quebrou no cotovelo, e o carrinho que eu tinha cheio de tecidos voou no rio Paraguai. Alguém grita de dentro da besta para eu sair da fronteira hoje mesmo. Enquanto seguro o braço quebrado dentro da jaqueta, a besta se afasta. Tenho ainda minha mochila de carga, da qual não posso me

MINEIROS CAVAM NO ESCURO

livrar, e o dinheiro que ganhei ontem pra acompanhar o cara até o cassino. Vou pegar minha mala na pousada e ir embora daqui agora mesmo.

Coloco a mão do braço quebrado no bolso da jaqueta para disfarçar e sigo, a cabeça à mil, caminhando como se não tivesse acontecido nada. A polícia não pode me pegar.

2.6O Narrador forasteiro: a voz de um eu refratado

Estamos agora dentro do espaço ficcional da obra *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba*. Nele encontramos o livro de D.D. Sanchez, um livro fino, com mais ou menos umas 40 páginas, suas folhas estão amareladas pelo tempo. O exemplar que está nas nossas mãos é o mesmo que pertence ao filho do autor. Ao abrir o livro, passando as páginas, chegamos na falsa página de rosto, vemos a dedicatória e, ao continuar lendo, passamos a página de rosto, o índice e chegamos ao primeiro capítulo, intitulado *O Jantar no cassino*.

Começamos a ler o texto, que parece estar impresso em tipos móveis. No primeiro parágrafo, um narrador externo começa a descrever a cena, ele apresenta um cenário, descrevendo os objetos: “canapés de todos os tipos, entre o buffet, as prostitutas e as roletas. Lagosta ao alho e óleo. Espumante e whisky”. Na sequência, o narrador introduz as personagens do Prefeito de Nova Iguaçu e do temido El Murcianego.

Conforme entramos na leitura, somos transportados para um novo espaço ficcional. Já não estamos mais no tempo-espaço ocupado pela personagem do filho e o livro *Mineiros Cavam no Escuro*. Entramos no eixo narrativo que acontece “dentro” dele, estamos no universo ficcional criado por seu autor, que nos é apresentado por meio dos textos publicados em seu livro, cujo exemplar é este que agora imaginamos estar lendo. Essa leitura acontece simultaneamente dentro e fora da ficção. Quando vemos a página, nosso corpo está fora deste espaço ficcional, mas à medida que lemos a narrativa, ela se desenrola em dois tempos dentro do espaço ficcional, pois cruza a linha narrativa das *Notas sobre a Muamba* ao mesmo tempo que manifesta a linha narrativa do livro *Mineiros Cavam no Escuro*. É como se estivéssemos lendo dois livros ao mesmo tempo, e conforme lemos o livro *Mineiros Cavam no escuro*, a personagem do filho acompanha nossa leitura. Estamos sempre no seu ponto de vista ao ler os escritos de seu Pai, D.D. Sanchez. Assim como nós, ao ler a obra *Mineiros Cavam no escuro – Notas sobre a Muamba*, somos transportados para o universo criado por Daniel Eizirik e João Kowacs. O filho viaja pelo universo ficcional criado por seu pai no livro *Mineiros Cavam no Escuro*. Tendo essa relação em mente, voltemos à nossa leitura.

De volta ao capítulo: *O Jantar no cassino*, o narrador informa que El Murcianego e o Prefeito de Foz de Iguaçu travavam um diálogo sobre o assassinato do jovem Fahrad, filho de um empresário poderoso chamado Ahriman. Tudo acontece em uma mesa do *Casino Iguaçu Falls*. Os homens conversam ao lado de acompanhantes, e o clima entre eles é marcado por uma tensão. A conversa é escrita na forma de diálogos diretos, com o uso do travessão. O narrador

faz pequenas intervenções nas falas das personagens, acrescentando uma descrição da cena ou uma caracterização da personagem.

El Murcianego confessa “— Lo sei, fui yo que lo matei” e o narrador acrescenta “diz Murcianego, acendendo mais um cigarro *guadangarang* da indonésia”. Neste trecho, o narrador está apenas descrevendo o que ele vê, mas aos poucos ele vai revelando mais sobre a trama e as personagens, assumindo um estilo de narração que o identifica como um narrador onipresente, pois ele não se limita a descrever o que está vendo, mas em sua caracterização das personagens nos oferece informações sobre os sentimentos e o passado delas. Essas informações estão para além da cena. Isso mostra que o narrador conhece mais do que é visível, sua voz é como a “voz de Deus” que tudo sabe, tudo vê.

Quando o narrador apresenta essas características em sua maneira de narrar, podemos considerar que seu ponto de vista é externo à cena. E o ponto de vista no qual a narrativa se desenrola, em relação ao narrador (e também em relação à nós leitores, que normalmente seguimos o narrador em seu ponto de vista), pode ser considerado como uma visão por detrás, que pode ser melhor compreendida na definição a seguir:

Visão por detrás – visão relacionada ao narrador onisciente, que sabe tudo sobre as personagens. A onisciência denota um privilégio: o narrador tanto pode saber aquilo que se passa no íntimo das personagens, como ter amplo conhecimento da trama. [...] nessa visão, em geral o narrador é heterodiegético, ou seja, relata uma história ‘a qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão. (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 5)

Esse narrador não está presente na cena, não faz parte das personagens. Mas, afinal, quem é essa figura do narrador? “Em toda história há uma voz que narra. No cenário da ficção, a figura do narrador deve ser entendida como categoria textual a qual cabe a tarefa de enunciar o discurso.” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 4). O narrador, portanto, é esta voz que conduz a narrativa. Existem muitas formas diferentes que essa voz pode assumir dentro de um texto. E cada uma delas irá construir uma relação diferente com a narrativa, estando mais ou menos presentes. Como sugerem Luiz Alberto Brandão e Silvana de Oliveira no livro *Sujeito, tempo e espaço ficcional*, (já citado no início da nossa viagem), em seus estudos sobre a figura do narrador.

Dentro do nosso estudo, a figura do narrador é um elemento importante. É por meio da forma com que ela vai se apresentar e se transformar dentro do texto que iremos encontrar as pistas que buscamos neste trecho do nosso percurso. Se observarmos o trecho a seguir:

O Prefeito está vermelho e suado. Ele é uma raposa velha da política, em geral não demonstra por um segundo o que pensa. Mas a situação é grave. Ele prevê o banho de sangue e quer saber bem o que fazer. O murcianego aquele bugre velho com dentes de ouro, filho bastardo de um estancieiro e uma índia, que pavimentou sua estrada para a riqueza com sangue e ossos inimigos, está tranquilo. O prefeito não se contém.

Vemos aqui que o narrador, além de descrever características físicas, descreve o estado emocional das personagens. Ao abordar tanto as características físicas quanto as emocionais, o narrador irá caracterizá-las criando um perfil de comportamento. Para completar esse perfil, ele também informa dados sobre o passado delas.

Partindo disso, podemos esboçar uma caracterização das personagens desta narrativa, onde El Murcianego é descrito como um bastardo que “pavimentou sua estrada para a riqueza com sangue e ossos”, dando a entender que se trata de uma figura ambiciosa e violenta. Enquanto a personagem do prefeito é reforçada como uma figura típica da política, que, como conta o narrador: “em geral não demonstra um segundo o que pensa”, e, portanto, dá a entender que se trata de uma personagem que tem a característica de ser dissimulado para manter seu lugar de “raposa velha da política”, mas que também costuma ter um papel de mediador dos conflitos, pois está “preocupado com o banho de sangue e quer saber bem o que fazer”.

É o narrador que se desloca dentro do tempo da narrativa, enquanto as personagens permanecem no momento presente dentro da cena. Essa característica, que torna o narrador capaz de entrar no íntimo de suas personagens e de transitar no espaço-tempo da narrativa, faz com que nós tenhamos a impressão de que ele tem domínio sobre aquilo que está narrando.

Esse olhar externo e onisciente faz com que aquele que narra tenha uma voz que se assemelha à voz do “criador”. Ou seja, temos a impressão de que ele pode “construir” este universo que descreve, como se ele pudesse enfatizar ou esconder as informações de acordo com sua vontade, jogando com seu leitor. Essa voz³⁶ narrativa que parece ditar a cena, definindo

³⁶ No estudo realizado por Santos e Oliveira sobre o narrador, eles apresentam duas formas de considerar e analisar a relação entre texto e narrador. Na primeira, ela diz respeito ao “ponto de vista”, ou seja, entende o papel do narrador em relação ao texto como partindo do seu “olhar” sobre a cena. Já a segunda forma parte da ideia de voz, que pode ser melhor compreendida nas palavras dos autores: “Todorov desloca a questão da ‘visão’ para a ‘voz’, substituindo a ideia de visão pela de variação de modos e graus de intervenção do narrador no texto. Uma das formas mais frequentes dessa intervenção ocorre quando o narrador se encontra representado no próprio texto. Em muitos casos, ele não é uma personagem comum, mas desempenha o papel de escritor. De qualquer modo, sendo uma das figuras centrais de toda a narrativa (a figura é o narratário), o narrador pode aparecer estrategicamente representado como protagonista – isto é, como personagem principal – ou pode simplesmente aparecer como testemunha discreta, alguém que olha a cena e conta o que vê.” (SANTOS; OLIVEIRA, p. 9). Neste texto, eu resolvi trabalhar simultaneamente com as duas abordagens, pois acredito que cada uma pode contribuir melhor com aspectos diferentes do papel do narrador nesta obra.

o destino das personagens e ao mesmo tempo se mantendo ausente daquilo que se narra, parece se aproximar da imagem do escritor como um inventor, um criador onipresente dentro do universo de sua narrativa que assume essa voz do narrador. Os acontecimentos não o afetam, ele não ocupa o espaço interno da cena, permanece sempre externo a ela, estranho às personagens. Quem age, sente e se modifica com os acontecimentos são as personagens. O narrador observa e relata, ele constrói o foco dos acontecimentos, ele é o fio pelo qual o enredo se desenrola.

Contudo, na narrativa de *Mineiros Cavam no Escuro*, o que me chama a atenção, em relação ao jogo que existe em torno da personagem de D.D. Sanchez, é que o foco narrativo não permanece o mesmo ao longo dos capítulos. Existe uma mudança na voz do narrador, que sai dessa figura externa à narrativa para entrar em um nível mais íntimo, assumindo um narrador personagem que não só está imerso na trama, mas que narra em primeira pessoa.

Se quando o narrador era externo à cena, podemos considerar que seu olhar em relação a narrativa assumia uma “visão por detrás”, ao deslocar o ponto de vista do narrador para a primeira pessoa, ou seja, um olhar de dentro, mais íntimo e que está presente em sua narração, passamos a ter uma “visão com”, que é definida por Santos e Oliveira como:

Visão com – visão característica das narrativas escritas em primeira pessoa, em que há a presença do narrador-personagem. Nesse tipo de literatura, o narrador conhece – ou finge conhecer – tanto quanto as personagens. É o caso da narrativa que usa o monólogo interior. Aqui, o narrador é autodiegético, ou seja, relata as suas próprias experiências como personagem central da história. (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 7)

Essa mudança na voz narrativa reforça o jogo de fragmentação em torno da personagem do autor do livro, que se desdobra em uma imagem circular: personagem-autor/narrador-personagem. D.D. Sanchez é uma personagem criada por Kowacs e Eizirik em sua obra. Ao mesmo tempo, dentro da ficção, D.D. Sanchez é o autor do livro *Mineiros Cavam no Escuro*, onde o narrador conta a história do assassinato de Fahrads, uma das personagens do enredo que compõe a narrativa desse mesmo livro. E como veremos a seguir, esse narrador irá se revelar como uma outra personagem.

Observemos como acontece essa mudança da figura do narrador. Proponho aqui um caminho, dentro das possibilidades de leitura, que essa mudança de voz sugere. Para isso, iremos retomar a partir do segundo capítulo, *História mal contada em Foz do Iguaçu*, no qual

quem narra é o narrador onipresente. Voltamos ao tempo dentro da narrativa, o narrador conta o que se passou antes da conversa entre o Prefeito e Murcianego. É descrita a sequência dos fatos que levariam à morte de Fahrad. Mas aqui não é a figura de Fahrad que nos interessa observar, nem tampouco seu assassinato. Mesmo que sejam duas peças importantes para o enredo dessa narrativa, estamos na trilha de outra personagem.

Durante o conturbado episódio do assassinato de Fahrad, um rapaz forte e mimado, que paga sua dívida com um cassino da cidade com esmeraldas e termina assassinado pelos capangas de Murcianego, surge uma figura aparentemente desimportante dentro da cena, apresentada pelo narrador com as seguintes palavras: “um desconhecido no banco do carona. Este homem, ninguém sabe quem é, mais um forasteiro na cidade.”.

Esse forasteiro desconhecido é quem estamos buscando. Ele é tão externo à cena quanto o próprio narrador, um observador que veio de fora da cidade, que presencia a cena, mas que ao mesmo tempo se mantém distante. É uma identidade que permanece anônima, e que ganha um tratamento diferente por parte do narrador, que de alguma maneira reafirma seu anonimato. Este mesmo narrador que tudo sabe, que conhece a idade exata de Fahrad, seus caprichos e segredos, um narrador que conhece os detalhes sobre o assassinato, é o mesmo narrador que frisa desconhecer a identidade de um forasteiro. Este estranho é uma testemunha dos fatos. Ele é “aquele que ninguém sabe quem é”, ele é o “desconhecido”, o “forasteiro”, aquele que veio de fora, um viajante que está de passagem.

O narrador descreve os detalhes do assassinato, e durante toda cena há apenas um diálogo direto entre Fahrad e Olivares, o homem que recebe o pagamento da dívida, ato condenado pelo narrador, que diz: “O seu destino estava selado. As pessoas não saberiam ao certo, mas Fahrad morreria em breve por ter pago sua dívida de jogo, um capricho juvenil de mais, com essas pedras que ele deveria guardar por anos ou gastar longe de casa”. Essa cena é testemunhada pelo forasteiro, revelado pela observação do narrador: “O homem no banco do carona está tremendo de medo, qualquer um pode notar de longe”. Mas logo sua figura sai de cena, pois já não está presente no momento da morte de Fahrad, como frisa o narrador, que, ao descrever a visão do jovem morto em seu carro, comenta: “mas não havia ninguém com ele”.

Para onde foi o forasteiro? Por sorte saiu com vida para longe da cena do crime, sorte que garante a continuidade desta narrativa. É neste ponto que o jogo de espelhos vira, e a voz narrativa se altera. Se lembrarmos nosso desvio pela sala de espelhos, este é aquele momento onde deixamos de ver o poeta, para ver através do seu ponto de vista ao centro da sala. Somos levados para o centro de um “eu” que narra.

Entramos no capítulo III: *Besta assassina na ponte da amizade*. Nesse capítulo, o narrador não é mais alguém externo aos acontecimentos, agora ele está dentro da cena, do seu ponto de vista mais íntimo. O narrador torna-se também uma personagem, não apenas presente na cena, como um observador que narra a história da personagem central, ele se torna o foco principal da narrativa, agora que narra em primeira pessoa.

O capítulo abre com um “Eu” destacado por uma capitular, um “Eu” com uma letra “E” mais que maiúscula, destacando-se na página, chamando nossa atenção como um sinalizador na estrada, demarcando a troca da voz narrativa. “Eu tenho que trabalhar e sair daqui” é a frase com que este “Eu” abre o capítulo, mas quem é este “Eu” que agora narra? E onde está o antigo narrador?

Conforme vamos acompanhando o relato deste narrador personagem, percebemos em sua narração um tom confessional, próximo da escrita de um diário, que discorre em um fluxo de pensamentos, com lacunas, esquecimentos e algumas imprecisões. Aos poucos, ele nos revela informações que soam familiares, nós leitores vamos ligando os pontos entre as duas narrativas até que surge uma pista sobre a suposta identidade deste “Eu” que narra:

Paramos no estacionamento de um cassino enorme na Ciudad del Este. Quatro bandidos esperavam, um deles tinha uma escopeta, o sujeito que dirigia o carro, o brucutu enorme de nome estranho que me trouxe até ali, desce do carro rápido.

Tudo indica que é possível que este “Eu” que agora narra seja a mesma personagem que antes observava anônima no banco do carona. O “brucutu” seria Fahrad no momento em que está quitando sua dívida. O que nos aponta que esse “Eu” narrador seria o forasteiro do capítulo anterior, o homem identificado pelo narrador onipresente como “aquele que ninguém sabe quem é”. Aos poucos, seguimos juntando as peças do quebra-cabeça.

Não é só a voz narrativa que muda nessa passagem, mas também o tempo da narrativa. Se antes o narrador transitava entre o passado das personagens e as projeções de seus atos, agora, quando ele assume a primeira pessoa, esse narrador personagem fala de um tempo presente, que transita do espaço interno aos pensamentos: no tempo da memória. Somos transportados para uma cena em um presente que acontece no ritmo da narração. E que se presentifica neste tempo da escrita que tenta capturar um presente que escapa, o “instante já”, como diria Clarice Lispector em *Água Viva*.

Esse “eu” narrador, de uma forma diferente do narrador onipresente, nos aproxima da figura do escritor, agora não tão associada à figura do autor como um criador, mas sim ao

escritor como aquele que exercita a linguagem, a fim de tentar capturar aquilo que lhe atravessa. E que, nesse embaralhamento das vozes, deixa pairar a dúvida sobre o quanto de si há nesta primeira pessoa que empresta à sua personagem. Quem é o “eu” do enunciado? Será o mesmo “eu” que escreve? E este "eu" que escreve seria João Kowacs ou D.D. Sanchez?

Quando pensamos no narrador como esta “função” textual da voz que narra, ou seja, que tem como principal função transmitir os acontecimentos e dar o ritmo da narrativa, temos a tendência de imaginar uma associação entre aquele que narra e aquele que escreve. Mas existe uma diferença importante entre essas vozes, algo que estabelece uma relação entre elas ao mesmo passo que as distancia. O “eu” que escreve, o autor, é aquele que cria a voz do narrador, “o narrador, portanto, não é quem efetivamente escreve o livro (é possível, porém, que o narrador *encene*, *simule* a ação de escrevê-lo). A voz do narrador não é a voz do autor, apesar de poder haver, entre elas, muitas semelhanças [...]. A voz do narrador é a *ficção de uma voz*” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 3). Portanto, mesmo que o narrador *encene* o papel de escritor, ele sempre será uma voz ficcional, pertencente ao espaço interno da narrativa. O narrador é uma personagem criada pelo autor.

João Kowacs, responsável pelo trabalho da escrita do texto do *livro dentro do livro*, na obra que divide autoria com Daniel Eizirik, cria uma personagem a quem empresta a autoria do livro *Mineiros Cavam no Escuro*. Essa personagem, que assina a capa do livro, D.D. Sanchez, torna-se o autor do livro dentro da narrativa, dividindo com João a “função” de autor e escritor do texto. D.D. Sanchez, atua como um espelhamento dessa função autor-escritor (e, acrescento aqui, autor-escritor-personagem, se levarmos em conta que todo autor é parte do texto que circunda a obra).

João também se refrata nessa escrita ao criar esse personagem autor. Voltamos aqui para a imagem do espelhamento, onde o espelho provoca uma relação paradoxal, que na medida em que mostra a imagem daquilo que reflete, ele modifica essa imagem, ele inverte a cena e acaba por revelar o que está por trás da cena. Esse espelhamento do *livro dentro do livro*, intensificado pela personagem de D.D. Sanchez, nos convida a pensar sobre a relação entre o “eu” que escreve e o “eu” que narra.

Essa multiplicidade de vozes é uma característica que faz parte do universo literário, pois, como explica Santos e Oliveira:

Há, nos textos ficcionais, um profundo imbricamento de vozes. As vozes das personagens são veiculadas pela voz do narrador [...]. Mas o narrador também pode ser personagem, pois pode aparecer representado, figurado em sua própria narrativa. [...] É preciso lembrar, no entanto, que as vozes do narrador e das personagens soam através de uma outra voz que as articulam em um conjunto. Essa voz, agregadora, mas múltipla, é a voz do autor. (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 3-4)

Contudo, por mais que este imbricamento de vozes seja algo comum no fazer ficcional, ele ainda gera muitas confusões. Se retomarmos aqui a discussão sobre o nome do autor e a função autor, lembraremos que mesmo a crítica pode tender a buscar na voz ficcional do narrador a presença “real” da voz do escritor. Mesmo que saibamos, por exemplo, que na obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, “a voz de Bentinho está contida na voz de Machado, mas não corresponde a ela” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 3), há quem, ao ler *Dom Casmurro*, irá se perguntar se Machado de Assis não teve uma Capitu em sua vida, que, movido por sua própria experiência de viver um ciúme cego ou uma traição, escreveu a voz de Bentinho. Sobre essa suspeita, o leitor ou crítico iria buscar a resposta na biografia do autor, procurando a presença de “coincidências” ou “referências” entre a narrativa da obra e da vida de Machado.

Este desejo de encontrar o autor no texto, não a partir de traços estilísticos de sua escrita – ou seja, suas características na forma de trabalhar a linguagem –, mas sim o desejo de tentar encontrar a *vida* do escritor escondida na obra do autor, pode gerar confusões e conclusões equivocadas, pois acabam projetando sobre a figura do autor algo que nasceu e pertence ao campo de sua produção ficcional.

Essa confusão entre as vozes do escritor e de sua criação, até hoje move nossa imaginação em torno da figura do autor. Confusão essa, que se torna inspiração para alguns artistas e autores, que decidem propositalmente criar pontos de cruzamento entre vida e obra. As propostas que brincam com a inserção proposital de elementos retirados da vida do autor, ou do mundo que ele habita, acabam aumentando essa relação entre a voz do autor e as vozes do espaço ficcional. Esta característica torna-se uma marca recorrente nas produções contemporâneas.

A autoficção é um gênero literário que tem como proposta embaralhar os limites entre o autor e a sua criação. O termo surgiu na França, criado por Serge Doubrovsky, a partir de seu romance intitulado *FILS*. Nessa obra, o autor empresta seu nome ao personagem principal de seu romance. Diferente de uma autobiografia, mesmo que haja uma correspondência entre os nomes do autor do narrador e da personagem, esta última será marcada pelo caráter inventivo da linguagem, pois assume a postura da escrita enquanto um processo de criação, marcado pelo

distanciamento entre quem narra e aquilo que é narrado. Como podemos compreender melhor na explicação de Vilain:

a exigência formal definida por Serge Doubrovsky de ‘chamar a si pelo próprio nome’: segundo a qual a autoficção impõe entre as três instâncias narrativas que são o autor, o narrador e o personagem, trata-se no caso de um compromisso do escritor que deve assumir em seu próprio nome em seu próprio texto e que, ao fazê-lo, marca o distanciamento em relação ao romance autobiográfico no qual o nome de empréstimo é atribuído à primeira pessoa. (VILAIN, 2014, p.174)

Esta estrutura proposta por Doubrovsky, da correspondência nominal para a criação de uma autoficção, foi um tema muito debatido dentro dos estudos sobre autoficção, inclusive por Filipe Leuneje e Vincent Colona e outros grandes teóricos da autoficção. Com a expansão dos estudos relacionados ao tema, o termo passou a ser pensado não apenas enquanto um gênero restrito à literatura, mas sim uma metodologia de criação, movida pelo processo de ficcionalização de si. Isso significa que o autor toma como ponto de partida elementos da sua vida, suas experiências, os lugares onde esteve e até mesmo eventos ou documentos biográficos, para transformá-los em uma obra, que assume seu caráter autoficcional. “A tese de Vincent Colona estende a definição de Doubrovsky e dá ao termo ficção um sentido amplo abrangendo tanto o ficcional (a forma literária), quanto o fictício (a invenção mesma do conteúdo).” (NORONHA, 2014, p. 9).

