

FRUTO TROPICAL: UMA ESPECULAÇÃO SOBRE A NOÇÃO DE “INESPECIFICIDADE” NA MODERNIDADE PERIFÉRICA LATINO- AMERICANA

Autor: Leonardo Freitas Bezerra Vilela

Orientador: Pascoal Farinaccio

Mestrando

RESUMO: Em *Ressaca Tropical*, o artista visual Jonathas de Andrade articula imagens retiradas de quatro arquivos fotográficos de Recife, principalmente do período de reconstrução e modernização que se seguiu às cheias de 1975, a fotografias recentes, tiradas por ele mesmo, de prédios de arquitetura modernista em estado de semi abandono. À montagem dessas fotografias, intercalam-se anotações de um diário anônimo encontrado no lixo da própria cidade. O projeto – que, antes de se tornar livro, foi concebido como uma instalação fotográfica – é apresentado da seguinte maneira: "Isoladamente, os componentes de *Ressaca* são documentos históricos. Porém, juntos, compõem uma grande ficção de cidade; um cenário que confunde o construir com o destruir, uma cidade que possui o mesmo retrato geral sempre, não importa o passar dos anos. Ali, a natureza implode a arquitetura, que se mistura ao lugar do desejo. Nesta ficção, Recife é uma cidade latino-americana qualquer, marcada pela pós-utopia de um projeto de modernismo externo à sua lógica". Interessante notar que, ao se referir ao fracasso do projeto de modernismo nos trópicos, Jonathas escolhe falar de "uma cidade latino-americana qualquer", ao invés de uma cidade brasileira qualquer. Tendo em vista este cenário pós-utópico, que aqui será tomado como a disrupção provocada pelo discurso latino-americano na história do pensamento ocidental, e apostando numa formulação do ensaio *O entre-lugar do discurso latino-americano*, de Silviano Santiago: "A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza"; pretende-se, nesta apresentação, pensar – e testar os limites – da noção de "fruto estranho", proposta por Florencia Garramuño, a partir de uma instalação homônima do artista visual e escritor brasileiro Nuno Ramos. Noção que, nos últimos anos, se tornou corrente dentro de certa crítica para designar objetos artísticos e literários de difícil localização; híbridos.

PALAVRAS-CHAVE: pós-autonomia, inespecificidade, modernidade periférica.

Introdução

A partir da seleção de alguns trabalhos artísticos/literários – são eles: *Ressaca Tropical*, de Jonathas de Andrade, *História natural da ditadura*, de Teixeira Coelho, *Futuro do pretérito*, de Andrea D’Amato, *Todos os nomes da melancolia* e *Ano novo*, de Leila Danziger, *Oito viagens ao Brasil*, de Gustavo Piqueira, *Ó* e *Junco*, de Nuno Ramos e *Opisanie swiata*, de Veronica Stigger – em que a palavra escrita se articula a outras práticas artísticas, tais como a fotografia e o procedimento de corte/montagem do cinema (sem contar, é claro, a *deriva* entre diferentes gêneros textuais: da poesia para a prosa de ficção, daí para o ensaio, passando pela biografia e aí por diante, que torna o texto inclassificável), pretende-se pensar a maneira pela qual a própria materialidade do suporte livro, a sua apresentação visual ao público e os componentes físicos do qual se constitui, interferem na recepção crítica e produção de sentidos das obras. Além da análise dos procedimentos formais empregados pelos realizadores na feitura/montagem desses livros, num exercício de leitura que conjuga a crítica literária à decifração de signos dos mais variados códigos visuais, com atenção especial ao design gráfico, interessa aqui observar também aspectos mercadológico ligados ao objeto livro, tais como os processos de editoração e circulação comercial.

Nos últimos anos, com as crises financeira e do mercado editorial, que culminaram no encerramento das atividades de importantes casas e selos editoriais (a Cosac Naify, por exemplo), de maneira surpreendente, observou-se o surgimento de uma variedade de pequenas e médias editoras – para ficar com apenas alguns exemplos: Aurora, Carambaia, Chão da Feira, Cozinha Experimental, Cultura e Barbárie, Elefante, Garupa, Jabuticaba, kza1, Lote 42, Luna Parque, Moinhos, N-1, Numa, Quelônio, Relicário, Tijuana, Ubu, Urutau etc. – , algumas delas de fabricação inteiramente artesanal, com tiragens reduzidas e projetos editoriais/gráficos experimentais, que, muito dificilmente, seriam arriscados pelas grandes editoras comerciais. Alguns desses títulos são, genericamente, chamados de *livros de artista* ou *fotolivros*, quando preponderam as imagens fotográficas, mas caberia aqui ressaltar que, nessas obras, a permuta entre as mais diversas práticas artísticas, quase sempre com forte presença de algum registro de escrita, dificulta a localização dentro de um domínio específico.

É da interrogação a esses objetos híbridos, portanto – que, como se procurará demonstrar, remontam a uma tradição artística brasileira e latino-americana desconfiada do

ideal “pureza” e adepta das práticas de apropriação (desde a antropofagia modernista, pelo menos) –, que se espera, neste início de pesquisa, poder analisar não só algumas características inerentes à estética contemporânea, como as noções teórico-críticas de *pós-autonomia* (Josefina Ludmer) e de *inespecificidade* (Florencia Garramuño), mas também alguns aspectos da vida política e cultural brasileira em tempos recentes.

Fruto Tropical

Em *Ressaca Tropical*, o artista visual Jonathas de Andrade articula fotografias retiradas de quatro diferentes arquivos e bancos de imagens da cidade de Recife, principalmente do período de reconstrução e modernização que se seguiu à cheia de 1975, a fotografias recentes, tiradas por ele mesmo em 2008, de prédios de arquitetura modernista em estado de semi abandono. À montagem dessas fotografias – que, antes de encontrar o suporte do livro, foi apresentada como uma instalação fotográfica em espaço expositivo –, intercalam-se anotações de um diário anônimo, encontrado – diz-se nos créditos da publicação – no lixo, por uma amiga do artista, enquanto vasculhava por livros que haviam sido descartados. No release do projeto, anexado ao portfólio online de Jonathas de Andrade, pode-se ler: “Isoladamente, os componentes de *Ressaca* são documentos históricos. Porém, juntos, compõem uma grande ficção de cidade; um cenário que confunde o construir com o destruir, uma cidade que possui o mesmo retrato geral sempre, não importa o passar dos anos. Ali, a natureza implode a arquitetura, que se mistura ao lugar do desejo. Nesta ficção, Recife é uma cidade latino-americana qualquer, marcada pela