Contudo, este caráter da ficcionalização de si também está presente nas autobiografias, devido à própria natureza imprecisa da memória. Se retomamos a discussão trazida por Lucia Castello Branco, que explicita este lugar inegável de “falta” presente em todo ato de rememoração, iremos lembrar que a invenção é parte do processo da memória. É por meio desse caráter inventivo que a memória é moldada em uma narrativa, possível de ser compartilhada. A memória é atravessada pela linguagem, sendo marcada por ela e suas limitações e características. Como diz Castello Branco, “Essa concepção de memória nos leva a pensar na existência de um ponto de intraduzibilidade que a rememoração sempre comporta: aquilo que constitui a falta, a lacuna, o vazio a partir do qual a memória se edifica.” (BRANCO, 1990, p. 40).

Castello Branco vai propor pensar em uma “desmemória”, que seria este texto, ou fala, que assume um caráter inventivo na narrativa, sobretudo a da lembrança, e que, portanto, deixa claro o caráter lacunar da memória, mesmo em produções autobiográficas ou memorialísticas. Mas é importante lembrar que, ao falar de invenção – deste processo de ficcionalização de si

que acontece na tarefa de tentar “traduzir” a memória vivida em linguagem compartilhada –, não estamos falando de falsificação ou mentira. Esclarece Santos e Oliveira:

Não se pretende dizer, no entanto, que os sujeitos dos diários e das autobiografias – ou mesmo as imagens de nós mesmos que criamos em nossos pensamentos e em nossas falas são *falsos*, mas sim que são em certo sentido, *ficcionais* (lembrando que ficção não é sinônimo de falsidade, mas de suspensão do limite que separa os conceitos de falso e de verdadeiro). Tais sujeitos são facetas diferenciadas, máscaras que se trocam, criações mutáveis de nossos desejos. Narrativas de nós mesmos. (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 19)

Entender a memória como matéria de criação, que nasce justamente de um ponto de intraduzibilidade, pode oferecer um caminho potente para pensarmos nos resíduos da voz do autor perceptíveis nas vozes de suas personagens. Não no sentido de que o autor irá esconder no texto sua biografia, mas permitir se atravessar por este processo de criação que é fecundado pelo ato de lembrar. Como compartilha Vilain, ao refletir sobre seu processo de escrita atravessado pelos estudos sobre autoficção:

[...] a fórmula de Serge Doubrovsky em *Le livre brisé*: ‘se me lembro, me invento’. Isso significa que a faculdade da lembrança se revela insuficiente para a autoficção e que não se trata mais simplesmente de procurar essa lembrança *atrás de si*, no antetexto, mas também *diante de si*, no texto e na própria escrita, tanto na retrospectiva quanto na prospecção que acompanha a busca inventiva da escrita, pois a lembrança é aqui fonte auto estimulante de recriação (VILAIN, 2014, p. 168).

Se retomarmos as reflexões anteriores sobre a personagem de D.D. Sanchez, o documento da quarta capa é anunciado pelos artistas como um documento apropriado por eles e, portanto, “verídico” – O que tornaria possível tentar traçar uma investigação em torno dos dados biográficos referentes à pessoa física a quem esse documento pertenceu, procurando por uma correspondência entre esses dados e as narrativas presentes na obra. No entanto, isso não tornaria “verdadeira” a relação entre a personagem e o dono do documento, nem garantiria a possibilidade de existir uma correspondência entre suas narrativas de vida. Contudo, a presença desse documento levanta curiosidade e sugere uma relação entre documento e personagem. Afinal, “o que pode impedir um leitor de ler uma autobiografia *como um romance* e um romance *como uma autobiografia*, uma vez que esse leitor é sempre livre e muitas vezes do contra?” (LECARME, 2014, p. 103).

É nessa liberdade de interpretação que a obra *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba* vai encontrar sua potência. Segundo minhas suspeitas, é este o ponto de partida para a construção do enredo. Os artistas, ao dominarem os aspectos simbólicos do livro, vão se utilizar de elementos paratextuais de modo a reforçar a dualidade entre realidade e ficção. Este jogo que desloca a personagem para a capa do livro, assumindo o lugar do autor, e que leva os autores para dentro do livro, escondidos nas últimas páginas, levanta a reflexão sobre o que entendemos como um autor, como esse nome ocupa essa posição dentro do livro. Somos levados a pensar em como reconfigurar o lugar deste nome, ao questionarmos como a ocupação dele na capa pode criar um pacto ficcional com os leitores. Ao criar esse deslocamento, os artistas enriquecem a narrativa, levando um caráter de invenção e incorporando os processos editoriais dentro da ficção. O mais interessante é que, nesse deslocamento, eles acabam revelando uma parte do seu próprio processo criativo, ao construir personagens que refletem o papel que ocupam enquanto produtores da obra, ou seja, recriam as figuras do autor-escritor e do viajante-artista. O que me faz lembrar de uma provocação de Vilain, sobre qual seria o verdadeiro intuito do autor de autoficção: “Pergunto-me na verdade se, de certa maneira, a autoficção não é uma tentativa mais sutil de tornar meu ‘eu’ enigmático ou pelo menos dificilmente legível e não uma tentativa de exibí-lo, como pensam frequentemente os leitores” (VILAIN, 2014, p. 172). Este “eu” enigmático seria uma estratégia para mostrar, na mesma medida em que é uma maneira de ocultar, a relação inegável que existe entre autor e obra: o ato de criar. A criação será um fruto desse “eu”, o mesmo “eu” que, para concluir a tarefa da criação, se afasta para dar espaço a algo novo. É como no teatro:

A criação das *personas* constitui o drama – ou a comédia – de uma dispersão, de perder-se em fragmentos que não remetem à ideia de plenitude. Através das máscaras é possível tensionar o Um, o todo. A heteronímia enquanto prática poética sinaliza a ultrapassagem da ideia de totalidade e avança rumo à consciência do fingimento e da ‘autoria’-condição do sujeito-ator no palco da escrita (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 26).

No entanto, quando proponho pensar em autoficção nesta investigação sobre a personagem D.D. Sanchez, estou olhando para dentro do livro *Mineiros Cavam no Escuro*. Estou aceitando a proposta dos autores, o pacto ficcional, no qual D.D. Sanchez é o autor dos textos do livro *Mineiros Cavam no Escuro*. Uma autoficção que acontece dentro do espaço ficcional e que faz parte da trama da obra, onde, dentro do espaço do livro, a personagem de D.D. Sanchez, na tarefa de escrever o livro, teria vivido um processo de ficcionalização de si.

Como escritor, D. D. Sanchez teria criado o narrador forasteiro, um vestígio do seu “eu” viajante, um rastro dos percursos de estrada. Este jogo entre autor e narrador, que aparenta ser fruto de uma autoficção, seria parte da construção do enredo pensado pelos artistas João Kowacs e Daniel Eizirik para a criação da obra. O que é interessante pensar aqui é que o espelhamento entre João como escritor-autor e seu personagem, D.D. Sanchez, também um escritor, vai acontecer justamente em relação ao processo de criação/invenção advindo do desejo de relatar, de forma livre, as vivências da estrada. A rememoração do vivido é matéria de inspiração para a criação de um outro eu, um eu narrador que transforme a estrada percorrida em uma narrativa da estrada, fiel em seu itinerário e livre no curso dos acontecimentos e encontros.

Porém, ao evocar esta tríplice presença, “autor-narrador-personagem”, espelhada na figura de D.D Sanchez, podemos projetar uma relação entre os processos criativos experimentados pelos artistas criadores da obra e as produções realizadas pelas personagens dentro do espaço ficcional.

Consideremos as informações veiculadas pelos artistas sobre a pré-produção do livro, onde descobrimos que esta obra é fruto de uma residência vivida na estrada. A residência, intitulada *Simpático elegante caixeiro viajante*, serve como um laboratório de criação no qual os artistas trabalham com a documentação das experiências vividas durante a viagem, por meio de cadernos de bordo, desenhos, fotografias e práticas de escrita. Este material serve de inspiração e matéria-prima para a composição da obra. Os artistas emprestam suas próprias produções, suas habilidades, gestualidades, para compor suas personagens. O gesto de espelhamento entre autor e personagem se repete no nível das personagens. Dessa forma, D. D. Sanchez é um espelhamento do processo de ficcionalização, pois representa a figura do escritor que evoca suas experiências para criar sua obra.

Nesse caso, a autoficção enquanto gênero (e fazer literário) é usada como inspiração para a criação de uma personagem complexa, onde o leitor pode juntar (ou não) autor e narrador como um só. As pistas para essa junção seriam: a presença do nome da capa ser próximo, mas não igual ao presente no documento da orelha; o fato de o autor do livro ser quem faz a dedicatória a outra personagem, simulando um referencial externo ao texto, que traria informações biográficas; e por último, a mudança de vozes e pontos de vista do narrador dentro do espaço do texto. É por meio dessas pistas que levanto uma hipótese sobre quem é D.D. Sanchez. Nessa hipótese, sua personagem é construída a partir de uma leitura que considera a correspondência entre as vozes do autor, narrador e personagem. O que significa que a imagem que construímos para a figura da personagem do pai é criada pela sobreposição entre o narrador forasteiro, seus relatos, e o nome do autor que assina a capa. Sendo assim, D.D. Sanchez, a

personagem do pai e o narrador forasteiro seriam os reflexos do escritor em suas diferentes projeções. Essas personagens, ao mesmo tempo que induzem uma leitura de correspondência entre suas vozes, se mantêm como "individualidades", unidades separadas, distintas e diferentes entre si. A narrativa se constrói na tensão que existe entre elas, as diferenças e as semelhanças; a aproximação e o distanciamento. É como na imagem da sala de espelhos, os reflexos do poeta não são ele, mas desenham traços que criam sua imagem.

O imbricamento de vozes aqui é propositalmente confuso. Deixa para o leitor a recepção deste "eu" que narra, como uma criação-invenção ou um espelhamento da voz do escritor-autor. Somos levados a recepcionar este "eu" enquanto um relato da personagem D.D. Sanches, pois ele é "real" no campo da ficção. Porém, a estrutura em abismo desta narrativa acaba evocando novamente a pergunta: mas ele é "real" ou ficcional na camada anterior? Explicando melhor, existem duas dimensões ficcionais dentro da obra. A primeira ocorre no cruzamento entre os dois eixos narrativos, onde a personagem do escritor se manifesta externamente ao seu livro; a outra dimensão é a dimensão do livro dentro do livro, delimitada pelo espaço do eixo narrativo que se desenvolve nas páginas de *Mineiros Cavam no Escuro*, onde a personagem do escritor carrega a função autor, e o forasteiro é uma de suas personagens. Essa personagem, por sua vez, vive uma dimensão ficcional que está inserida na cena, esta em que suas experiências e pensamentos são considerados "reais".

Portanto, quando nos perguntamos se o "eu" que surge no quarto capítulo é a voz do autor, estamos perguntando sobre um processo de ficcionalização de si que, ao escrever, deixa rastros de suas memórias. Estamos projetando para dentro do espaço ficcional a pergunta sobre o quanto de si mesmo o autor imprime no texto. Quando mantemos essa pergunta restrita ao nível do espaço ficcional, onde o autor do livro é D.D. Sanchez, lembramos de suas palavras na dedicatória: "este trabalho de pura ficção que escrevi inspirado pela estrada", inscrita em vermelho nas primeiras páginas do livro. Estes dizeres acentuam a ambiguidade das vozes narrativas do escritor e do narrador-personagem.

Terá D.D. Sanchez apenas criado narrativas divertidas inspiradas em contos policiais, com tramas que se desenrolam em torno de um crime, ou será ele testemunha dessas vivências de estrada, de um forasteiro que cria uma personagem anônima para preservar sua identidade e revelar traços de suas emocionantes aventuras de estrada, que deveriam permanecer em segredo. Seria um misto entre confissões e invenções que o pai deixa neste livro como herança para seu filho?

É com essa dúvida que a personagem do filho lê e relê o livro, buscando as pistas de seu pai ausente nesse espaço ambíguo. O filho procura a imagem de seu pai dentro do livro, mas o

livro é uma sala de espelhos, e a personagem do pai se dilui nessas várias vozes narrativas, a voz do autor, a voz dos narradores e a voz das personagens. O pai é como o poeta de nossa imagem, quanto mais tentamos localizá-lo dentro deste espaço de projeção, mais nos perdemos nos labirintos do espelhamento.

O filho, mesmo sob essa dúvida, se lança também na estrada. Ele é também um vendedor ambulante, como era seu pai e seu avô, dados estes que estão em seu caderno de bordo.

O livro *Mineiros Cavam no Escuro* não é a única herança passada de pai para filho, o ofício de vendedor ambulante é talvez a maior herança. A muamba é passada de pai para filho, segundo a personagem, há pelo menos três gerações. Mesmo que essa prática se transforme com o tempo, sofra adaptações, algumas relações permanecem as mesmas, como por exemplo a ligação entre a estrada e suas narrativas, presentes tanto no livro quanto no diário de bordo. A escrita do pai e as documentações do filho parecem vir do desejo de transmitir as vivências e experiências acumuladas por este ofício de muambeiro. Esse desejo de compartilhar o vivido é permeado pela potência da viagem, da descoberta de novos horizontes, novos vínculos, outras línguas, culturas. É desse desejo que o muambeiro se torna um narrador, um contador de histórias, sejam elas materializadas em palavras, como os relatos do livro, ou nas curtas notas da muamba, ou manifestadas por imagens, como os desenhos e fotografias.

Essa relação do viajante como aquele que carrega boas histórias para contar está presente no texto *O Narrador*, do filósofo alemão Walter Benjamin. Segundo ele:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível, tornamos presentes esses dois grupos. ‘Quem viaja tem muito que contar’, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente a vida sem sair de seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e o outro pelo marinheiro comerciante. (BENJAMIN, 1994, p. 198-199)

Essa figura arquetípica do narrador viajante se manifesta na personagem do pai, que, como autor do livro e também muambeiro, é representado como aquele que contava as narrativas da estrada. Essa imagem é reforçada por uma passagem do diário de bordo da personagem do filho. Essa passagem está manuscrita em uma página dupla que remete a uma folha de documento, com o selo e o título da sociedade “união dos caixeiros viajantes”. Nela

está escrito “seu Zózimo gostava muito de ouvir as histórias que meu pai contava e decidiu publicar um livro escrito por ele”. Sendo assim, antes de ser escritor, essa personagem já era reconhecida como um contador de histórias ou causos. Sua narrativa vem da oralidade. No texto que caracteriza essa personagem, João Kowacs, como seu criador, permitiu que essa oralidade se mantivesse de alguma forma na escrita.

Segundo Benjamin, as narrativas faziam parte do ritmo do trabalho. O ritmo da fala transmite uma parte importante do aprendizado do ofício. Contar histórias e narrativas era uma forma de transmitir as experiências adquiridas, de manter vivo um saber que estava diretamente associado ao fazer. Na obra *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba*, percebemos que as narrativas da estrada fazem parte desse ofício das personagens.

É nesse aspecto da muamba que encontramos outra pista dentro dos escritos do livro, que vai criar esta ligação entre autor, narrador e personagem. Essa pista está no capítulo III, quando o narrador-personagem nos conta um pouco mais sobre si enquanto relata o encontro do dia anterior com a “brucutu”, que podemos associar a Fahrad: “Perguntou o que eu fazia. Eu disse que era comerciante autônomo e estava de passagem”. Ou seja, o ofício de muambeiro da personagem é o mesmo do contador de histórias, que era muambeiro antes de vir a ser autor do livro. O narrador, portanto, compartilha com o autor a mesma experiência da estrada. E se sairmos do enredo, do espaço ficcional, essa relação se repete com o artista e escritor João Kowacs, que experimentou o ofício da muamba durante a residência *Simpático elegante Caixeiro viajante*. Sua personagem, D.D, Sanchez, também compartilha a experiência da escrita e da muamba.

Mas retornando ao nível das personagens, ou seja, dentro do espaço ficcional, existe uma outra pista que liga a figura da personagem do pai, (D. D. Sanchez) com o narrador forasteiro. No capítulo *Mundo do Real*, já nas cenas finais do livro, o narrador entrega a seguinte pista:

Só de saber que meu nome passou na boca do Murcianego, já me dá um arrepio. Mas hoje à noite vou dormir bem. Nos carinhos da minha esposa. A chinha já se preocupou demais comigo, não vou dar preocupação pra ela. E a gente tem nosso filhinho pra cuidar. O piá é a minha cara.

Aqui nessa passagem, o “eu” narrador diz ter um filho. Se ligarmos este trecho às informações presentes na dedicatória, estabelecemos novamente outro ponto de contato entre a biografia do autor, D.D. Sanchez, e o narrador forasteiro.

Esses reflexos imprecisos deixam uma pegada ambígua da voz do narrador, onde aspectos ligados à biografia da personagem do pai, presentes no caderno de bordo do filho, vão criar coincidências com os relatos deste “eu” narrador-personagem, que aparece ao longo dos próximos capítulos do livro *Mineiros Cavam no Escuro*. O cerne do enredo está no embaralhamento dessas vozes, que lançam a pergunta: será o forasteiro na verdade o próprio D.D. Sanchez? Essa pergunta dá o impulso para que a personagem do filho pegue o livro herdado de seu pai e saia pela estrada, aproveitando seu ofício de muambeiro para perseguir as pistas do seu pai, acompanhando o mesmo itinerário que o forasteiro percorre ao longo dos próximos capítulos até chegar na cidade de Alecrim.

A cidade de Alecrim é um destino que logo iremos retornar em nossa jornada. Mas para isso, vamos deixar as estradas do livro para entrar nos caminhos das Notas sobre a Muamba, onde mesmo na suspensão dos encontros os caminhos se cruzam.

Se considerarmos que é D.D. Sanchez o autor do livro, podemos considerar que existe a possibilidade de associar a ele, como escritor, a voz do narrador onipresente. Porém essa transição para a primeira pessoa cria uma nova camada de fragmentação dessa personagem. Ao mesmo tempo em que promete reforçar a ligação entre o narrador e o escritor, cria uma nova ambiguidade entre o “eu” que relata e o “eu” que inventa: esse narrador personagem seria fruto da criação de seu autor, que lhe empresta a voz do eu? Ou seria a personagem que empresta uma capa de ficção para salvaguardar memórias e confissões das vivências de estrada do escritor? Seria possível pensar em um processo de ficcionalização de si dentro da narrativa do livro *Mineiros Cavam no Escuro*, por parte de seu autor, D.D Sanchez, que aconteça restrito ao espaço ficcional projetado pelos autores da obra *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba*?

O Mistério que ronda a personagem de D.D. Sanchez move a narrativa. Essa figura presente em todo o livro está, ao mesmo tempo, sempre ausente e inalcançável. Sua presença é sempre uma dúvida, uma suspeita. Nunca vemos a sua presença direta, mas sempre as projeções fragmentadas de seus diferentes reflexos, como no exemplo da sala de espelhos, não vemos quem está ao centro, só seus reflexos distorcidos e imprecisos. Ocupamos o mesmo ponto de vista da figura, ao centro da sala de espelhos. Esse centro é o ponto focal de onde vemos a narrativa. Estamos localizados na posição do eu, e por essa razão não enxergamos quem pronuncia esse eu, sua imagem é uma pergunta, e as pistas são as projeções distorcidas que criamos em torno desse eu que narra. Quem ocupa esse eu? Os artistas criadores da obra? O autor do livro *Mineiros Cavam no Escuro*? O pai perdido na estrada? O narrador onipresente? O narrador forasteiro? O nome que assina a capa? Ou o rosto da fotografia da carteira de

caixeiro viajante da orelha da quarta capa? Não saberemos nunca com certeza, a resposta está na soma das imagens projetadas, mas essas se confundem, se transformam, trocam de lugar, o que sobra é o mistério/movimento de perseguir a imagem que corre pela sala de espelhos.

Nossa estrada se constrói nessa procura sem resposta. Seguiremos nela agora saindo do livro para entrar no caderno de bordo. Vamos conhecer o outro lado do espelho, acompanharemos a personagem do filho seguindo o itinerário dessa busca por percorrer as lacunas de uma memória. A estrada se bifurca, mas as narrativas se cruzam.

A personagem do filho caminha pelo rastro da imagem do pai, encontrando os cenários, mas sempre vivendo em outro tempo, um presente paralelo. Vivendo na estrada o encontro com o espaço que se faz presente, dentro e fora do livro, mas sentindo o desencontro entre os tempos que se bifurcam no presente do eu que narra, e o presente que lhe escapa nas notas da muamba.

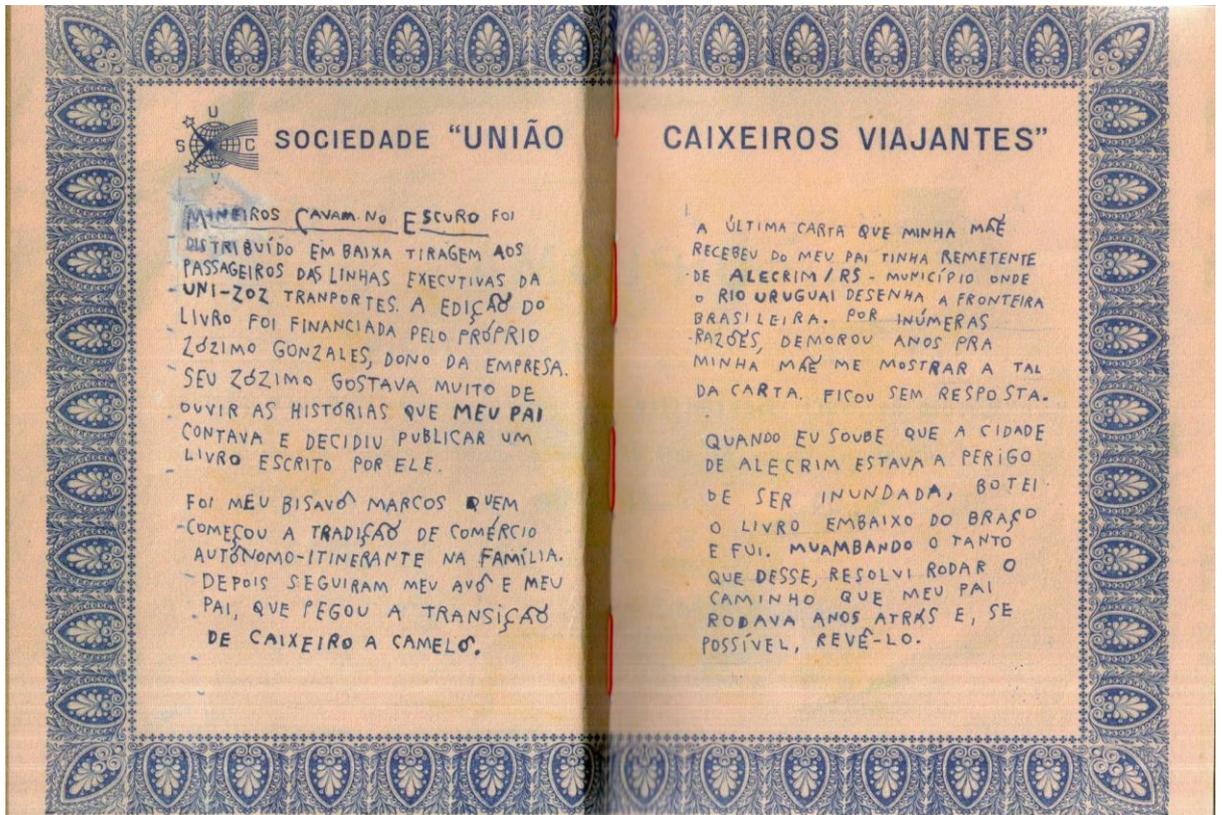
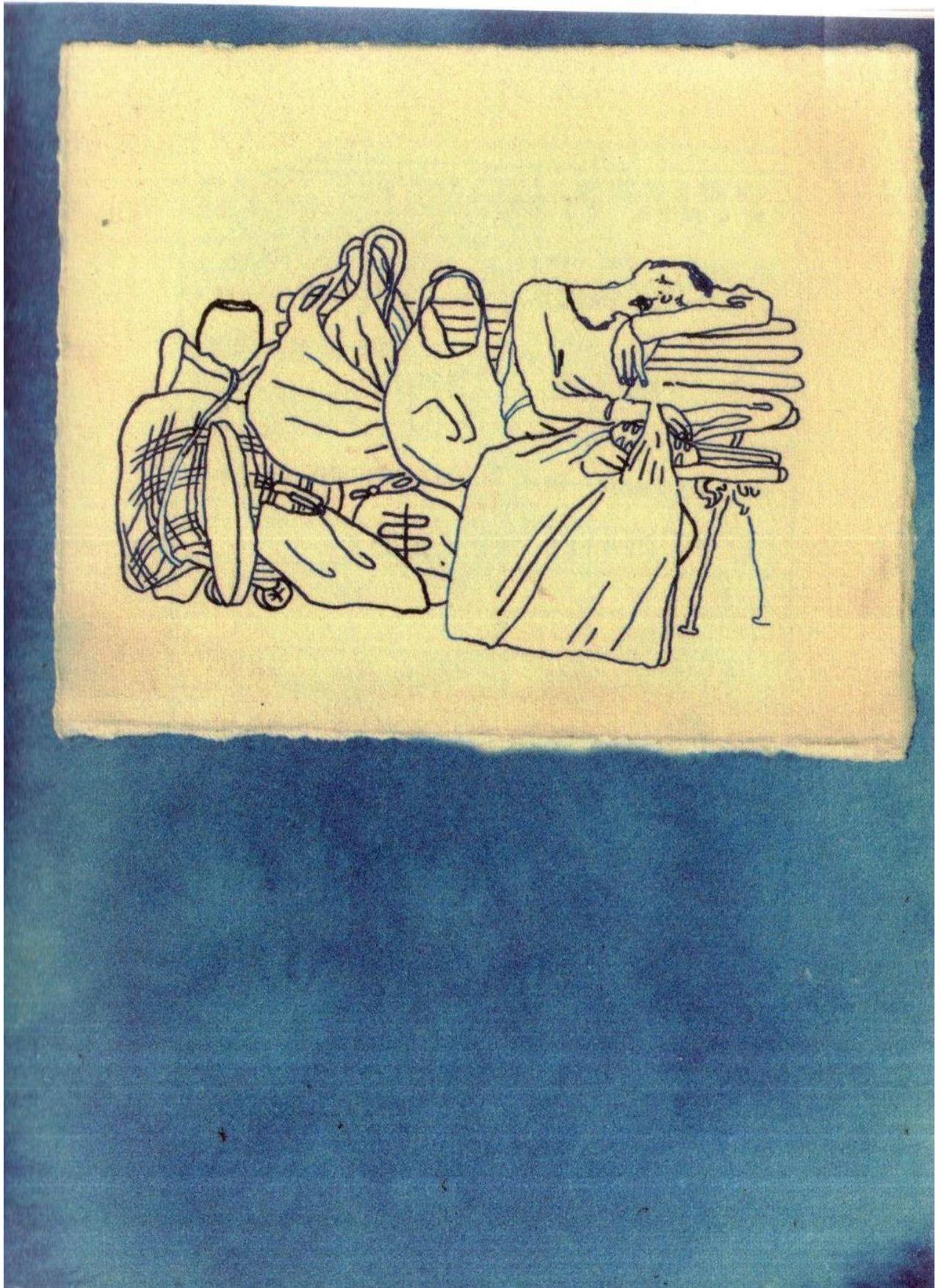


Figura : eixo notas sobre a muamba – texto escrito no documento “sociedade união caixeiros viajantes”.



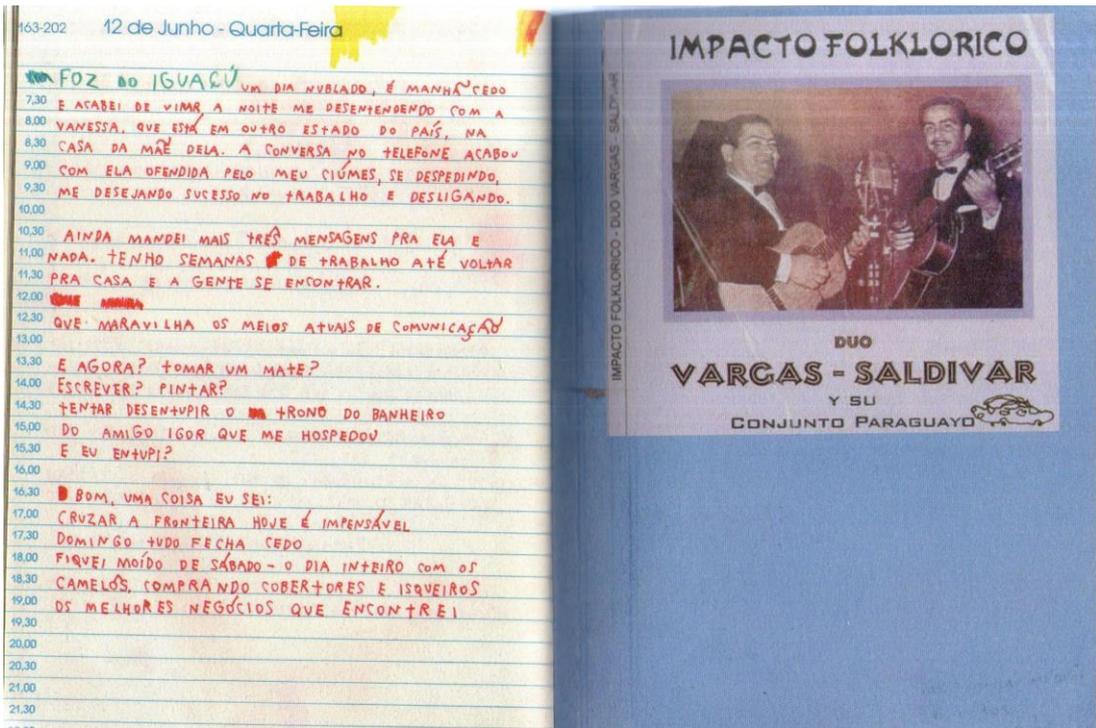


Figura 28: trecho das Notas sobre a Muamba. Dia 12 de junho. Ao lado, a capa do CD Impacto Folklórico.

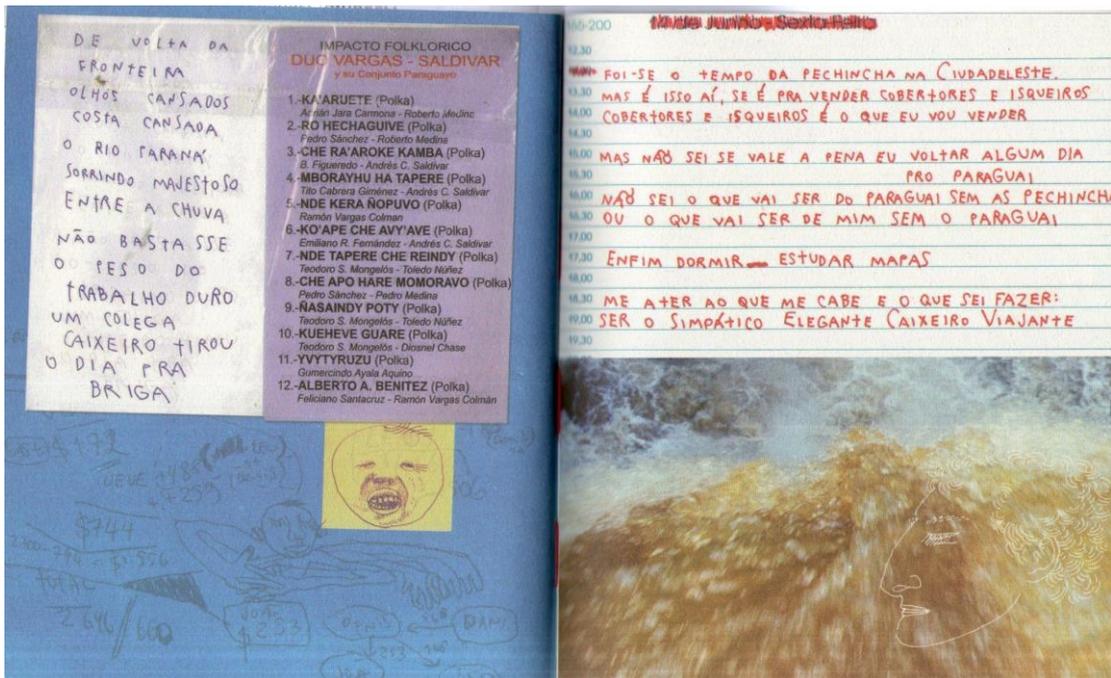


Figura 29: verso do CD Impacto Folklórico e continuação do dia 12.

2.7 O Caderno de bordo - As notas sobre a muamba

*“nossa senhora do caminho
cuida bem dessa criatura
caminhando no escuro e no meio de tanta água”*
(trecho das *Notas sobre a Muamba*)

O caminho que percorremos até aqui nos apresentou o eixo narrativo do livro *Mineiros Cavam no Escuro*, nele pudemos conhecer a personagem do autor do livro, D.D. Sánchez, pai do protagonista, o jovem artista muambeiro. Assim como na investigação sobre a personagem do pai, para conhecer melhor a personagem do filho, vamos observar as características materiais e conceituais que atravessam sua caracterização dentro da obra e que compõem uma voz que marca seu eixo narrativo. Assim, seguimos viagem explorando os terrenos internos da obra.

No eixo narrativo das *Notas sobre a Muamba*, a personagem do filho decide seguir os passos de seu pai após ler e reler o livro que herdou. Motivado pelo desejo de encontro, que se intensifica sobre a sombra da ausência, o jovem muambeiro se lança em uma nova viagem. Após registrar em seu caderno essa decisão, o jovem pede proteção a Nossa Senhora da Viagem, pois ele conhece os perigos da estrada, e desta vez a jornada promete ser mais intensa.

A viagem não é algo estranho, ela corre nas veias da tradição e da identidade de nosso protagonista. Está a pelo menos três gerações na família. A estrada, portanto, é um ambiente familiar, permeado por uma relação irônica, já que aquele que se desloca, o viajante nômade, é sempre um estrangeiro, por mais que se sinta em casa na estrada.

O protagonista está ciente de que esta não será apenas uma jornada de trabalho. Essa viagem tem um objetivo diferente das corriqueiras viagens de um vendedor ambulante: o desejo de reencontro com o pai. Esse desejo representa um sonho adiado que encontra neste momento a sua urgência diante da revelação de uma antiga carta, guardada pela mãe do jovem, com o paradeiro da cidade de Alecrim. A carta sobre a cidade de Alecrim é, ao mesmo tempo, motivo de esperança e de medo, já que agora o pai, para ele antes desaparecido, perdido na estrada, deixa uma pista de onde esteve. No entanto, trata-se de uma cidade condenada ao desaparecimento. Alecrim corre o risco de ser alagada pela barragem que estão construindo. A viagem torna-se inadiável, talvez seja a última esperança de encontro que resta ao protagonista. Ele sente que deve partir e leva consigo o livro, objeto que simboliza o vínculo com a memória de seu pai (na presença e na falta).

Nostalgia é uma palavra que tem origem nas viagens marítimas, que já foi utilizada no século XV para classificar o sentimento que abatia os marinheiros depois de um longo período no mar distantes de casa. Na nossa língua, a nostalgia poderia ser definida como a saudade do que está longe e ficou para trás, seja no tempo ou no espaço. Nostalgia seria o sentimento de encher-se de saudades, de saudosismo, outra palavra difícil, para falar da presença que a ausência de algo deixa. Saudade é um vazio preenchido por memórias, é desejar perto o que está longo. É estar diante da memória, da infância, do passado, da imagem da pessoa amada, do tempo perdido. A nostalgia é de alguma maneira marcada pela ideia de afastamento, podendo ser associada ao envelhecimento (um afastamento temporal). Olhar uma fotografia amarelada é ver as marcas deste afastamento, é ver o tempo. Para Sontag, a fotografia é um objeto que representa esse sentimento de nostalgia, justamente porque “a fotografia não é só pseudopresença, mas também símbolo de ausência.” (SONTAG, 1983, p. 15).

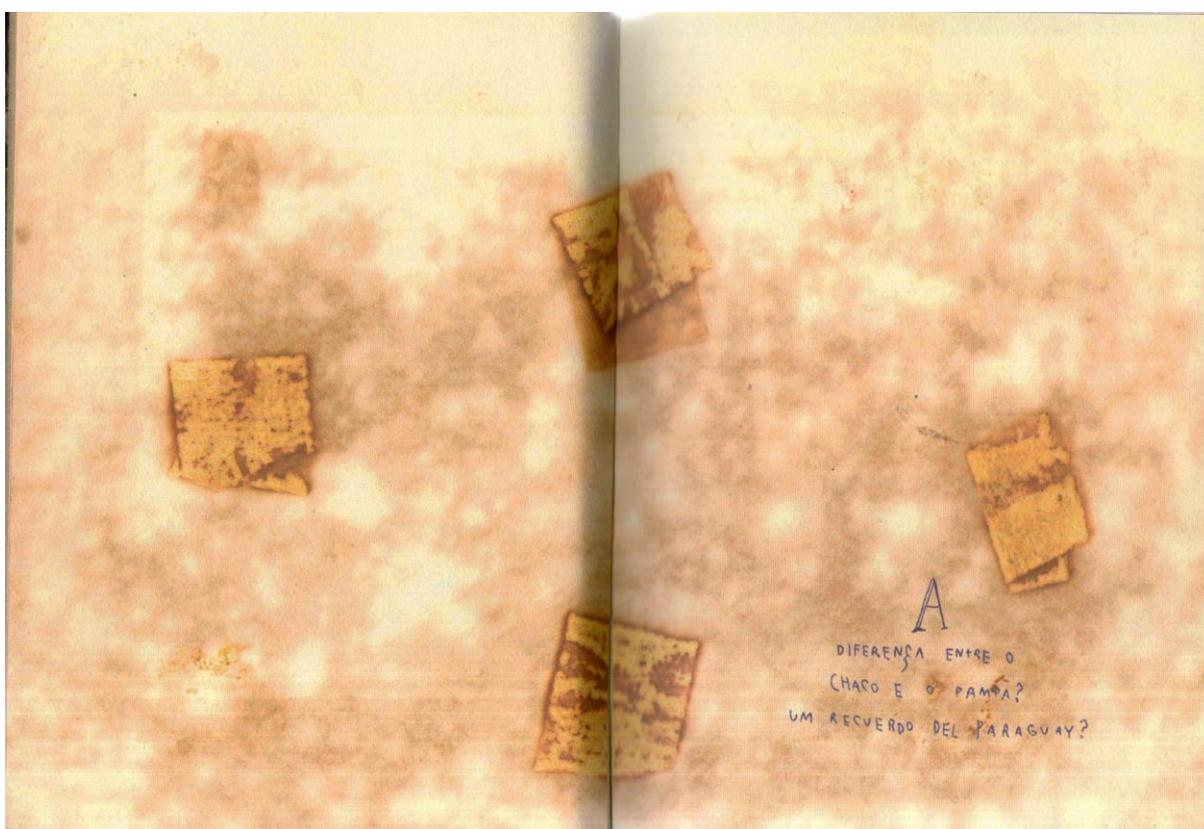


Figura 30: página escaneada – fotografia antiga da parte do diário de bordo.

A relação entre o caderno de bordo e o livro do *Mineiros Cavam no Escuro* dentro da obra de Eizirik e Kowacs é permeada por um sentimento nostálgico. A caracterização do livro

busca trazer em sua visualidade uma sensação de envelhecimento, de algo que atravessou o tempo e por isso se encontra deslocado “do seu tempo”. O caráter amarelado do livro é similar a uma fotografia antiga de família, ou uma carta guardada e vincada pelo tempo, o envelhecimento conta uma história silenciosa de vínculos. No eixo *Mineiros* o texto verbal pode até evocar um “agora”, porém seu texto visual estabelece uma relação diferente de temporalidade. Isso reforça um vínculo com o passado dentro da narrativa, que só pode ser estabelecido em relação a um outro tempo presente na narrativa, que é o eixo das notas, representado pelo caderno de bordo. Portanto, o passado do livro é relativo ao “presente” (para ser mais preciso, a um “passado recente”), que é o tempo em que se passa o relato do diário de bordo.

Esse tempo do diário pressupõe uma anotação que ocorre à medida do passar dos dias e dos acontecimentos da viagem, ou seja, um tempo próximo, um “quase presente” onde o registro do “agora” vivido pela personagem do filho se constrói. Quando contraposto às páginas envelhecidas intercaladas com as páginas coloridas e cheias de “objetos do agora” com datas e fotografias, somos levados a construir uma relação temporal entre os eixos. O livro do pai é, portanto, um objeto do passado que está presente no “agora” do filho e que faz parte da sua experiência de viagem.

Nós como leitores-espectadores acompanhamos a saga do jovem muambeiro, por meio de seu caderno de bordo, e a relação estabelecida entre a viagem e a leitura do livro do pai. A narrativa das *Notas sobre a Muamba* é construída através de uma compilação de documentos, anotações, desenhos, fotografias. O diário de bordo, ou caderno de viagem, pode ser uma estratégia para criar uma poética da memória.

Este recurso, de recriar um diário de bordo como espaço narrativo, oferece a possibilidade de registrar a viagem e documentar a experiência sensível do personagem. Cria-se assim uma relação de intimidade que é comum nas narrativas que recorrem ao formato de diários e outras escritas do eu.

O personagem do jovem muambeiro surge do gesto dos autores de transformarem seus diários de bordo – ou seja, o conjunto dos registros realizados durante a viagem do projeto *Simpático elegante Caixeiro viajante* – em matéria-prima para a composição do eixo das Notas Sobre a Muamba. Sendo assim, os artistas emprestam ao protagonista sua forma de arquivar e observar o mundo.

Os artistas definem parte do processo de criação da obra como o resultado da construção de um documentário gráfico, que poderia ser compreendido como a edição e a organização de uma coleta de objetos, documentos e outros registros visuais em um processo de documentação

da experiência. Uma “captura do real” por meio de espelhos fragmentados. Esse material coletado pode ser considerado um arquivo sobre experiência (ou outra sala de espelho que nos convida a uma “outra” caminhada?).

Como ambos os artistas possuem um vínculo com o cinema, podemos criar a suposição de que a maneira de pensar do cinema pode ter influenciado o processo documental e arquivístico dos artistas. Ou seja, esta obra, ficção/documentário gráfico, pode ter sido composta a partir da intenção de “capturar cenas do mundo real” e organizá-las em uma narrativa através de uma “edição” e “montagem”. Contudo, no lugar de uma produção audiovisual, a mídia escolhida para essa criação foi o livro.

Essa escolha pelo suporte do livro, ao meu ver, está diretamente ligada ao enredo da narrativa, e à natureza material e conceitual do tipo de registro trabalhado pelos artistas. A diferença entre essas formas de narrar (e registrar) a experiência da estrada é o que dá origem ao enredo. O livro é o suporte, ou melhor, a mídia mais tradicional vinculada aos relatos de viagem, tanto as narrativas literárias (eixo do livro *Mineiros*), como os diários de bordo (eixo *Notas*).

Os diários (ou cadernos) de bordo têm como uma de suas características acolher materialidades diversas, funcionar como um espaço de arquivamento e repositório de pequenos objetos e imagens coletadas. Essas práticas de coleta e organização de documentos partem da ideia de que o arquivo pode ser um “lastro” para a memória, algo que se conserva (normalmente vinculado a um relato ou contexto), como parte de um testemunho, uma estratégia para driblar a passagem do tempo e o “natural” desaparecimento (esquecimento) das coisas. É também uma forma de organizar, reconstruir (ou melhor criar, de novo) a experiência vinculada ao objeto arquivado. É criar uma ferramenta para “exercitar” a memória.

Os cadernos de processo podem ser considerados como um lugar de criação e experimentação do artista, uma ferramenta muito comum tanto no ensino de arte como também nos processos individuais de artistas. Assim como os diários, o caderno de processo acolhe um fazer em construção, que se desenvolve ao decorrer do tempo e da frequência, servindo como registro das transformações e acontecimentos que acompanham aquele processo criativo. O diário de bordo não é muito distante de um caderno de processos. Podem até ser entendidos como sinônimos, porém essa nomenclatura está mais frequentemente associada a um registro que acompanha uma experiência de viagem.

O mais interessante é que o conceito de viagem não se limita a um deslocamento físico, como define Juliana Castro em sua tese onde explora o significado da viagem:

Viagem é uma mobilidade de corpos, mas também é uma mobilidade mental. Viagem é uma atividade sensorial de estar nos lugares, mas é também a imaginação desse contato sensorial. Viagem pode ser um percurso por lugares ou mundos imaginários. Viagem é mais do que a movimentação de um corpo, é a movimentação de um corpo que sente, percebe, imagina, deseja, tem medo, dor, que esquece e recorda. [...] Viagem é a forma com a qual a pessoa imagina-se em percurso, mesmo que outros não a considerem viajante. Viagem pode ser um movimento que se faz sem sair do lugar, mas que provoca deslocamento na percepção de quem o empreende. Viagem pode ser virtual. Viagem pode ser realizada exclusivamente por meio da memória (e da imaginação). Viagem pode também ser uma movimentação espacial intensa que desloca pouco, ou nada, o centro de identidade e a visão de mundo de quem viaja. (CASTRO, 2019, p. 16)

Tendo essa definição em mente, podemos expandir a ideia de diário de bordo como também um espaço de registro de uma viagem imaginativa, ou de uma exploração de uma ideia. Em espanhol, encontra-se também o termo *bitácora*, que possui essa mesma relação presente no caderno de bordo, que serve tanto para o acompanhamento de um projeto como para o registro do cotidiano a bordo de um navio, ou em trânsito durante uma viagem.

Esses gêneros derivantes do diário, como o caderno de processo e diário de bordo, por mais livres e fluidas que possam ser as suas composições, temas e formas de registrar, eles carregam em si um pacto com o tempo, definido pela constância do ato de debruçar-se sobre o diário e entregar-se ao seu exercício. Esse compromisso com o tempo seria a principal (e definidora) característica de um diário, como podemos concluir a partir de Blanchot, em sua reflexão sobre os diários íntimos, no livro *O Livro por vir*:

O diário íntimo, que parece tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades, já que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si mesmo, acontecimentos importantes, insignificantes, tudo lhe convém, na ordem e na desordem que se quiser, é submetido a uma cláusula aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário. Esse é o pacto que ele assina. O calendário é seu demônio, o inspirador, o compositor, o provocador e o vigilante. (BLANCHOT, 2005, p. 270)

O tempo é um elemento importante e estrutural quando falamos do registro. É justamente no movimento do tempo que a criação vai acontecer quando se trata de um caderno de processos, ou gêneros derivados do diário. No caso do diário de bordo, essa relação com o movimento é ainda mais forte, pois em sua gênese está ligado ao conceito de viagem, isso significa que ele carrega a ideia do deslocamento como fonte inspiradora de seus registros. O diário de bordo pode ser compreendido enquanto um suporte físico, que acolhe uma narrativa sendo seu espaço de registro e experimentação.

Ao pensarmos sobre o papel do registro nas narrativas de viagem, para entender um pouco melhor a natureza dos cadernos de bordo, é interessante pensar nas práticas de arquivamento presentes em nossa cultura, como uma forma de gerar registro. Philippe Artières, em seu texto *Arquivar a própria vida*, faz uma reflexão sobre o “arquivamento de si”. Somos convidados por ele a observar o constante arquivamento presente na vida cotidiana, e como nossa identidade é atravessada por esses documentos, seja a certidão de nascimento (um registro institucional) ou uma lista de compras (um registro escrito dos hábitos de consumo), entre tantos outros “rastros” que deixamos. Segundo o autor, “o dever de arquivar as nossas vidas é onipresente na nossa sociedade. Quer seja na vida diária, no espaço social (por exemplo na escola) ou na esfera familiar, ou ainda no quadro de práticas científicas ou comunitárias, devemos nos entregar com frequência a esse exercício.” (ARTIÉRES, 1998, p. 17).

Desenvolver o hábito de praticar uma escrita diária, como uma conversa consigo mesmo sobre os acontecimentos cotidianos, faz parte de uma prática de *arquivamento de si*, que é uma resposta à tendência arquivística da cultura ocidental, segundo propõe Philippe Artières. O autor afirma: “arquivar a própria vida é querer testemunhar.” (ARTIÉRES, 1998, p. 28). Artières ressalta que “arquivar a própria vida não é privilégio de homens ilustres (de escritores ou de governantes). Todo indivíduo, em algum momento da sua existência, por uma razão qualquer, se entrega a esse exercício.” (ARTIÉRES, 1998, p. 31) Com isso, podemos concluir que o autor reforça o fato de que as práticas de arquivamento estão entrelaçadas à maneira de compreender o mundo dentro desse sistema cultural. Elas acabam por fazer parte da vida cotidiana de diferentes camadas sociais, onde os indivíduos reproduzem na escala da intimidade a mesma relação com os arquivos (de guardar, preservar e editar) que existe nas instituições.

Suponho que há uma tendência investigativa por trás de todo desejo de registro (ou testemunho). Para Blanchot, “o diário está ligado à estranha convicção de que podemos nos observar e de que devemos nos conhecer”. (BLANCHOT, 2005, p. 274). Já para Susan Sontag, este olhar explorador, vinculado à prática de registrar, estaria presente no hábito de fotografar. Segundo a autora, para alguns fotógrafos justificam seu ofício uma vez que “tirar fotografias serve a um propósito elevado: desvelar uma verdade oculta e conservar um passado que desaparece.” (SONTAG, 1983, p. 56). O arquivo seria, portanto, uma fonte de conhecimento sobre si (e também sobre o outro), fruto de um hábito de investigação e preservação da memória. “Passamos assim o tempo a arquivar nossas vidas: arrumamos, desarrumamos, reclassificamos. Por meio dessas práticas minúsculas, construímos uma imagem, para nós mesmos e às vezes para os outros.” (ARTIÉRES, 1998, p. 10)

Para se tornar um diário, um caderno comum precisa se transformar em um projeto, fruto do compromisso de seu autor com uma metodologia de criação. No caso de um diário de bordo, essa metodologia visa a criação de uma documentação, um registro da experiência da viagem, ou investigação criativa. O autor cria um hábito, um método pessoal de manter esse registro. O caderno de bordo é assumido como o lugar de organização de todo o material produzido. Muitas vezes, é o suporte principal onde o registro é feito (como no caso do relato escrito ou dos desenhos). É justamente em um processo de edição que envolve a produção material de um caderno, que a narrativa da viagem toma uma forma. Esse gesto de editar está presente no próprio gesto de registrar, como é possível compreender a partir das reflexões de Artières:

No diário íntimo, registramos apenas alguns acontecimentos, omitimos outros; às vezes, quando relemos nosso diário, acrescentamos coisas ou corrigimos aquela primeira versão. [...] não pomos nossas vidas em conserva de qualquer maneira; não guardamos todas as maçãs da nossa cesta pessoal; fazemos um acordo com a realidade, manipulamos a existência: omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, damos destaque a certas passagens. (ARTIÉRES, 1998, p. 11)

Portanto, podemos pensar que a experiência é organizada (e editada) em função do registro. O caderno, ao ser transformado em um diário de bordo, torna-se uma ferramenta para uma construção narrativa. Todavia, um diário de bordo não precisa ser efetivamente um caderno, muito menos ser produzido em uma única mídia/linguagem. Um blog, um conjunto de fotografias do Instagram, um site, um arquivo digital, ou mesmo uma caixa de madeira com diversos objetos podem ser compreendidos enquanto "diário de bordo". Sua definição é mais conceitual do que material, mesmo que a materialidade seja um fator importante no processo de criação. Vale lembrar que mesmo o espaço digital possui uma materialidade. Portanto, o que prevalece ao se pensar em um caderno de bordo, é sua função de acolher o registro de uma experiência em construção, e posteriormente ser o lugar de revisitação (e memória) desta mesma experiência. O caderno de bordo é definido pela intenção de seu autor.

Em uma obra que toma como referência os cadernos de bordo, é natural a presença de imagens de caráter documental, como fotografias, mapas e até reproduções de folhetos, comprovantes e passagens e outras formas de incorporar um "testemunho" do vivido. Esses elementos, tão comuns em diários de bordo e livros de viagens, não são recursos restritos ao universo dos livros de artista, sendo usados também em outros tipos de publicações, como por

exemplo em biografias, documentários ou como elementos para a criação de espaços ficcionais em obras literárias.

Retornando ao diário de bordo, o eixo das *Notas sobre a Muamba*, podemos observar uma relação de espelhamento (entre personagem e autor) parecida com a explorada no eixo do livro *Mineiros Cavam no Escuro*. A forma de produzir o registro que dá origem à obra se espelha dentro do espaço da narrativa. Se João empresta seu gesto de escrita a D.D. Sanchez, Daniel empresta seu traço de artista e ilustrador ao jovem muambeiro. Mas diferente do texto verbal da parte do pai, cuja autoria é uma produção “solo” de João Kowacs, as Notas sobre a Muamba tiveram seu texto escrito a quatro mãos. A composição do diário recebe interferência de mais de um tipo de produção visual (desenho, fotografia, colagem, edição digital, reprodução, etc.), apenas os desenhos são uma produção solo de Daniel Eizirik.

Proponho um pequeno passeio pelo diário de bordo, observando tanto como se desenrola o enredo da narrativa, como algumas das estratégias de composição e organização dos recursos criativos utilizados pelos artistas para transformar o material coletado em livro. Olharemos com atenção para as “cenas”, que marcam os diferentes momentos da muamba e a passagem por cada cidade.

A jornada do protagonista começa com a aparição do documento da união dos caixeiros viajantes [figura 27]. Esse documento é uma espécie de prólogo da narrativa, que funciona como uma introdução dos eixos, explicando a origem desta jornada. É neste momento que os paratextos espelhados do livro *Mineiros* ganham uma explicação e são incorporados à narrativa do diário de bordo. Esse documento pertence a ambas as narrativas. Ele é um ponto de contato importante dentro do enredo, é por meio dele que a relação de pai e filho é apresentada. Sendo assim, tanto o livro quanto as *Notas sobre a Muamba* são abertos por este documento/prólogo. É ele que revela os motivos que levam o protagonista a voltar para a estrada saindo em uma viagem diferente das habituais andanças da muamba.

No princípio do diário, o jovem muambeiro revisita seu passado, recorda sua relação com o pai e a muamba, em um relato/carta cujo remetente é seu pai. Isso quer dizer que no texto o jovem se refere ao pai como se estivesse falando com ele, ou melhor, *para* ele. Essa rememoração evoca sua ligação com a muamba, ofício que atravessa as três gerações: o tempo de seu avô, de seu pai e o seu próprio. É nesse momento que temos contato com o passado dos protagonistas e conhecemos a relação entre eles e o ofício da muamba, antes da personagem do jovem muambeiro tomar a decisão de “vestir as sandálias do pai”. Assim, o protagonista, tal qual a figura mitológica de Teseu, recebe uma herança de seu pai. Se no caso de Teseu foram as sandálias e a espada, no caso do jovem muambeiro foi o livro, o instrumento que o auxilia

no desafio de enfrentar a estrada, em uma jornada motivada pelo desejo do reencontro entre pai e filho.

Dada a partida, um mapa nos localiza logo após o primeiro capítulo do livro do pai. Neste momento da narrativa o protagonista está em busca das mercadorias para seguir viagem, é um momento de negociação. A Ciudad del Este (Paraguai) é o ponto certo para conseguir as mercadorias. Uma figura passa recomendações sobre o que não vale a pena trazer da viagem e dá dicas, ela está representada por um desenho. Ao lado vemos uma fotografia de músicos de rua com o desenho de um mapa e escritos sobrepostos à imagem, como é possível identificar na imagem abaixo:



Figura 31: Ciudad del Este.

O universo experimentado pela personagem é composto por fragmentos, sobreposições e composições. Roupas, objetos, fotografias, anotações, trechos, poemas, pensamentos, fragmentos de discurso em “portunhol”, espanhol, português, desenhos da paisagem, aquarelas, documentos e outros retalhos do mundo vão compor o cenário.

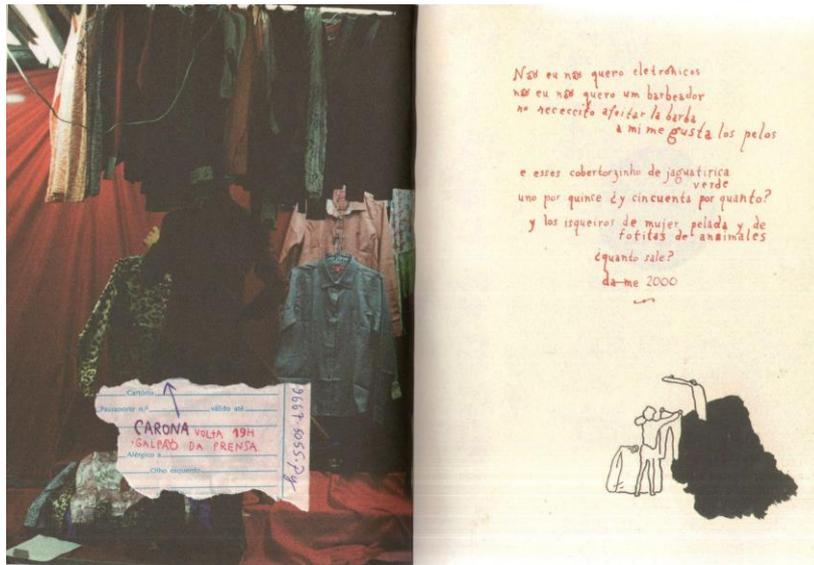


Figura 32: negociando mercadoria.

Os diferentes momentos, ou estágios da viagem, são marcados pela intercalação com o eixo *Mineiros* e pela mudança na composição visual das cenas. Entender a palavra como imagem, signo gráfico, é de fundamental importância para pensar a composição do texto que percorre as *Notas sobre a Muamba*, pois a voz narrativa, assim como os momentos de espaço e tempo, se difere primeiro por elementos claramente visuais.

A abertura para a inserção de objetos cotidianos no espaço da arte tem suas raízes nos movimentos de vanguarda do início do século XX, com o processo de abstração da imagem que vinha acontecendo dentro da tradição da arte ocidental.

A pintura vai, cada vez mais, se afastando da representação naturalista, a partir da segunda metade do século XIX. Com a popularização da fotografia, a pintura ganha autonomia. Através da apropriação de fragmentos da realidade urbana, com textos tipográficos, jornais, partituras musicais, embalagens, bilhetes de metrô, os pintores cubistas introduzem a palavra em suas colagens. (VENEROSO, 2012, p. 109)

Essa visualidade oferecida pela técnica de colagem, que permite a ligação entre objetos supérfluos e cotidianos – fragmentos dessa “realidade mundana” evocada pelos materiais ordinários – e o lugar da arte. Isso possibilita um deslocamento do olhar, que gera um olhar mais atento, um tempo de fruição, criando uma nova relação de sentido entre os elementos.

Considero esta potência do recorte existente na colagem, como algo próximo da relação de síntese oferecida pela poesia. O trabalho gráfico, assim como o poético, depende da capacidade de sintetizar. E como na fotografia, o recorte é a chave para capturar o instante fugidio. Veneroso, ao longo do livro *Caligrafias e Escrituras*, vai trazer vários exemplos que reforçam esta relação entre o trabalho da colagem e o pensamento gráfico com a capacidade de síntese, sendo um dos fortes exemplos dessa relação o movimento da poesia concreta no Brasil.

A colagem vai estar presente na forma de organização e composição visual de todo o eixo das *Notas sobre a Muamba*. Essa estrutura que incorpora em sua materialidade uma coleção de objetos coletados e diferentes formas de registro cria uma referência com os objetos e papéis presentes no nosso cotidiano. Dessa forma, “através da aproximação entre arte e realidade, o fragmento ou objeto da realidade perde seu significado absoluto e passa a explorar a riqueza significativa em relação ao todo” (VENEROSO, 2012 p. 83).

O objeto, apropriado ou representado, dentro da composição do diário, passa a ter um significado dentro da trama, ou melhor dizendo, em relação à trama, de tal forma que ele perde seu significado mais corriqueiro e passa a ser interpretado em relação ao conjunto presente da reunião de todos os elementos que compõem a cena (a página). Isso vai ser uma característica que perpassa todo o conjunto do eixo das *Notas sobre a Muamba*. Mas ainda que de uma forma mais sutil, está na composição da obra como um todo.

Em alguns trechos, as datas são evidenciadas, assim como uma narrativa com um tom mais confessional. Nesses momentos, o diário de bordo se aproxima mais do perfil de um diário íntimo do que dos cadernos de processo. Porém, a estética dos cadernos de processo prevalece no geral da obra. Um exemplo é o caso da passagem do “dia 12 de julho – Foz do Iguaçu”. Nesse trecho, o relato é escrito sobre uma página de agenda, ressaltando o vínculo com o tempo e o calendário, dois signos fortes no imaginário de um diário íntimo.

Neste mesmo trecho, há uma outra composição interessante: a presença do CD *Impacto Folklorico*³⁷, representado através de seu encarte que serve como suporte para a escrita. A referência ao CD ajuda a ambientar a narrativa, conferindo um caráter de intertextualidade ao convidar o leitor curioso a buscar a trilha sonora sugerida pelo CD. O relato da agenda, ao ser conectado com a melodia, amplia a cena para além da página, criando uma paisagem sonora ou uma associação de recordação para o leitor. A composição da cena sugere um momento de recordação da personagem, criando um imaginário das memórias, e instigando o leitor a estabelecer relações entre os diferentes elementos, o CD, as notas manuscritas, a fotografia e o

³⁷ CD disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2OsDky9c87Q>. Acesso em: 10 out. 2021.

desenho. Essa composição, assim como a possibilidade de criar um vínculo com o CD para além da imagem representada, criam uma cena cheia de conexões que enriquecem a ficção.

No eixo *Notas sobre a Muamba*, a colagem vai atuar em diferentes camadas entre texto e imagem. Retomando a relação que a poesia e a fotografia têm com a efemeridade, podemos perceber como essa relação é explorada pelos autores ao compor uma coletânea de instantes justapostos que remetem às memórias, seja através de objetos coletados e produzidos, ou nos curtos relatos manuscritos.

Essa visualidade da caligrafia cria uma voz poética, que projeta a imagem da presença daquele que escreve. Da mesma forma, os objetos reproduzidos e as fotografias criam uma ideia de ambiente. Essa composição é muito explorada nos livros de artista que carregam como temática a questão do deslocamento e do itinerário, já que esses “fragmentos do mundo”, assim como a fotografia, criam uma estratégia de representação de uma realidade buscando capturar a essência da experiência e simular o inapreensível. Para isso, o artista vai usar a potência do fragmento, em composições nas quais “a narrativa é formada com os elementos mais diversos: mapas, desenhos, frases e fotografias criam uma obra que se aproxima de um poema”. (CADÔR, 2016, p. 356). Esses elementos nas *Notas sobre a Muamba* irão desenhar o universo da personagem criando as cenas e ambientando a realidade percebida através dos registros da personagem do filho. O diário é uma interpretação da experiência da viagem, suas páginas dão “cor” e forma para esta narrativa.

A narrativa vai se estruturar nessa mescla de diferentes suportes, como o encarte de CD, embalagens, folders e documentos, tudo pode ser incorporado como suporte para a narrativa. As anotações manuscritas experimentam uma diversidade de suportes, como um poema escrito no guardanapo de um bar, anotação que tem a urgência de um pensamento que procura o primeiro retalho de papel para tomar corpo e não se perder. Assim, temos a sensação de que todas as materialidades do mundo poderiam ser incorporadas no espaço do caderno. Cada um desses fragmentos é um testemunho do gesto de colecionar os retalhos do mundo. Estes curiosos picotes de papel e embalagens, objetos e outros “luxos de plástico” são uma parte importante do registro da viagem, eles representam o momento presente, os retalhos do mundo são incorporados à memória, eles evocam a materialidade da muamba.

Algumas personagens vão aparecer nas *Notas Sobre a Muamba*, para além dos protagonistas (pai e filho). Muitas dessas personagens são figuras passageiras, devido à natureza de transitoriedade dos relatos de viagem, dos encontros efêmeros da estrada, como por exemplo os donos do hotel, ou os caminhoneiros que dão carona ao jovem muambeiro. No entanto, outros personagens mais ligados ao círculo íntimo do personagem irão aparecer mais de uma

vez, desempenhando ações mais relevantes dentro da trama, como no caso da personagem Vanessa, par romântico do protagonista.

Suas primeiras aparições são mais sutis, já que o protagonista apenas menciona sua relação, no momento, distante, com ela. Porém, mais pro final da trama, ela desempenha uma ação importante ao acolher e cuidar do viajante em um momento de fragilidade.

A primeira vez que ela aparece na trama é na passagem do diário do dia 12, a mesma que traz o CD do *Impacto Folklorico*. Neste dia, ela e o protagonista têm um desentendimento por telefone, que se torna um ponto marcante dentro do relato.

Na outra passagem em que ela é citada no diário, é na página dupla reproduzida na figura 34 a seguir. Como podemos ver, é uma composição delicada em tons de vermelho escuro e verde claro. Em uma das páginas, há um desenho erótico de um casal, nos traços lineares característicos das ilustrações de Daniel.

Na legenda está escrito “saudade seu nome é Vanessa”. O conjunto é novamente poético e nostálgico. Nesse momento a palavra saudade não está apenas sugerida, mas presente, “tatuada” na página e personificada na relação entre o protagonista e sua companheira. Novamente a falta e a distância aparecem na vida da personagem do muambeiro.

Como já foi dito, saudade é uma palavra que está presente no imaginário das viagens, principalmente nas narrativas em que o viajante deixa para trás seus entes queridos. Aqui retomamos a reflexão sobre a saudade para sinalizar uma diferença, quando falamos sobre uma impressão nostálgica da obra, num primeiro momento, ela é marcada pela ausência e envelhecimento, que há entre o filho e o livro do pai, representada pela diferença entre a visualidade dos relatos.

Agora vemos um outro aspecto do mesmo sentimento. A saudade e a nostalgia possuem uma complexidade de significados. O sentimento do primeiro momento é levemente diferente do sentimento evocado neste trecho. Nele, as cores da página, o desenho e até mesmo a frase remetem ao universo das paixões, do erotismo, do afeto, criando uma cena romântica, que fala sobre outro tipo de vínculo que afeta a personagem. Viajar é também se colocar longe das suas origens, do seu núcleo mais próximo, é partir da cidade natal. Vanessa, nesse trecho, se torna a metáfora da nostalgia que abate os viajantes. Ela é a representação da ausência do ser amado, o desenho representa a impossibilidade do encontro e a memória do corpo.

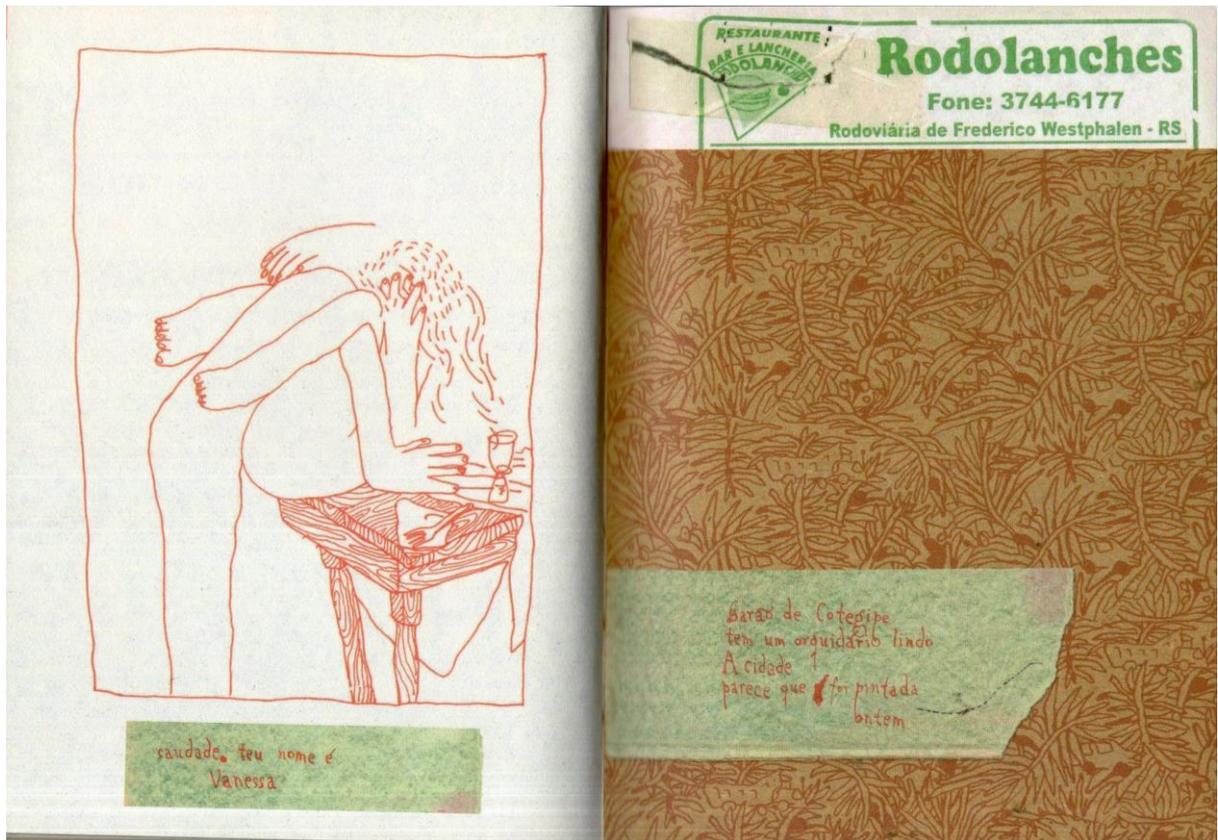


Figura 33: "Saudade teu nome é Vanessa".

Outro ponto interessante é que essa passagem cria uma conexão temática entre o diário de bordo e o livro *Mineiros*. Na página ao lado do desenho, lemos na fita crepe ampliada e esverdeada a seguinte legenda: “Barão de Cotegipe tem um orquidário lindo”. Depois, nas próximas páginas, algumas fotografias de flores ganham destaque. Mais a frente (quando lemos o capítulo V do livro *Mineiros*, que recebe o título “O clube da orquídea”), é que percebemos a ligação, pois o personagem principal vive um momento romântico com uma floriculturista, que parece ser uma amante de longa data. Cria-se, assim, uma conexão entre as experiências do pai e do filho, cada qual vivenciando os momentos na estrada, sejam as paixões aventureiras ou as saudades de um amor distante.

A personagem do jovem muambeiro enfrenta os desafios da estrada. Ele é atravessado pelos escritos de seu pai. Quando lemos os relatos intercalados, é como se as personagens travassem um diálogo silencioso, compartilhando confidências e experiências entre pai e filho.

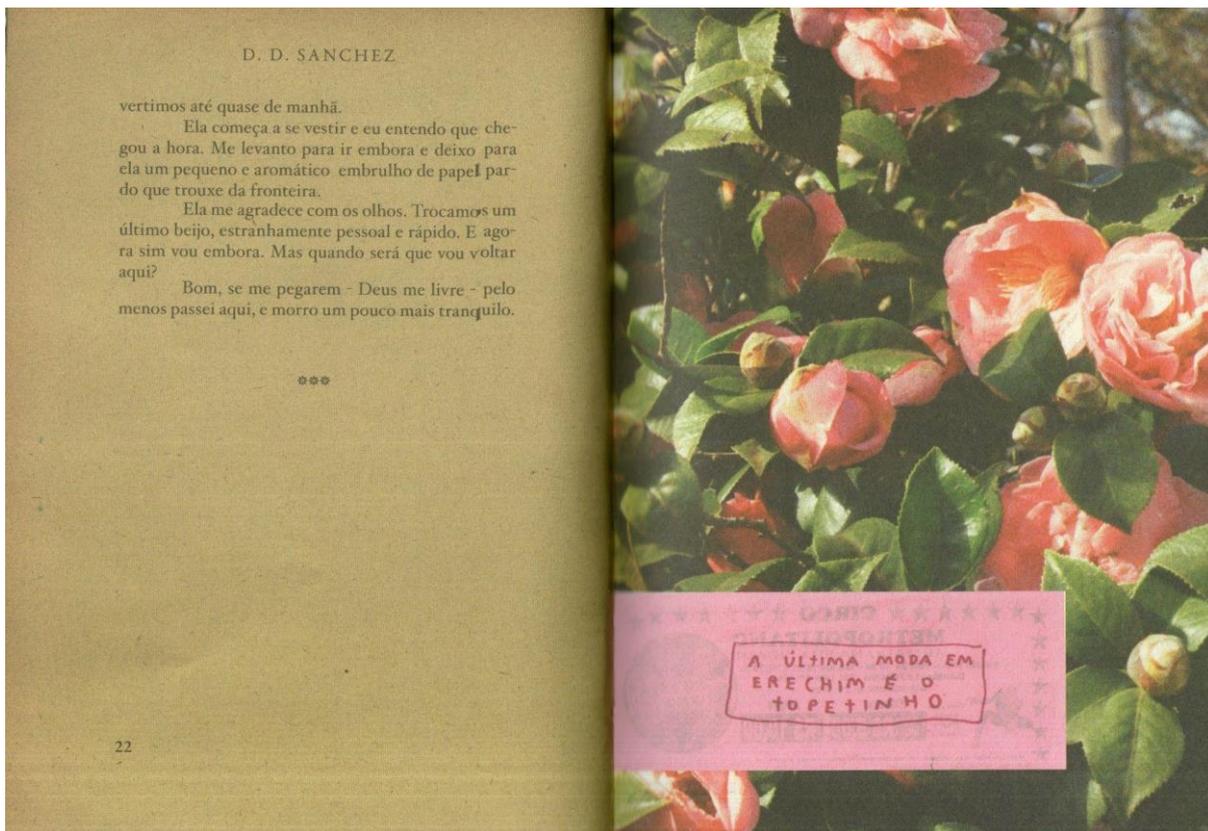


Figura 34: flores no caminho.

Em alguns momentos, o diário assume um tom mais poético. Em outros, se volta para o relato documental. Uma dessas passagens poéticas acontece neste trecho da imagem a seguir:



Figura 35: "caminhando caminhando".

As fotografias retratam os hologramas à venda. As fotografias centralizadas têm um grande respiro de margem e um pequeno texto manuscrito em baixo, que juntos compõem um micropoema “caminhando caminhando eu caminho e não tenho ideia de onde vai ser a próxima parada”.

Há uma certa ironia que retoma um ar nostálgico e melancólico presente na narrativa. Nesta composição, o conjunto trata da temática da deriva, aqui presente na representação da inevitável andança do vendedor ambulante, que precisa garantir uma venda, às vezes incerta, para garantir sua próxima parada, ou mesmo a continuidade da viagem.

Seguindo viagem, o jovem muambeiro pega uma carona na estrada rumo à cidade de Alecrim. Neste trecho, a palavra é indissociável da imagem, não podendo ser vista só como pano de fundo ou ilustração, como podemos ver nas sequências a seguir:

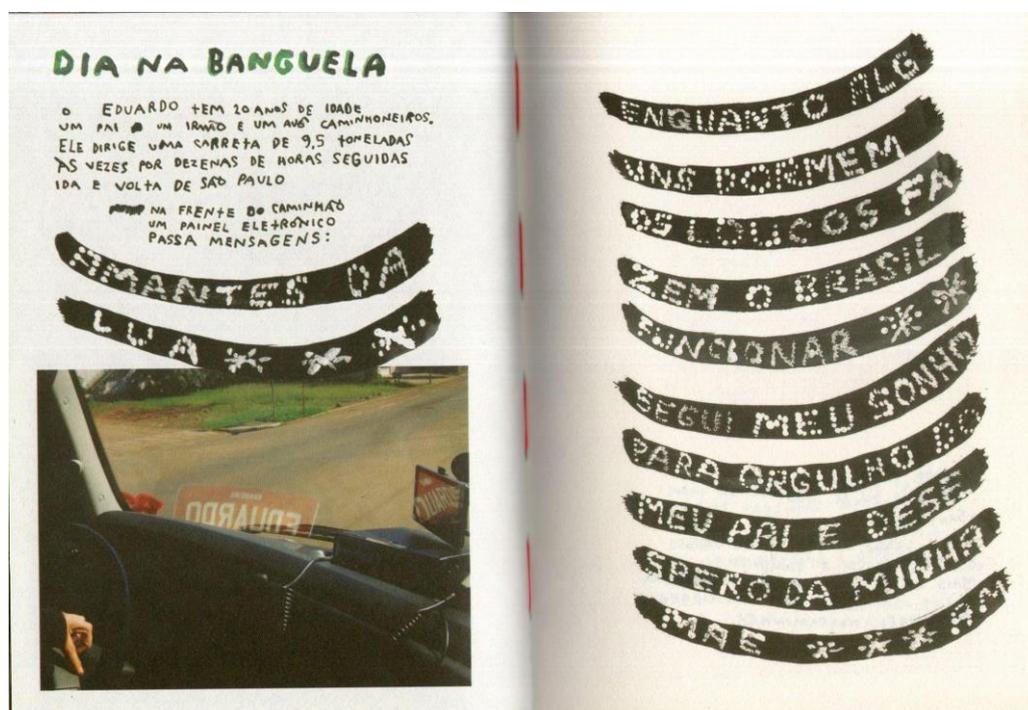


Figura 36: “dia da banguela”, imagem reproduzida do diário.

Nesse trecho, há uma composição interessante que remete aos recursos utilizados nas histórias em quadrinhos, na qual o desenho é associado ao texto, sendo disposto em sequências na página. Esse tipo de composição cria a ilusão de movimento ou continuidade na cena retratada, como podemos ver na imagem acima (figura 37) e na imagem a seguir.

Na figura 37, vemos uma sequência retratando um letreiro do caminhão, ao lado da foto interna da cabine de onde vemos a estrada. O desenho representa muito bem o movimento das letras luminosas, conferindo materialidade ao texto.

A imagem e a palavra são indissociáveis, uma linguagem completa a informação da outra. Juntas, conferem um sentido completo que não é possível compreender se separadas. Isso torna o uso da imagem mais do que um recurso ilustrativo. Aqui o texto é claramente multimodal. O mesmo acontece na cena seguinte, representada na figura 39.

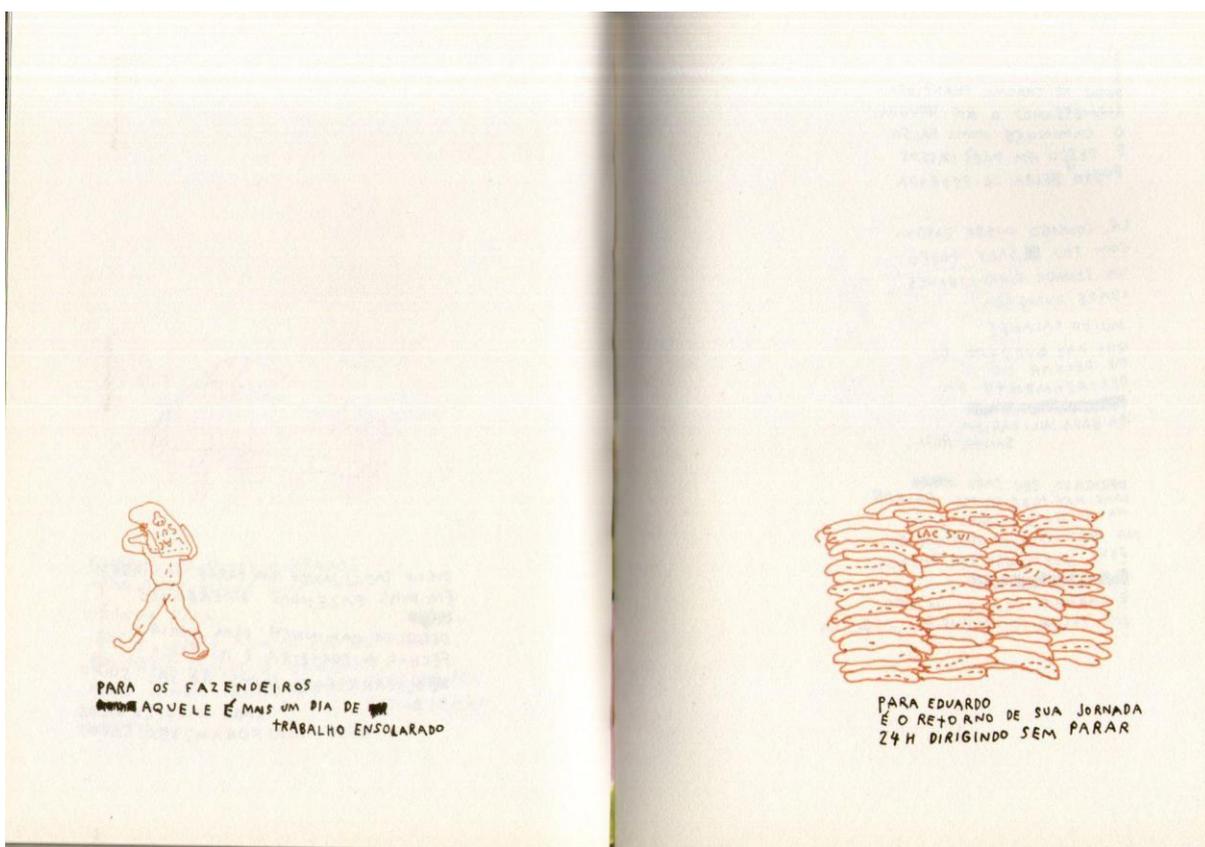


Figura 37: trabalho ensolarado e retorno da jornada imagem reproduzida do diário.

À primeira vista, o texto parece ser só uma legenda para a imagem. Mas sua integração com a imagem não se dá só pelo fato do texto manuscrito se relacionar com o traço do desenho. Uma leitura mais atenta revela que a imagem completa a sentença da frase, e vice versa, já que as frases “Para os fazendeiros aquele é mais um dia de trabalho ensolarado” e “Para Eduardo é o retorno de sua jornada 24h dirigindo sem parar”, só se completam com a imagem do trabalhador carregando o saco e a pilha dos sacos empilhados. A relação entre imagem e palavra revela a ligação entre as duas cenas, criando uma linha narrativa, indicando uma sequência de acontecimentos. A composição representa uma ação, uma temporalidade e um destino para cada

parte, criando sentido justamente no vazio entre as informações dadas, seja pela imagem ou pela frase. Assim, compreendemos que descarregar os sacos de sal é o final do trabalho de Eduardo, enquanto, buscar os carregamentos é a rotina dos trabalhadores da fazenda. Uma ação está ligada à outra, principalmente através do texto visual.

Quando a personagem finalmente chega em Alecrim, sua jornada é marcada pelo desencontro, e os textos voltam a ser indiretamente dedicados ao pai, com quem a personagem parece conversar, como é possível notar pelo trecho a seguir: “No clube de bocha de Alecrim, ninguém sabia onde o senhor andava. Não expliquei nossa relação, mas acho que olhando eles perceberam”.

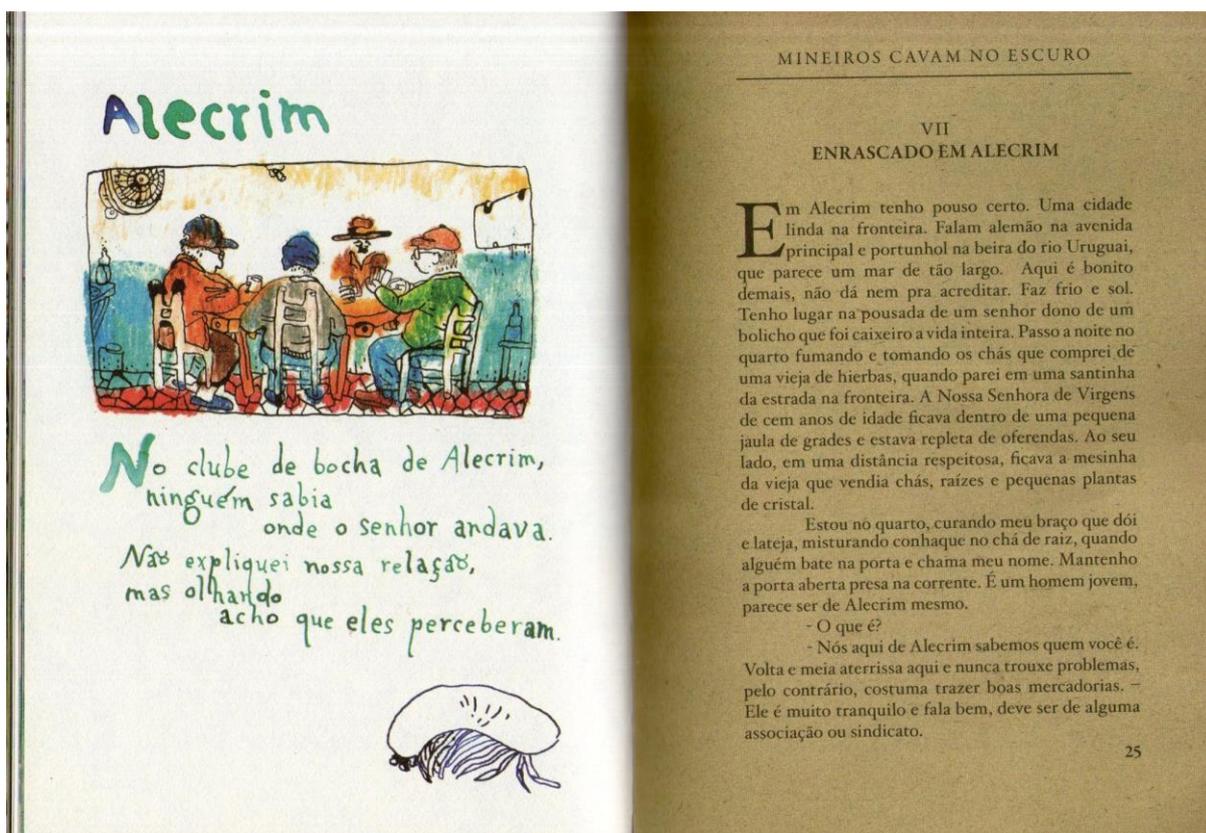


Figura 38: "Não expliquei nossa relação".

Logo após o primeiro trecho da passagem da personagem do filho na cidade, vem um capítulo do livro do pai que recebe o título: “enrascado em Alecrim”. Nesse momento, novamente as histórias são criadas e tensionadas entre o diário e o livro. Enquanto o filho vê a cidade de Alecrim ser ameaçada de alagamento pelas barragens. No livro *Mineiros*, o narrador forasteiro está enfrentando problemas com as perseguições de El Murcianego.

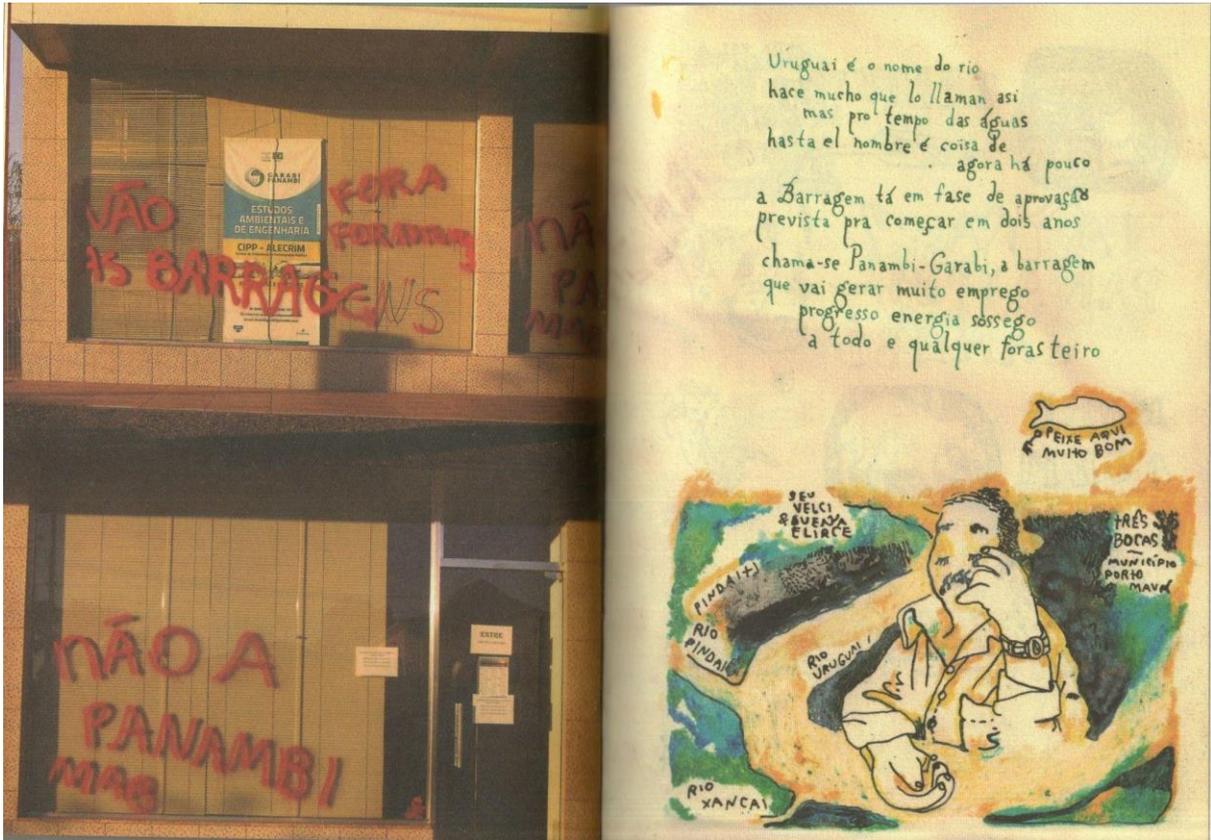


Figura 39: “Não a Panambi”.

O trecho sobre Alecrim é uma passagem marcante. Trata-se de um dos momentos em que os artistas mais tensionam as barreiras entre ficção e documentação: além do posicionamento político que eles assumem sobre o caso das barragens, chama atenção o registro das intervenções realizadas pelos artistas durante sua passagem pela cidade, com lambes colados em construções e ruínas. Alguns desses lambes e cartazes levam os mesmos desenhos das páginas dos cadernos, além de serem diretamente retratadas dentro do espaço do diário, sendo, desse modo, incorporadas às memórias e ações do protagonista. Artistas e personagens, aqui, se fundem e confundem dentro e fora do espaço ficcional da obra.

Os limites da página são tênues, a experiência transborda, o registro está também na cidade, no muro. O papel do testemunho é muito forte nessa passagem. O testemunho aqui é uma marca deixada para comprovar uma existência, para denunciar um conflito, para somar as vozes contra o alagamento, para deixar provas.



Figura 40: “o que é da água, a água toma”.

O livro como um todo é marcado por essa tensão entre relato e ficção, o testemunho está presente no cerne da narrativa de viagem e, portanto, é uma condição que se faz presente e relevante na obra.

A forma de compor deixa clara a intenção dos artistas de ressaltar o caráter documental ligado às narrativas de viagem (ou seja, um testemunho do vivido que de alguma maneira captura o real). É algo que se cria a partir do encontro com uma “outra” realidade, e por uma experiência de se imaginar no lugar deste outro (o muambeiro). O processo realizado pelos artistas se assemelha ao processo de interpretação teatral, onde o autor não apenas empresta seu corpo para dar vida ao personagem, mas se permite pesquisá-lo e senti-lo na pele, trazendo muito de suas experiências pessoais para vivenciar aquele personagem. Ele experimenta por um momento uma “realidade outra” no campo do palco, encenando (e não fingindo) aquele personagem.

Dentro do espaço da narrativa, tudo que vemos no caderno de bordo tem a “autoria” atribuída ao jovem muambeiro, mesmo quando se trata de colecionar objetos ou de se apropriar de documentos e peças gráficas. Os elementos do caderno de bordo são espelhamentos dos gestos e movimentos dos autores impressos na imagem da personagem. Isso quer dizer que, se

estamos vendo a fotografia de um ônibus para cidade de Alecrim – adornada por uma aquarela de um alecrim ao lado da reprodução do documento da passagem –, somos induzidos a supor que a personagem realizou esse trajeto e guardou as memórias em seu diário. Ao mesmo tempo, sabemos mais sobre o processo de produção do livro, imaginamos que esses registros não foram apenas criados pelos artistas, mas que também podem ser uma memória, um rastro gráfico da experiência vivida por eles durante o projeto.

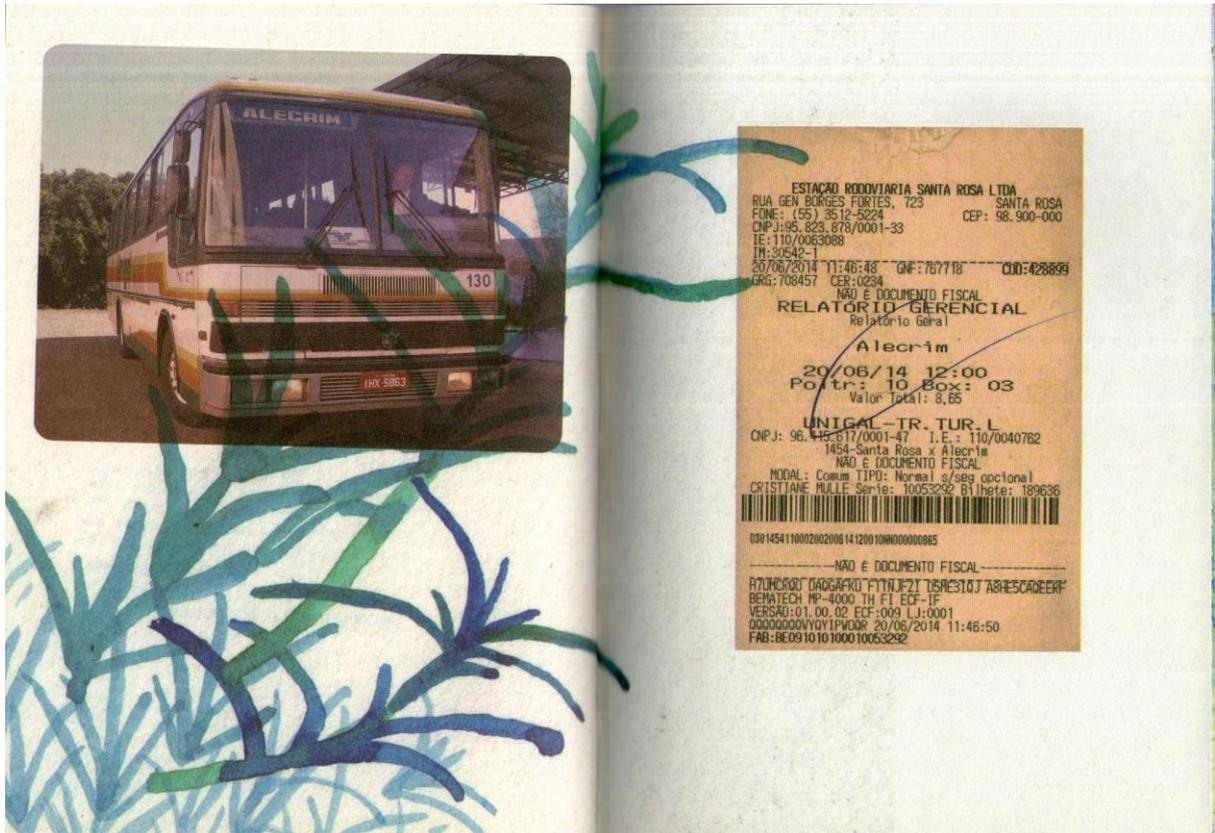


Figura 41: ida para alecrim.

As *Notas sobre a muamba* são apresentadas na forma de um diário de bordo pensado em uma linguagem gráfica/visual. As páginas têm um forte apelo visual, não só pelas imagens isoladas, mas pela própria forma de compor e organizar o conteúdo no espaço da página. Podemos reparar nas escolhas de cores, no uso de diferentes técnicas para criar as imagens e na forma de trazer as palavras, ressaltando seu lado imagético. Uma parte da narrativa é escrita ao estilo de notas curtas, quase sempre manuscritas.

O traço, vestígio do gesto e da mão, seja ele presente nos desenhos, ou nas anotações manuscritas, é outro recurso estilístico que nos aproxima da personagem, reforçando a sensação de estar em contato com um espaço de intimidade. Os elementos estão completamente

interligados, de tal maneira que separar palavra e imagem comprometeria o significado, alterando a mensagem. A narrativa, portanto, é composta pela costura desses elementos em um único texto verbovisual.

São estas as características que vão criar um ambiente, uma espécie de cenário que acolhe a personagem do filho e cria uma distinção clara em relação ao eixo narrativo protagonizado pela personagem do pai, no livro do *Mineiros cavam no escuro*. Podemos imaginar esse mesmo recurso em um filme, por exemplo, com duas histórias paralelas que acontecem em épocas diferentes. Para demarcar essa transição, o diretor criaria um recurso visual para retratar o passado filmando as cenas em preto e branco. Dessa forma ele estaria evocando uma memória visual do espectador relacionada à história do cinema. E para manter essa relação com o espectador, o presente seria retratado em cores, criando assim duas ambiências distintas para cada linha temporal da narrativa. Assim, sempre que as cores mudassem, saberíamos identificar rapidamente a qual das narrativas aquela cena está relacionada.

Na obra de Daniel e João, o efeito é muito similar, pois as características estilísticas de cada linha narrativa são marcantes e bem definidas, o que faz com que seja possível identificar com clareza os dois eixos narrativos, de tal forma que a transição entre o livro e o caderno de bordo consegue ser fluida, mesmo em uma disposição intercalada e com números de páginas variando na troca entre os eixos.

Contudo, reforço que estas escolhas estilísticas, na composição de cada eixo, não servem apenas para criar distinção entre os eixos, mas sim, são os elementos estruturais de cada um dos eixos, nos quais, cada informação ali presente, como o tipo de letra, as cores, as composições, oferecem informações para a construção da narrativa, inclusive criando uma referência temporal a partir desses elementos. Como por exemplo, o estilo editorial conferido ao livro *Mineiros*, que cria uma associação direta com um período dentro da história editorial brasileira, e que pode ser intuído pelo leitor por associação com outras obras presentes em seu repertório visual, ao reconhecer essas características em outros livros.

A temática central da obra é a viagem, permeada pela muamba. Os artistas utilizam duas formas diferentes de narração ao dividir os modos como o filho e o pai registram (e reinventam) seus vínculos com a estrada. Como já vimos anteriormente, a personagem do pai é inspirada na figura do escritor, sendo assim, o livro que possui mais elementos literários (*Mineiros Cavam no Escuro*) é a forma, o corpo que assume a sua voz na narrativa. Já a personagem do filho se associa às linguagens vinculadas às artes visuais, como o desenho, a pintura e a fotografia.

Sendo assim, as *Notas sobre a Muamba* possuem uma característica visual que remete a um caderno de processos, que também pode ser chamado de diário de bordo.

O eixo das *Notas sobre a muamba* carrega uma característica visual marcada pela grande variação (ou experimentação) de técnicas, materiais e formas de compor a página. Dentre essas composições que formam o conjunto das *Notas*, as páginas possuem alguns marcadores, que ajudam a criar um ritmo e constroem uma divisão, como se fossem capítulos ou momentos da narrativa. Algumas dessas demarcações criam repetições ou formam conjuntos, seja pelo estilo das fontes, repetição de materiais ou cores. Por exemplo, a sinalização dos nomes das cidades, ou locais onde foram tiradas as fotografias, normalmente aparece em escrito branco sobre uma fotografia. Essa sinalização funciona como uma espécie de título do "momento", criando também uma localização dentro da narrativa e do livro, já que o livro possui um mapa no final com esse mesmo itinerário de cidades marcado.

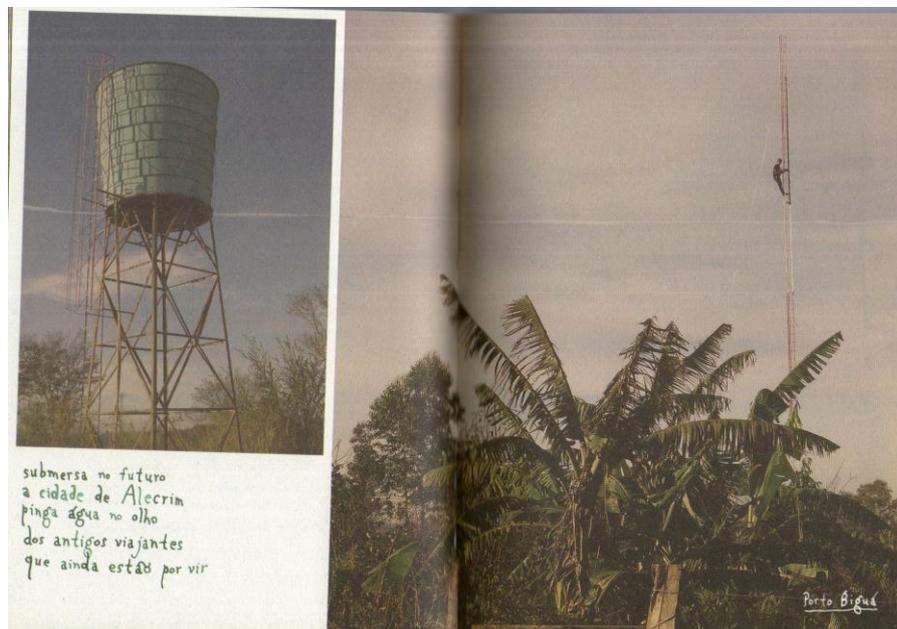


Figura 42: Porto Biguí.

Outro exemplo é o uso das cores e dos materiais, como podemos notar na sequência de páginas com o fundo preto, que retratam o retorno a Porto Alegre durante os jogos do mundial; ou a sequência da cidade de Alecrim, marcada pela presença da aquarela, em destaque maior que em outros trechos.

Contudo, essa característica de usar visualidades e materialidades diferentes para cada um dos eixos da narrativa, demarcando diferentes cenários, parece não ter somente a função de criar divisões, na verdade estes recursos ajudam a ambientar a cena, trazendo possibilidades de

sentido/significado. Se analisarmos os exemplos a seguir, podemos observar melhor essa relação.

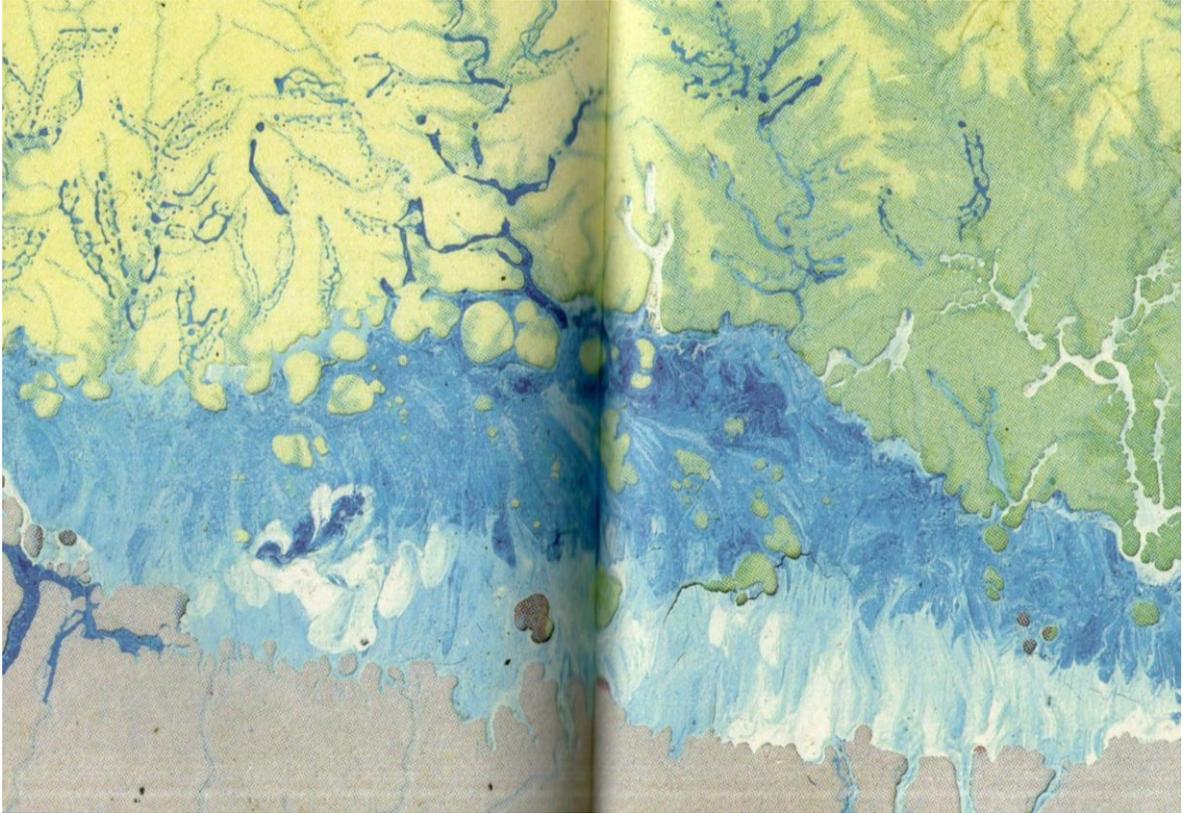


Figura 43: Mapa com tinta.

Se repararmos no caso da passagem sobre a cidade de Alecrim, vamos notar que a aquarela potencializa o sentimento paradoxal da personagem ao chegar no destino da carta, pois as cores vibrantes e leves criam um contraponto com a fluidez do material, que tende a causar um efeito de diluição da cena. A tinta entra como uma metáfora das águas, que ameaçam alagar a cidade. Essa metáfora das águas ganha uma intensidade poética, em uma sequência de 2 páginas duplas onde a tinta “alaga” o mapa e vemos esta cena ocupando todo o espaço, sangrando o limite da página. Parece uma pintura abstrata, mas o fragmento da palavra “Argentina” nos localiza e, assim, notamos o mapa. E sentimos a ameaça das águas sobre o território retratado.



Figura 44: Mapa com tinta. Fragmento da palavra Argentina.

Já no caso das páginas pretas, na sequência sobre a Copa do Mundo, o protagonista passa por um momento turbulento e obscuro, ficando doente logo em seguida. Nesse caso, as páginas pretas contribuem para criar um ambiente de tensão.

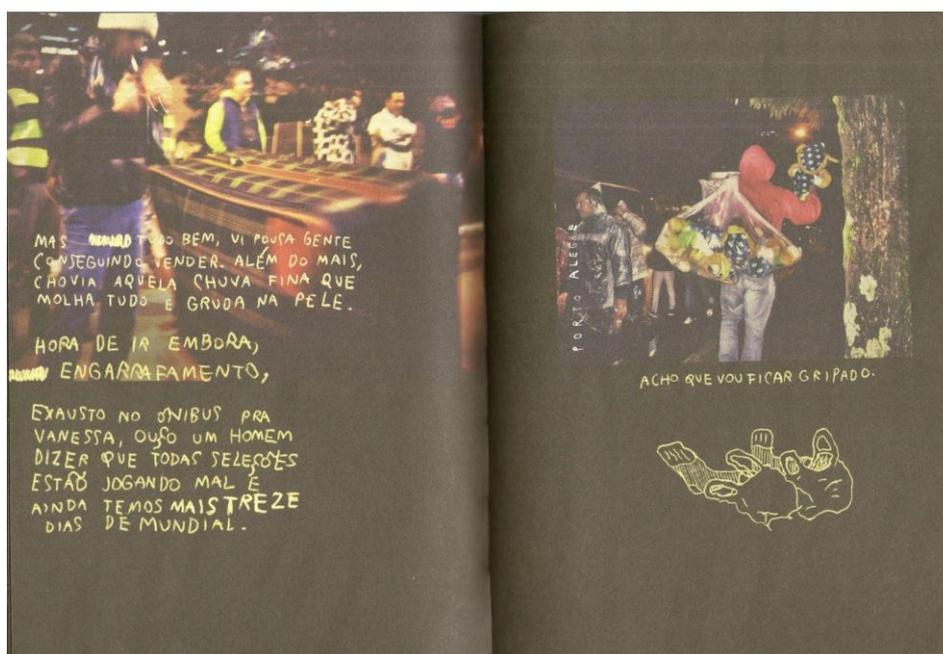


Figura 45: Páginas pretas – muamba no mundial.

Esse recurso de explorar diferentes estilos e técnicas artísticas potencializa a narrativa, conferindo uma poética da materialidade nas composições visuais. A alternância de recursos cria fluidez e intensidade, enquanto a repetição de elementos, dentro da composição editorial do livro, cria pontos de referência trazendo unidade e coerência para o conjunto. Dessa forma, os artistas em parceria com o diagramador Denny Chang conseguem construir a unidade da obra como um livro de artista, criando uma estrutura para a narrativa que seja sutil, não sobressaindo, de tal forma que possa trazer para o leitor a sensação de estar lendo um diário íntimo ou um caderno processual da personagem. Essa composição dinâmica, marcada pela fragmentação e variação de estilos, mantém, portanto, a sensação de um diário de bordo como espaço de experimentação da viagem, como um registro em construção e em movimento. Enquanto isso os recursos de organização permitem a presença de uma sinalização do itinerário, marcando assim pontos focais (e também de referência) que permitem uma navegação (leitura) desembaraçada, por entre os registros e memórias que compõem a narrativa.

Os artistas vão trabalhar a composição dos elementos jogando com a representação e incorporando os fragmentos da realidade. Eles criam, assim, uma espécie de jogo entre a documentação e a invenção, como por exemplo as composições que contrapõem a fotografia e o desenho.

Um caso interessante desses jogos criados pela repetição de elementos e a sobreposição de formas de registro diferentes é o caso do bilhete, escrito em alemão: “diene sünden sind Dir Vergeben”. Esse bilhete irá aparecer duas vezes na narrativa. Na primeira, ele é o suporte para um texto manuscrito sobre a chegada em Porto Alegre, a escrita acontece sobre o papel amarelo do bilhete e por entre as palavras. No segundo momento, o bilhete irá retornar no corpo do texto verbal, em um trecho do relato sobre as vendas durante a copa. Nele o personagem narra sobre a origem do bilhete, que é entregue por um padre bilíngue. Nesse relato o bilhete aparece uma terceira vez, agora representado em um desenho. Os artistas, ao jogarem com essas três formas diferentes de representação, criam um jogo com o leitor e, além disso, provocam um deslocamento temporal na narrativa: o bilhete chega primeiro como imagem fotocopiada e reproduzida no corpo da página (como um fundo para o relato), em uma lógica de reprodução e apropriação. Em seguida, ele aparece como objeto dentro da narrativa representado dentro do relato verbal e ilustrado em desenho. Provoca-se, assim, uma aproximação entre o texto anterior, no qual ele está disfarçado como “pano de fundo”, e sua aparição direta na narrativa, na qual ele ganha um novo destaque ao ser representado duplamente e, dessa forma, o bilhete passa a ter um novo sentido, para além da mensagem original da frase, que permanece sem tradução no livro. A mensagem original do bilhete se transforma ao ser deslocada e apropriada

pelos artistas. As palavras, assim como as imagens, que vêm dos “recortes do mundo”, tomam uma nova forma dentro do espaço ficcional, pois, como diz Veneroso a respeito da apropriação de palavras no espaço da colagem, “ao serem fragmentadas e retiradas de seu contexto original e colocadas em outro contexto, essas palavras ganham novos significados” (VENEROSO, 2012, p.139).

Essa composição narrativa funciona novamente no exemplo da colagem onde o todo depende da combinação entre os fragmentos organizados espacialmente – no caso do livro, também temporalmente – para a criação de sentido. E assim como no caso do cobertor, o bilhete cria uma relação direta entre representação e reprodução, entre registro e narrativa.

Isso nos leva de volta ao movimento cubista, pois “a colagem, ao inserir materiais “não artísticos” no âmbito do quadro, instaura a problemática das relações entre a representação e o representado” (VENEROSO, 2012, p. 83). Essa problemática é o que vai servir como principal matéria-prima na composição de livros de artista que trabalham na fronteira entre ficção e documentação, como no caso da obra de Daniel Eizirik e João Kowacs. O diário, como um todo, vai seguir essa forma fragmentada de trazer informações. Porém, a cada momento, um recurso diferente é explorado pelos artistas.

Chegamos aos momentos finais da narrativa do diário de bordo. O mundial (Copa do Mundo de 2014) é o clímax da narrativa. Em um verdadeiro vórtex de acontecimentos, o personagem chega a tomar chuva em um dia péssimo de vendas, enfrentando conflitos com a polícia e os fiscais. No final do dia, o protagonista fica doente. Isso tudo marca um retorno conturbado à cidade de Porto Alegre. O jovem muambeiro, então, se recolhe aos cuidados de Vanessa, encontrando junto a ela um lugar de acolhimento. Sua companheira o ajuda a se recuperar.

Embora a narrativa se encaminhe para o fim, as *Notas sobre a Muamba*, apresentam uma proposta circular. O desfecho, na verdade, sugere que haver uma continuidade da viagem, pois, logo que o protagonista se recupera, ele volta a pegar a estrada para tentar quitar as dívidas que acumulou no tempo em que esteve doente e as vendas foram fracas.

O livro do pai também encerra um ciclo. A viagem da personagem volta a ter como foco principal a muamba. Ela permanece sendo o destino e o ofício da personagem do filho. Não houve um reencontro, a narrativa não se soluciona e nem se fecha. A obra termina em um mapa. Tudo indica que a viagem continua. O mapa, no final, propõe que a narrativa permaneça sempre aberta em alguma instância. O mapa é também um índice, que marca o itinerário das localidades e dos momentos da viagem do livro. Assim, voltamos ao início: é um novo ciclo, um convite à estrada, a percorrer este itinerário, por vezes retornando a sala de espelhos, seja voltando para

reler o texto, ou seja imitando o protagonista e refazendo os passos do livro, para ter sua própria experiência de estrada, atravessando a tríplice fronteira, enquanto as narrativas se cruzam dentro e fora das páginas.

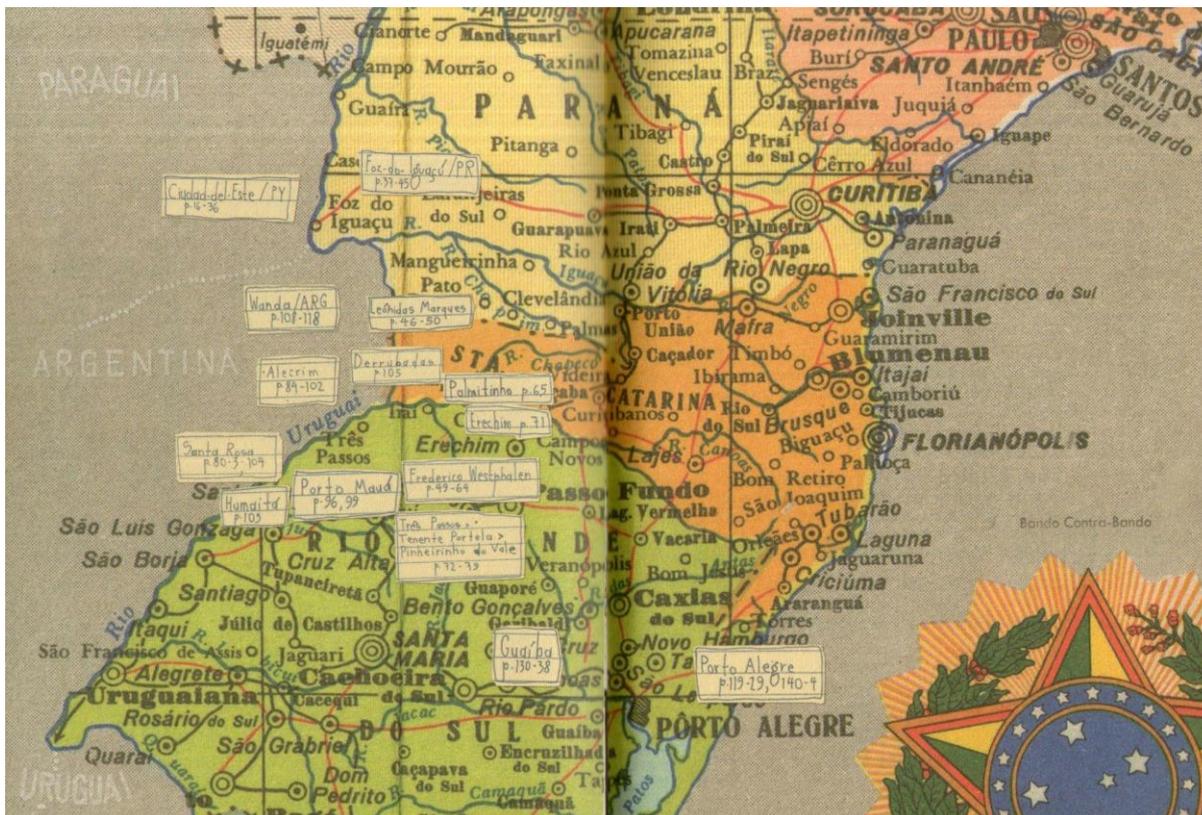


Figura 46: página dupla do mapa/índice.

2.8 Viagem como experiência - As narrativas de viagem

“Caminhando
 caminhando
 eu caminho
 e não tenho ideia de onde vai ser
 a próxima parada”
 (Trecho das *Notas sobre a Muamba*)

A obra *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba* pode ser considerada uma narrativa de viagem. Esse gênero está presente tanto na literatura como em outras artes. Como já foi dito, significado de viagem é algo muito abrangente, apresentando interpretações diversas. No entanto, podemos considerar o deslocamento como uma de suas características centrais. Esse deslocamento pode ser emocional, temporal ou geográfico, com itinerários reais ou imaginários.

Quando pensamos em viagem, algumas obras nos vêm à mente, como por exemplo *A Odisseia*, *Os Lusíadas*, *Alice no país das maravilhas*, *As Viagens de Gulliver*, *A Volta ao Mundo em 80 Dias*, *As Viagens de Marco Polo*, entre tantas outras. O que elas carregam em comum é uma narrativa fundada na experiência da viagem, cujos protagonistas, assim como o enredo ou a narrativa em si, se desenvolvem interligados ao movimento. Seja esse movimento uma tentativa derivante de retorno ao lar, como na *Odisseia*, ou uma jornada pelo mar rumo a terras estrangeiras, como em *Os Lusíadas* ou *Marco Polo*, ou mesmo uma exploração por um território fantástico, como em *Alice* ou em *Gulliver*. Essas narrativas marcam nosso imaginário, pois, de certa forma, o tema da viagem em si “é um tema potente para narrativas e essa potência resulta em entusiasmo para autores e para leitores.” (CASTRO, 2019, p. 23).

Poderíamos pensar, inicialmente, em uma divisão entre obras literárias – cujo tema central é uma viagem que ocorre apenas no campo da ficção – e literaturas de viagem³⁸ que possuem um caráter documental ao buscarem criar um retrato da “realidade”. As narrativas de viagem podem até mesmo ser inspiradas em viagens reais, ou mesmo, elas podem ter como objetivo principal ser um registro de uma experiência “real”, através de um processo de documentação. Porém, ao abordar o tema da viagem de forma mais abrangente, vamos perceber que essa divisão não possui contornos muito claros. Se tomarmos a *Odisseia* como exemplo, podemos lembrar que já houve estudiosos que tentaram analisar o itinerário percorrido por

³⁸ A literatura de viagens constitui um complexo campo discursivo no qual o tema da mobilidade mental e física está ligado, de um modo inextricável, à sua forma de representação (MATOS, 2013, p. 19).

Ulisses, analisando a obra de Homero com a intenção de traçar um paralelo entre o mito e a realidade. Por outro lado, mesmo no caso dos cadernos dos biólogos naturalistas, que tinham como objetivo retratar com fidelidade as experiências de suas expedições, criando um testemunho de seus olhos, é preciso admitir o caráter de ficcionalização presente em toda tentativa de relato, afinal o testemunho pressupõe um ponto de vista da observação. De certa forma, “uma viagem será sempre, em algum termo, imaginária, e será sempre “real”, ou geográfica – mesmo a cartografia de um mundo imaginário guarda similaridades com a cartografia do “mundo real”. Uma viagem será sempre literal: no sentido de se referir a um itinerário.” (CASTRO, 2019, p. 18).

A literatura de viagem pode ser concebida enquanto um gênero “que roça ou dissolve as tradicionais fronteiras entre o relato factual e a criação ficcional.”, como aponta Mário Matos, em seu texto de introdução para o livro *O imaginário das viagens*³⁹. Segundo Mário, a “literatura de viagens sempre se recorreu a diferentes discursos e meios (textuais e visuais) para encenar a autenticidade de percepções de outras realidades.”. O autor, em seguida, assinala que as

estratégias verbais, a que os narradores de viagens recorrem amiúde para criar o “efeito do real” (Barthes) ou, numa expressão de Riffaterre, a “ilusão referencial”, efeito esse imprescindível para que determinado livro possa ser percebido como sendo literatura de viagens, são frequentemente sustentadas por estratégias pictóricas que incluem o uso de mapas, de desenhos e, partir de meados do século XIX, também de fotografias. (MATOS, 2013, p. 23)

As observações de Matos sobre o caráter híbrido das literaturas de viagem demonstram que, além de embaralharem os limites entre ficção e relato factual, elas também apresentam um caráter multimidiático, reunindo recursos visuais e textuais. Isso interessa particularmente para a nossa análise, pois demonstra haver recorrência dessas características em obras que tratam da temática da viagem. Esse estilo da literatura de viagens pode ser uma referência por trás da criação de Daniel e João.

Sendo assim, podemos reparar que no caso do objeto deste estudo, a utilização dos recursos visuais, como desenhos e fotografias, como uma forma de “evocar o real”, está muito presente na composição do eixo narrativo das *Notas sobre a Muamba*, que por se tratar de um

³⁹ Trata-se de um livro de autoria coletiva, que reúne vários artigos sobre a relação da viagem com a literatura e outras artes.

diário de bordo, se relaciona diretamente com as literaturas de viagem, o protagonista (criado ao espelho da viagem dos próprios artistas) tenta criar um “testemunho” de sua viagem pela tríplice fronteira. Percebemos uma preocupação dos artistas de conseguir, através da criação dessa personagem e de sua história, retratar aspectos geográficos, políticos, culturais e linguísticos e, assim, de alguma forma, “capturar” a experiência da muamba, para além de uma documentação “pura” da viagem.

A narrativa do diário é o fruto da combinação entre o desejo do “testemunho” da viagem e da criação de uma personagem. Essa personagem ancora um espaço subjetivo e inventivo da experiência, tirando o foco das individualidades dos artistas enquanto protagonistas da ação de viajar. A viagem como experiência impulsiona o desejo de compartilhar aquilo que é vivido, sentido e visto. A viagem tem, portanto, um papel fundamental na trama desta obra. É quase impossível separar as personagens do itinerário e da ação de deslocamento, tudo se desenrola de maneira entrelaçada. É na viagem (e também em função dela) que as personagens são construídas.

Brandão e Oliveira trazem esta relação entre o sujeito da narrativa e o espaço, no capítulo *Escrever o Espaço*, do livro *Sujeito Tempo e Espaço Ficcionalis*, justamente ao relembrar as narrativas de viagem:

É interessante notar, por exemplo, que, em um gênero específico como a narrativa de viagem, é a representação do espaço – sua novidade, sua descoberta – que regula a construção do relato, em um processo que acaba por se projetar sobre o próprio sujeito da viagem, também ele uma categoria em transformação. Sujeito e espaço acham-se intimamente interligados nessas narrativas, é em função do espaço e da necessidade de operacionalizá-lo que o sujeito adquire relevância. (BRANDÃO: OLIVEIRA, 2001, p. 81)

Aqui os autores reforçam a relação estabelecida entre o sujeito da narrativa e a viagem (deslocamento no espaço). O sujeito se transforma à medida que percorre o espaço, e é nessa relação que a narrativa de viagem se fundamenta.

Se pensarmos na narrativa da viagem para além do contexto literário – observando que existem diversas experiências de viagem, como por exemplo o turismo ou as migrações –, a relação entre sujeito, viagem, transformação e testemunho se torna mais interessante, inclusive, para pensar a tensão entre o real e o imaginário presente nos relatos de viagem. Para isso, podemos acompanhar a teoria sobre viagem e experiência criada por Juliana Castro, em sua tese.

Consideramos que a viagem seria mais do que uma experiência narrável, mas uma experiência narrativa ou, melhor, um tipo de narrativa. Um produto da linguagem criado para representar a trajetória do viajante em seu movimento de atravessar. A viagem não surge junto à humanidade como reflexo de processos naturais ou instintivos. É criação da cultura, do pensamento, projeção humana acerca de elementos tão fundamentais quanto o de se deslocar: intrínseco ao viver. (CASTRO, 2019, p. 27)

Sob esse ponto de vista, toda viagem seria também uma experiência de linguagem, e, portanto, atravessada pela subjetividade. Seja no momento em que o viajante reflete sobre a experiência de deslocamento – e tenta traduzir para si mesmo os frutos desta vivência e, assim, acaba construindo uma narrativa sobre a viagem –, seja no exercício ou desejo de relatar ao outro a experiência da viagem. Segundo afirma Castro, “Viagem é uma espécie de narrativa, um tipo de história que é contada há muitas gerações, por sociedades diferentes, presente no pensamento humano em mitos antigos e modernos.” (CASTRO, 2019, p. 27).

Na linha de pensamento desenvolvida por Castro, podemos compreender esse caráter narrativo da viagem como “algo construído com o tempo e com a cultura” (CASTRO, 2019, p. 27), de tal maneira que “a viagem é, além de imaginada, concebida como uma narrativa e, portanto, experimentada como tal.” (CASTRO, 2019, p. 25).

Um ponto interessante da teoria desenvolvida por Juliana Castro, em sua tese sobre a viagem, é sua relação com o sujeito viajante, pois refletir sobre essa figura é fundamental para pensarmos a viagem como mais do que um produto, uma experiência complexa. Segundo a autora:

O sujeito-viajante é indispensável em qualquer discussão sobre viagem, e, para ele, as referências de realidade e de imaginação são sempre perpassadas pela memória (e sua “natural” ficcionalidade), pelo desejo/medo, pelas fissuras da identidade, dentre outros atravessamentos ligados aos processos da subjetividade. Viagem é algo necessariamente vinculado à subjetividade e à cultura, a não ser que a referência seja mesmo a de outras comunidades animais. Contudo, a viagem é muitas vezes definida de modo resumido como mobilidade de corpos pelo espaço. Seria essa definição suficiente para compreendê-la adequadamente? [...] Só faz sentido pensar a viagem como experiência, pensando ao mesmo tempo o viajante: aquele que se rende ao convite de criar experiências por desejo e/ou necessidade. Pensando o sujeito-viajante, é possível pensar a viagem como uma forma de criar experiências. (CASTRO, 2019, p. 24)

Castro propõe que pensemos “a ligação da literatura com os sentidos relacionados ao ato de viajar desenvolvidos historicamente por meio da imbricação entre o viajar e o narrar, que remete, por sua vez, à proximidade com a oralidade.” (CASTRO, 2019, p. 140). Nessa

passagem, a aproximação feita pela autora entre o ato de viajar e o ato de narrar refere-se ao entendimento do significado da viagem e está diretamente ligada às narrativas presentes na tradição, ou no imaginário, do sujeito-viajante, de tal forma que não se pode separar o ato de narrar do ato de viajar, pois a experiência da viagem está vinculada, de certo modo, ao relato, ao momento em que essa experiência é transmitida. Portanto, a autora considera que “o testemunho seria um traço muito elementar do ato de narrar viagens.” (CASTRO, 2019, p. 140). Sobre esse ponto de vista, podemos estabelecer uma relação com um dos arquétipos do narrador benjaminiano, o marinheiro, que é justamente a figura do viajante, aquele que por meio da oralidade transmite, e segundo sugere Castro, constrói, a experiência da viagem, transformando a sua experiência pessoal em memória coletiva, através da reprodução e repetição da experiência narrada. A literatura de viagem, portanto, seria o fruto desse vínculo entre viver e narrar a viagem. Segundo ela:

A associação da narrativa ao processo de experimentação vivido pelo viajante está relacionada ao protagonismo exercido pelo sujeito: em primeiro lugar, na vivência de uma história que seja relevante tanto para si mesmo, quanto para os outros; em segundo lugar, na necessidade de compartilhar ou transmitir. Como imaginar o fazer do viajante separado do fazer narrativo? (CASTRO, 2019, p. 24)

É, portanto, o sujeito-viajante que torna a experiência de mobilidade uma experiência de viagem. A viagem nasce do momento de enfrentamento entre o desejo do testemunho e a experiência narrativa. Através deles o sujeito-viajante organiza sua própria experiência e, como aponta Castro, se percebe no lugar de “protagonista” da narrativa da viagem. Esse sujeito-viajante irá de alguma forma editar seu relato para alcançar um status de “herói” da narrativa, que compartilha uma vivência, definida nas palavras da autora como: “uma história que seja relevante tanto para si mesmo, quanto para os outros”. Juliana acrescenta:

A complementaridade entre viajar e narrar vincula viajantes, leitores, escritores, ouvintes, narradores orais, espectadores. É de se pensar que não seja mais possível (e talvez nunca tenha sido) separar o que pertence ao âmbito da ação em viagem e ao âmbito da linguagem (narração). (CASTRO, 2019, p. 24)

Os Pensamentos de Juliana Castro sobre a viagem nos auxiliam a lançar um olhar diferente para os protagonistas da obra *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba*, pois podemos observar as personagens seguindo a perspectiva de “sujeitos-viajantes”,

desenvolvida pela teórica. E, assim, podemos analisar sobre esse ponto de vista a maneira com que os artistas vão construir diferentes formas de registro para cada um dos protagonistas (o pai e o filho). Cada uma das personagens possui uma maneira particular de relatar suas experiências de estrada (aqui compreendida também enquanto viagem). Essas vozes diferentes evocam “narrativas de viagem” distintas, trazem com elas referências de outras narrativas, que ecoam no estilo particular de cada uma. Isso quer dizer que cada uma delas irá se filiar a uma tradição diferente ligada à viagem, uma no universo dos livros literários de aventura com um protagonista em fuga, a outra relacionada aos cadernos de bordo e a literatura de viagem.

Retornamos à metáfora do espelho, a partir da relação estabelecida entre o sujeito-viajante e a viagem, na qual a experiência da viagem, ao ser elaborada pelo sujeito-viajante, faria parte de um processo de subjetivação e construção de si. A viagem enquanto espelho-negativo, (ou seja, aquilo que se revela por meio da falta, que mostra ao observador uma realidade inversa ao seu mundo interno), teria a potência de trazer à tona uma imagem interna do próprio sujeito, mediante os encontros provocados por ela. Como propõe Castro:

Os lugares que o viajante alcança, e vê, são um espelho em negativo. A viagem seria um artefato que permite ao viajante ver a si próprio por meio da diferença: “Os outros lugares são como espelho em negativo. O viajante reconhece o pouco que é seu, descobrindo o muito que não teve e que não terá”. A sensação de estranhamento que atrai tantos viajantes é sempre relativa a si próprio embora projetada no outro: “É dessa natureza o estranhamento das viagens: não é nunca relativo a um outro, mas sempre ao próprio viajante”. Descobrir-se por meio do outro – um lugar, uma pessoa – que se encontra em viagem. (CASTRO, 2019, p. 33)

Nesse sentido, os artistas criadores da obra *Mineiros Cavam no Escuro – Notas Sobre a Muamba* teriam evocado uma parte do seu próprio estranhamento (e reconhecimento) diante do espelho-negativo da viagem. O resultado deste espelhamento é transferido das personagens, fazendo com que essa relação entre a estrada (a viagem) e o universo subjetivo e íntimo se torne ainda mais entrelaçada à trama. As personagens da obra existem enquanto reflexos da viagem, uma viagem caracterizada pelo ofício da muamba em um território fronteiro.

Para nós leitores/espectadores da obra, o testemunho da viagem, no eixo das *Notas sobre a Muamba*, é construído por meio da combinação de recursos visuais (como a fotografia e o desenho) e relatos, poemas, memórias e outros escritos. A viagem acontece tanto no espaço geográfico, sinalizado pelos nomes das cidades e representado visualmente, quanto no tempo da memória e nas reflexões íntimas do protagonista. A intercalação com o livro do pai cria um cruzamento entre o itinerário externo e interno da personagem, sobretudo quando as duas

histórias se referem ao mesmo espaço geográfico. Talvez a passagem referente à cidade de Alecrim seja a que melhor traduz essa relação, pois ambos os relatos (*Mineiros* e *Notas*) acontecem na mesma localização. No diário, o filho sinaliza a dificuldade de localizar o pai retratando com desenhos e fotografias o percurso pela cidade, enquanto na narrativa do livro o narrador, no capítulo *Enrascado em alecrim*, fala sobre o filho e a esposa que estão esperando seu retorno. Assim, tempo, memória, intimidade e localização se fundem em uma só experiência dentro da narrativa.

Os desenhos são uma parte marcante na construção do universo interior da obra, eles criam um contraponto interessante com a fotografia, principalmente quando pensamos na maneira com que cada uma dessas linguagens vai tensionar a temática do arquivo e da representação do “real”. Tanto os desenhos como as fotografias são comuns como formas de documentar uma viagem, já que “coleccionar imagens é coleccionar o mundo” (SONTAG, 1983, p. 3).

Antes da invenção da fotografia, os desenhos eram o principal meio de representar a “realidade”. Quando a fotografia surge, ela se torna o meio “mais confiável” de retratar o mundo, pelo fato de que ela é fruto de uma ação química e mecânica.

A utilidade da câmera reside em que seu registro comprova. A fotografia pode constituir perfeitamente a prova irrefutável de que certo evento ocorreu. A fotografia pode distorcer – mas sempre permanece a suposição de que algo semelhante ao que mostra a fotografia existe ou existiu. (SONTAG, 1983, p. 6)

Susan Sontag, em seu texto *A Caverna de Platão*, discute a questão da fotografia enquanto uma forma de “capturar” a realidade. Segundo a autora, “fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. É envolver-se numa relação com o mundo que se assemelha com o conhecimento – e por conseguinte, com o poder.” (SONTAG, 1983, p. 4).

Quando estamos falando em narrativas de viagem, onde o testemunho da experiência é a principal motivação que articula o relato, não há como não estabelecer uma relação entre as narrativas de viagem e a fotografia, não apenas pelo fato dela ser uma linguagem presente em algumas obras do gênero, mas também pela própria natureza da fotografia enquanto uma “arte” do registro. Quando Sontag diz que fotografar é “apropriar-se” daquilo que é fotografado, ela está ressaltando uma dinâmica de “posse” que existe na fotografia. Em certa medida é o desejo de “reter”, guardar, preservar o momento, ou o objeto retratado. A fotografia assume de uma certa maneira a tarefa de “arquivar” o mundo. De não deixar perder.

Talvez por essas características, a fotografia tenha se tornado parte fundamental da experiência de viagem desde sua popularização. Susan afirma que “viajar torna-se estratégia para o acúmulo de fotografias”. A autora explica essa afirmação ao dizer que “A fotografia tornou-se um dos principais instrumentos capazes de nos fazer conhecer determinada experiência, dando-nos a impressão de dela participar.” (SONTAG, 1983, p. 10). Segundo ela:

A fotografia, ao mesmo tempo em que nos atribui a posse imaginária de um passado irreal, ajuda-nos também a dominar um espaço no qual nos sentimos inseguros. Assim é que a fotografia vem evoluindo passo a passo como uma das atividades mais características de nossa época: o turismo. Pela primeira vez na história, um número expressivo de pessoas viaja regularmente, por curtos períodos de tempo, com destino a locais diferentes de seu ambiente natural. Definitivamente, parece pouco comum viajar a passeio e não levar uma câmera. A fotografia será a prova incontestável de que o turista fez a viagem, cumpriu o programa e se divertiu. (SONTAG, 1983, p. 9)

Partindo das considerações de Sontag sobre a ligação do turismo com a fotografia, podemos concluir que a fotografia se torna a representação máxima do testemunho, sendo indispensável na constituição do relato da viagem e, também, na construção da memória do sujeito viajante. A fotografia não é apenas a “prova” de que a viagem ocorreu, mas parte da construção da narrativa e, portanto, da experiência da viagem.

Sontag ainda aborda um outro aspecto sobre a fotografia – que pode ser relacionado tanto às narrativas de viagem quanto especificamente ao diário de bordo das notas sobre a muamba –, que é a relação da fotografia enquanto objeto colecionável. Para a autora, “a fotografia fixa, além de imagem e objeto, é também um peso-leve, fácil de carregar, acumular e guardar” (SONTAG, 1983, p. 3). Isso quer dizer que, ao “capturar” um objeto por meio da fotografia, ele é automaticamente convertido em uma imagem, a autora ainda reforça, ao dizer que é uma imagem plana e bidimensional que se torna esse “peso-leve”. Hoje em dia, a fotografia se tornou tão leve que é quase imaterial, porém continua sendo a forma mais fácil de “coleccionar o mundo”.

No entanto, na época em que a autora escreveu o ensaio, a fotografia era prioritariamente analógica e impressa, e essa forma de colecionar, e acumular fotografias, implicava uma materialidade física. Por essa razão, a autora traz uma outra informação que é interessante para nossa análise:

Há várias décadas o livro tem sido o meio mais adequado de organizar (e muitas vezes de miniaturizar) fotografias, garantindo-as assim longevidade, quando não imortalidade – a fotografia é um objeto frágil que se rasga e perde facilmente – ou um público mais amplo. A fotografia publicada em livro é, obviamente, a imagem da imagem. Mas como ela é um objeto impresso e plano, perde muito menos de sua qualidade essencial ao ser reproduzida em livro, do que a pintura. (SONTAG, 1983, p. 5)

Os álbuns de família (ou de viagens), os diários e cadernos de bordo, são de alguma maneira livros que guardam e preservam narrativas. São nossas pequenas coleções particulares do mundo. O livro é, portanto, o suporte ideal para receber e construir essas narrativas, ele é capaz acolher o testemunho, ser um pequeno recorte do mundo, como diz Amir Cadôr em sua enciclopédia visual, “a comparação do mundo com o livro é antiga” (CADÔR, 2016, p. 224). O livro pode ser compreendido como uma metáfora do mundo, como uma representação (e palco) da viagem. Como registro de um itinerário, ele é atraente porque seu corpo é também um território que pode ser explorado. Folhear é viajar no livro, se descolar. Ao explorar um livro sobre uma viagem, percorremos também pelas “miniaturas do mundo” nele representadas. O livro se torna, assim, uma experiência de viagem.



Figura 47: imagem retirada da página do Facebook “O rio”.

Retornando à observação sobre o desenho e a fotografia no eixo das *Notas Sobre a Muamba*, é interessante imaginar que há uma certa tensão entre o papel da fotografia e o papel do desenho na construção da narrativa. A fotografia (e também as reproduções fotográficas de objetos e documentos), como vimos, remete a uma relação indicial (é uma prova, um fragmento do real), que teria o papel de confirmar, ou melhor, testemunhar a viagem, trazendo os fragmentos do mundo “real”, insinuando inclusive a possibilidade de “verificar” essas pistas. Em outras palavras, a fotografia se relaciona com o aspecto mais documental da obra. Já o

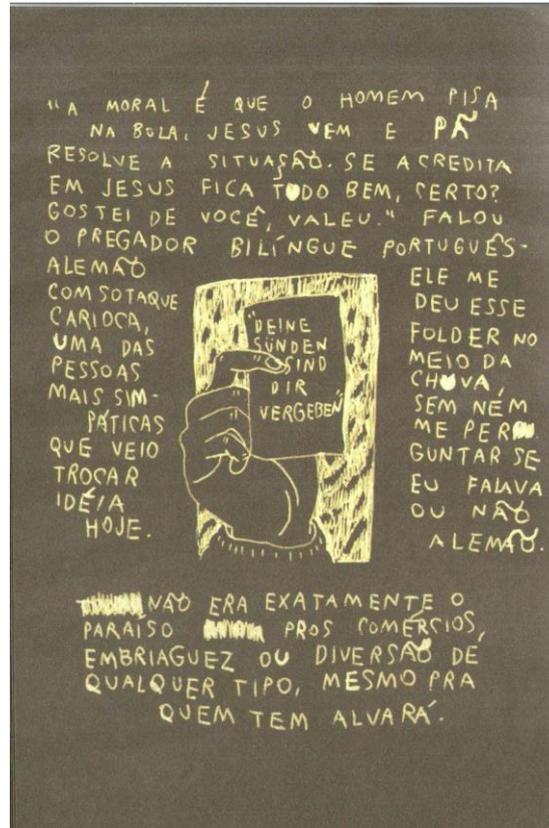


Figura 49: Relato sobre o bilhete e desenho

Nada é o que parece ser nessa sala de espelhos ou nesses mapas. Nessas trilhas, os artistas trazem várias formas nas quais os limites da ficção e da realidade são muito imprecisos. Ao criar uma narrativa e os seus personagens ficcionais, a fotografia se torna também um instrumento para a criação de um universo imaginado, os fragmentos do real são reorganizados, recriados e reinventados. Assim como na colagem, os fragmentos do mundo, ao entrarem no campo da arte, se tornam imagem, se tornam uma interpretação de um mundo possível, mesmo que essa interpretação crie uma ponte com aquilo que está fora do espaço da “moldura” da arte. E como adverte Sontag, “Embora num certo sentido a câmera efetivamente capte a realidade e faça mais do que apenas interpretá-la, a fotografia constitui uma interpretação do mundo, da mesma maneira que a pintura ou o desenho” (SONTAG, 1983, p. 7).

Vale tomar nota que o uso de elementos visuais para estabelecer uma presença do “real”, sobretudo a fotografia e a apropriação de documentos, não é um recurso presente apenas na literatura de viagem, mas também em muitas manifestações da arte contemporânea. Nos livros de artista, esse tem sido um recurso explorado principalmente em obras cujo ponto de partida é um registro de outra ação. Como explica Cadôr: “Alguns livros de artista são ao mesmo tempo obra e documentação, pois registam performances e ações.” (CADÔR, 2016, p. 423). Sendo

assim, o livro acaba sendo um desdobramento de outra obra. O registro da ação se torna uma nova obra que a completa e, ao mesmo tempo, se sustenta de forma independente. Um processo muito semelhante ao explorado por Daniel e João na criação do caderno de bordo. Os artistas utilizam o material coletado com a documentação da viagem durante o projeto da FAC, mas criam, também, algo novo, que extrapola a função de somente registrar (arquivar) a experiência da viagem. O livro não é um documento, nem uma reunião de documentos, dedicados a comprovar que os artistas realizaram essa viagem, ele é uma obra de ficção na qual o registro da viagem é um rastro da realidade, um fragmento de mundo que, ao ser incorporado à trama, serve como elemento para a construção do espaço ficcional.

Inclusive, a relação entre o espaço de dentro da narrativa e o espaço de fora do livro em questão é constantemente imbricada. Como é possível perceber no trecho sobre as barragens. Os artistas realizaram intervenções de protesto, colaram cartazes nos locais visitados durante a viagem do projeto. No livro há registro dessas intervenções, mas elas são de alguma forma incorporadas à trama ficcional.



Figura 50: registro de intervenção com cartazes presente no livro - reprodução da página do livro.

Esses detalhes da composição do caderno de bordo fazem parte da construção da personagem do jovem muambeiro. Essa personagem espelha o olhar curioso dos artistas diante da experiência da viagem. Assim como os artistas, a personagem é um andarilho curioso retratando a sua jornada, colorindo seu próprio mundo, desenhando as outras personagens que interpelam a sua história.

Essa personagem remete à imagem do viajante que explora a sua própria realidade e registra o cotidiano como uma forma de trazer a poesia das pequenas coisas, mas também de denunciar as condições de uma realidade. No texto *Objetos melancólicos*, de Sontag, a autora

discorre sobre o *flâneur*, aquele que gosta de passear ao acaso entregando-se ao espetáculo do momento, como define o tradutor em uma nota de rodapé. Para Sontag,

o fotógrafo é a versão armada do caminhante solitário que fez o reconhecimento do inferno urbano, percorrendo-o, caçando, o errante voyeurista que descobre a cidade como uma paisagem de extremos voluptuosos. Adepto da alegoria de observar, o conhecedor da empatia, o *flâneur* acha o mundo 'pitoresco' [...] O *flâneur* não se sente atraído pelas realidades oficiais da cidade, mas por suas esquinas escuras e remendadas, por seus habitantes esquecidos – pela realidade não oficial que está por detrás da fachada da vida burguesa e que o fotógrafo ‘apreende’, tal como o detetive captura o criminoso. (SONTAG, 1983, p. 55-56)

Essa figura me lembrou a interpretação de Marie Gagnebin sobre o *Lumpensammler*⁴⁰, o trapeiro, como um narrador andarilho, que recupera tudo aquilo que a história oficial deixa de lado. Ele é aquele que testemunha uma realidade não oficial, posta de lado, ignorada e às vezes escondida.

João e Daniel, ao decidirem realizar uma viagem (performática) como muambeiros, como estratégia de recuperar (ou melhor, recriar) uma memória sobre os caixeiros viajantes, eles se permitem ser transformados pela experiência da viagem. A jornada, a estrada e cada encontro da viagem revelam uma outra realidade. Eles se propõem a olhar para fora da história oficial, buscando uma experiência direta de uma cultura marginalizada, a cultura dos vendedores ambulantes. Os artistas incorporam esse personagem, um narrador errante, que deseja “testemunhar” a “realidade” de um ofício. Que deseja transmitir, por meio da narrativa, aquilo que fica oculto aos olhos de quem desconhece essas estradas.

A proposta de documentar uma “realidade” nos coloca na posição de estrangeiros, de quem busca “olhar com outros olhos” para o mundo. É algo parecido com o que Sontag pontua sobre o efeito da câmera fotográfica: “[...] em sua essência, a câmera faz de cada um de nós um turista visitando a realidade alheia, às vezes até a nossa própria.” (SONTAG, 1983, p. 7).

Há uma observação feita por Castro sobre o sujeito-viajante que dialoga com essa reflexão e que levanta um ponto de discussão interessante para a nossa análise:

⁴⁰ Para ver o trecho sobre *Lumpensammler*, buscar em: GAGNEBIN, Marie. *Memória, história, testemunho*. In: Lembrar e escrever e esquecer. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 53.

O viajante, quem é? Associamos com facilidade determinadas figuras à ideia de viajante, mas não podemos o fazer de modo óbvio com outros “personagens”, como, por exemplo, com o sertanejo errante, com o andarilho das metrópoles sul-americanas ou com os escravos que viajaram nos navios negreiros. Essa dificuldade é forte sinal de que há uma estrutura hierárquica dominante incrustada na ideia de viagem. (CASTRO, 2019, p. 33)

Segundo a autora, essas estruturas narrativas dominantes seriam frutos de uma “história de significados e práticas europeias, literárias, masculinas” (CASTRO, 2019, p. 33). Partindo dessa provocação, seguindo as trilhas apontadas na trama, formulamos, a modo de roteiro, as seguintes questões: A quais personagens viajantes estão ligados os protagonistas do livro que estamos seguindo? Que tipo de viagem eles experimentam? O ofício da Muamba pode ser visto como “viagem”?

Essas duas perguntas são fundamentais para entender o cerne da trama, pois tudo gira em torno da figura dos vendedores ambulantes (caixeiros viajantes ou muambeiros). Nossos protagonistas representam um grupo no qual a viagem é parte de seu ofício, de sua experiência cotidiana, da sua tradição e, portanto, da sua cultura e identidade. Sendo assim, o deslocamento não seria uma quebra no cotidiano, como se compreende a ideia de viagem. A viagem, neste caso, poderia ser também um sinônimo de estranhamento? Trata-se de uma figura marginalizada na nossa cultura atual, que de certa forma foge um pouco desta visão dominante da viagem como “um passeio ao estrangeiro”. Mas por outro lado, a maneira com que a narrativa dos protagonistas foi construída, o aspecto da jornada e da busca, épica e aventureira, pode ser associada às estruturas narrativas reconhecíveis dentro de uma tradição literária cujas raízes encontram algumas de suas referências vindas da Europa.

A obra não aborda somente o tema do ofício da muamba. Se relembrarmos a trama, podemos perceber, no enredo, a importância que assume o espaço subjetivo da experiência da viagem, colocando em evidência um outro foco narrativo: a memória, tão importante quanto a muamba.

Como já foi destacado, a obra narra a jornada de um filho em busca do reencontro com um pai ausente. A personagem do filho é um jovem muambeiro que parte em uma jornada motivada pela esperança de reaver seu pai antes que a Cidade de Alecrim seja completamente alagada. O pai, além de ser um caixeiro viajante (na antiga nomenclatura para os muambeiros), é um escritor e autor de um livro, é uma peça central da narrativa. É por meio do livro que pai e filho se encontram. Ambos são atravessados pela viagem e pela muamba e cada qual constrói sua própria maneira de narrar de viagem.

No entanto, há uma ironia nesta narrativa, pai e filho se encontram ao dividirem o mesmo itinerário geográfico. No livro físico, os relatos de estrada estão intercalados às páginas que compõem a obra, entretanto, eles estão fadados ao desencontro, pois cada um vive preso em um tempo-espaço diferente, separados pelos limites da ficção e da memória. Separados pela fronteira imposta pelo corpo do livro, o mesmo limite que também nos separa do mundo onde estas personagens habitam e que separa os autores da experiência da viagem já percorrida.

Portanto, pela maneira com que o enredo se entrelaça na viagem, uma viagem que aborda tanto a questão do estranhamento e da transformação, como também fala do cotidiano, da memória e da tradição de um ofício, esta obra consegue se relacionar com diferentes aspectos da viagem, se aproximando assim de olhares plurais sobre a experiência do deslocamento, presente no ofício da muamba. Há um pouco de fantasia e aventura, há também uma preocupação com a documentação e com um olhar político. Os artistas constroem na estrada uma narrativa de viagem que convida o leitor a explorar novos territórios dentro e fora do livro.

3. Caminhos cruzados, chegadas e partidas

Percorremos um longo caminho pelas trilhas deste itinerário, querido leitor o momento de nossa despedida se aproxima, mas antes ainda há algumas outras portas a serem abertas no corredor do poeta, outras precisam ser fechadas. É o momento de trazer algumas considerações e reflexões sobre esta jornada. Então te convido a um último passeio pelos labirintos de *Mineiros Cavam no Escuro - Notas sobre a Muamba*.

Após esta longa viagem pela obra de Daniel Eizirik e João Kowacs, chegamos ao momento onde a experiência decanta, e podemos olhar para as rotas percorridas e contemplar nossas próprias pegadas em meio às páginas do labirinto. Encontramos o fio que nos conduziria a um destino final, ou a seu centro? Agora, finalmente conhecemos uma rota para sair do labirinto, chegamos a um momento de bifurcação e estamos prontos para partir em busca de novos rumos. Ainda existem outros caminhos não explorados que permaneceram, por enquanto, no campo do desconhecido. Neste último texto, compartilho as reflexões e considerações finais de uma leitora/viajante no percurso da pesquisa.

Durante este processo de pesquisa sobre o livro, percebi que, ao penetrar na obra, somos convidados a refletir de outra forma sobre seus aspectos formais, transitando entre os diferentes elementos que a compõem. É possível perceber como os artistas conseguem mover e transformar os elementos materiais e formais do livro para conferir um novo significado a eles e, assim, enriquecer o enredo e a experiência de leitura, criando uma obra de sentido aberto. Com isso, são levantadas questões pertinentes tanto para os estudos da crítica literária quanto das pesquisas que envolvem o campo das artes visuais.

A análise presente nessa dissertação sobre o livro *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba* pode servir para refletirmos sobre como os artistas articulam diferentes aspectos do livro ao se proporem a trabalhar a partir do conceito de livro de artista. Seguir os meandros da obra como um todo, traçando um caminho que vai desde os aspectos mais externos ao corpo do livro, observando sua materialidade, até penetrar nas intimidades de suas personagens, mergulhando no universo ficcional da obra, nos fornece uma experiência de leitura bastante rica e múltipla.

A obra de Daniel e João atualiza a pergunta “o que é um livro?”, levantando outra deliciosa pergunta que, a meu ver, move a categoria dos livros de artista: “o que pode ser um livro?”. Neste estudo, pudemos observar como a materialidade do livro pode ser incorporada

ao enredo, de uma forma que sem ela a narrativa se transformaria ao ponto de se tornar outra. O jogo estabelecido pelos artistas – de criar duas vozes, dois tempos que se cruzam, mas ainda assim se opõem – é potencializado pela estratégia de criar o livro e o caderno de bordo. Eles exploram as materialidades e visualidades de cada um desses gêneros. Esta forma de pensar a materialidade, ou seja, a mídia da obra como um elemento estrutural para abrigar e potencializar as narrativas, é uma das características marcantes nas produções contemporâneas. Seja nas artes visuais ou na literatura, os artistas passaram a se interessar pela linguagem em suas múltiplas formas e hibridações possíveis.

Os artistas conseguem levantar questões relacionadas à memória, à identidade, aos arquivos e também sobre a inevitável ficcionalização presente em todo desejo de registro da realidade. Quando olhamos para o espaço interno da narrativa, a relação entre o filho e o livro do pai nos convida a pensar sobre o que é a literatura e, também, o quanto pode haver de um autor em sua obra. Pois, quando vemos o jovem muambeiro carregar o livro de seu pai, cruzando a leitura dele com a sua própria experiência de viagem, estamos também pensando sobre nossa própria experiência de leitura. Somos o tempo todo confrontados pelo limite da ficção, até onde seus contornos se expandem e onde tocam o mundo. Pois, assim como a personagem do jovem muambeiro, nossa leitura é atravessada por um outro texto, que neste caso é a experiência de viagem dos autores e todos os registros que extrapolam a página do livro: o blog, as páginas no Facebook, as entrevistas, as informações no colofão. O que nos levou a pensar em nossa caminhada: o quanto há de seus autores nesta obra? Seria possível seguir seus passos, reconstituir as paisagens da viagem? O quanto de mundo essa ficção incorpora?

Essas são perguntas que movem, instigam e narram uma forma de olhar para o mundo. Mas assim como as narrativas enviesadas⁴¹, elas não pretendem se resolver. Não há um fim para o livro, nem um único começo. As personagens e os artistas se embaralham e nos levam sempre de volta para a sala de espelhos, onde o que vemos é uma imagem, um reflexo escorregadio do mundo. Talvez este seja o jogo do poeta, nos convidar a experimentar a deriva pelos labirintos de espelhos, onde o mundo se disfarça em imagem e tudo é apenas uma interpretação possível, uma questão de leitura e recepção, e nunca uma verdade única.

Esta obra, a meu ver, é um reflexo da forma de se pensar e produzir arte em nosso tempo, ela dialoga com as produções contemporâneas, sejam elas oriundas das artes visuais, da edição independente ou da literatura. Nesta dissertação, tentei explorar, dentro do meu próprio desafio com a linguagem, os temas que esta obra levanta. Acredito que são temas extremamente atuais,

⁴¹ retomando o termo de Katia Kanton do capítulo

cuja discussão pode contribuir para outras pesquisas relacionadas a esse tipo de produção e, quem sabe, inspirar outros artistas a explorar as potencialidades do livro como uma mídia que abraça o pensamento contemporâneo, recebendo uma diversidade de linguagens. O livro pode ser um lugar de estranhamento se entendermos sua materialidade e permitirmos apostar no inespecífico⁴², indo além de suas definições (e usos) tradicionais. Apostar no inespecífico é rasurar os limites, rasurar a imagem pronta de algo, e permitir o surgimento do novo, ou melhor, permitir a renovação das formas tradicionais.

Nossa viagem caminha para o fim. Assim como os começos são imprecisos, este encerramento também é. Este texto encerra a tarefa da escrita da dissertação, assim como uma leitura se encerra ao fechar o livro. Contudo, há sempre uma continuidade suspensa, uma possibilidade de retorno. Em uma viagem, é normal partir sem conhecer todos os lugares imaginados e desejados. Com a pesquisa, não foi diferente. O sentimento de incompletude faz com que este fim seja também uma possibilidade de outros começos. Estou partindo, porque chegou o momento, mesmo sabendo que ainda faltam tantos terrenos por percorrer, rotas para experimentar e lugares para aprofundar e conhecer melhor. Neste trabalho, a viagem se tornou uma metáfora da leitura, da pesquisa, do conhecimento e também do livro, analogias impulsionadas pelo objeto deste estudo, que agora se abrem em muitas outras possibilidades. Alguns temas foram aprofundados, como o estudo relacionado à personagem D.D Sanchez, onde me demorei mais, interessada pelos mistérios do texto, na conversa com os paratextos e no tensionamento entre real e ficção. Isso nos custou um passeio mais breve pelas *Notas sobre a Muamba*.

Durante o processo de pesquisa, surgiram muitas inspirações. Em nossa caminhada pudemos tratar de uma diversidade de temas, vivendo um verdadeiro mergulho em alguns momentos como nos abismos da sala de espelho ou nas nuances da investigação do enredo, percorrendo os diários de viagem. Já outras rotas tiveram passagens mais curtas, tratando alguns temas mais brevemente, como a intertextualidade e o hipertexto (a relação entre o livro e o blog).

Mas as portas no corredor do poeta-pesquisador são infinitas. E dentre essas outras portas, poderíamos também ter enviesado para um estudo que criasse uma análise material do livro, estudando a estética visual projetada para a caracterização do livro do pai, segundo os aspectos da bibliologia material. Ou mesmo, um estudo entre os eventos e acontecimentos retratados no eixo das *Notas sobre a Muamba* e o projeto *Simpático Elegante Caixeiro Viajante*,

⁴² retomando...

intensificando a análise entre o espaço interno da obra e os acontecimentos históricos, assim como os espaços geográficos, que levam o espectador para fora da obra. Outro estudo interessante, que fica aqui como uma sugestão para próximas viagens, seria trabalhar com uma análise comparativa entre o conteúdo do blog e do texto final do livro, algo próximo de uma "crítica genética", que levasse em consideração os processos de edição, "montagem", e diagramação como parte da transformação deste texto e da adaptação do conteúdo em cada uma dessas mídias. Um outro aspecto que também me despertou interesse foi o papel do itinerário dentro do livro e as cidades como "personagens" da trama. Esse itinerário configura o espaço ficcional da trama a partir de referências geográficas e culturais. Outra questão também pertinente é a relação entre os diferentes idiomas que marcam a experiência da viagem, do idioma das fronteiras, a experiência do estrangeiro como alguém entre falantes de idiomas diferentes.

Este livro, como um mapa, possui uma riqueza de detalhes que poderia render muitas caminhadas. Penso que essa caminhada, além do mergulho na obra, é um convite para que outros pesquisadores e artistas possam se interessar em conhecer melhor este livro de artista e, quem sabe, também caminhar e se encantar com ele, abrindo assim, novas rotas e investigações nos terrenos de *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba*.

E nestas últimas linhas, nosso itinerário de leitura chega ao fim. Mas arrisco dizer que a viagem continua, em rotas e livros ainda por vir. Caro leitor, espero reencontrá-lo em breve por entre as estradas futuras desta jornada que segue rumo aos próximos capítulos.

REFERÊNCIAS:

- ARAÚJO, Emanuela. *A construção do livro*. 2. ed. Lexikon Editora Digital. São Paulo: Fundação Editora da UNESP. 2008.
- ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.
- ARTIÈRES, Philippe. *Arquivar a própria vida*. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: FGV, v. 11, n. 21, 1998, p. 9-34. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Magia e técnica, arte e política - Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1987.
- _____, Walter. *A obra de arte da era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____, Walter. *Escavando e recordando*. In: _____. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 239-240.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad.: Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 2005.
- _____, Maurice. *O espaço literário*. Trad.: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1897.
- BUENO, Maria Lucia. *Do moderno ao contemporâneo: uma perspectiva da modernidade sociológica nas artes plásticas*. In *Revista de Ciências Sociais*. V.41 n.1, 2010, p. 27-47.
- BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BRANCO, Lúcia Castello. *O Que é Escrita Feminina*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- CADÔR, Amir Brito. *O Livro de Artista e a Enciclopédia Visual*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- _____, Amir Brito. In: *Pós: Revista do programa de Pós-graduação em artes*. vol.1 n.1, maio de 2008. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Semestral. vol. 2 n.3, maio 2012.
- CASTRO, Júlia Fonseca de. *Uma Leitura das Viagens Contemporâneas: A Questão do Testemunho nas Narrativas de Viagem*. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2013.

BRANCO, Lúcia. Castello. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume Editora, 1994, p. 21-60.

CARRIÓN, Ulises. *A Nova Arte de Fazer Livros*. Trad. Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CARDOSO, Elizabeth da Penha. O recurso da mise en abyme em Quatro-Olhos, de Renato Pompeu, e A cidade ausente, de Ricardo Piglia. *Revista Literatura em Debate*, v. 10, n. 18 (2016).

CANTON, Katia. *Narrativas enviesadas*. Coleção temas da Arte Contemporânea. Martin Fontes, São Paulo, 2009.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: *Ensaio sobre autoficção*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Editora Relume-Dumará, 2001.

DERDYK, Edith. A narrativa nos livros de artista: por uma partitura coreográfica nas páginas de um livro. In: *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG*, [S. l.], p. 164–173, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15439>. Acesso em: 18 out. 2021.

DOUBROVSKY, Serge. O último Eu. In: *Ensaio sobre autoficção*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

EIZIRIK, Daniel; KOWACS, João. *Mineiros cavam no escuro – Notas sobre a Muamba*. Porto Alegre: Editora Riacho, PR, 2014.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2017

FABRIS, Annateresa; COSTA, Cacilda Teixeira da. *Tendências do Livro de Artista no Brasil*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Vega, Portugal: Passagens, 1992.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas – Uma Arqueologia Das Ciências Humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos, Literatura, Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed.34, 2006.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Trad.: Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos Estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad.: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escrita do outro: o retorno do autor e da virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? In: *Ensaio sobre autoficção*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEJEUNE, Philippe. Autoficção e Cia. In: *Ensaio sobre autoficção*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MATOS, Mário. *Perpetuum Mobile: algumas considerações sobre narrativas de viagem*. In: O IMAGINÁRIO DAS VIAGENS: Literatura, Cinema, Banda Desenhada. Org. Maria Cristina Daniel Álvares, Ana Lúcia Amaral Curado, Sérgio Paulo Guimarães de Sousa. EDIÇÕES HÚMUS, 2013.

MORAIS, João B. Martins de. Os espelhos de Lori Lamby: considerações a respeito da presença da metáfora especular (mise en abyme) na obra O caderno rosa de Lori Lamby. *Revista Investigações – Linguística e Teoria Literária*. Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, v. 18, n. 1, 2005.

NOGUEIRA, Thais Flores Diniz. *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PLAZA, Julio. *O livro como forma de arte*. *Arte em São Paulo*, São Paulo, n. 6, abr., 1982.

RIBEIRO, Ana Elisa. *Texto multimodais – leitura e produção*. São Paulo: Parábola Editorial, 2016.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. OLIVEIRA, Silvana Pessoa. *Sujeito, Tempo e Espaço ficcional*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SILVEIRA, Paulo da. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2001.

SILVEIRA, Paulo da. *A crítica e o livro de artista*. In: Pós: Revista do programa de Pós-graduação em artes. vol.1, n.1, maio de 2008. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Semestral. Vol. 2, n. 3, maio de 2012.

SILVEIRA, Paulo da. *As existências da narrativa no livro de artista*. Tese, UFRGS, 2008.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Arbor, 1983.

TAYLOR, Diana. *Encenando a memória social: Yuachkani*. In: *Performance, Exílio, Fronteiras. Errâncias territoriais e textuais*. Org. Graciela Ravetti e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e Escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. Belo Horizonte: Editora c/Arte, 2012.

VENEROSO, M. C. F. *Palavras e imagens em livros de artista*. PÓS: Revista do programa de Pós-Graduação em Artes. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, vol. 2, n. 3, maio de 2012.

VENEROSO, M. C. F. *Perspectivas do livro de artista: um relato*. PÓS: Revista do programa de Pós-Graduação em Artes. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, vol. 2, n. 3, maio de 2012.

VILAIN, Philippe. A prova do referencial. In: *Ensaio sobre autoficção*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

Sites:

Editora Riacho: Disponível em: <https://riacho.me/noticias/>. Acesso em: out. 2020.

Entrevista de rádio sobre o livro *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba*. Disponível em: <https://radios.ebc.com.br/marca-pagina/edicao/2016-07/conheca-vida-dos-antigos-caixeiros-viajantes-na-prosa-literaria-do-marca>. Acesso em: out. 2020.

Feira Dente. Disponível em: <https://feiradente.com/>. Acesso em: out. 2020.

Editora Lote42. Disponível em: <http://lote42.com.br/sobre/>. Acesso em: out. 2020.

Feira Tijuana. Disponível em: <https://cargocollective.com/tijuana/FEIRA-TIJUANA-FAIR>. Acesso em: out. 2020.

Edital FAC. Disponível em: http://www.procultura.rs.gov.br/ver_projeto_fac.php?cod=880&consultaProjeto=1&nroProjeto=&edital=&municipioProjeto=&nomeProjeto=&segmentoCultural=&aprovados=. Acesso em: out. 2020.

Ateliê Subterrânea. Disponível em: <http://ateliersubterranea.art.br/?p=3379>. Acesso em: out. 2020.

Blog Vida de Caixeiro. Disponível em: <https://vidadecaixeiro.wordpress.com/>. Acesso em: out. 2020.

Contorno. Disponível em: <https://www.facebook.com/contorno.me>. Acesso em: out. 2020.

Página do Facebook do livro *Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba*. Disponível em: <https://www.facebook.com/livromineiros/>. Acesso em: out. 2020.

Movimento dos Atingidos por Barragens – MAB. Disponível em:

https://www.facebook.com/mabbrasil/?_cft=%5B0%5D=AZV9CJyuzgMyg5fuEc634niK9wuxJ7loKdhCyTs7TIKrvKbUh8inoqtUB7Jcdye0PYs1OrPqRPvvB5_dxwLvONNpbFMqYKyzQqq0bmWZg8SIaZ667k3R2hQJosWu46vL5VP97n38kJnOyvnykdyEF_U&tn=kK-R. Acesso em: out. 2020.

Lista de livros de artista:

A Ruína da Casa. Camila Leichter. Moinho Edições Limitadas, 2017.

Caderno de Processos ou Existir não é bolinho. Flávia Peret, 2016.

Camaleão -Tomo I - ficção topográfica. Laura Bert e Ricardo Reis. Lavoura Ambulante, 2013

Férias - Conspire Edições. Vânia Medeiros, 2015-2016.

Mineiros Cavam no Escuro – Notas sobre a Muamba. Daniel Eizirik e João Kowacs. 2015.

Para as mãos não existe privação. Marco Antonio Mota. Editora Nunc, 2014.

Sagu. Mariana Berta, 2018.

SIRICOTICO. Livia Aguiar. Entrecampo, 2019.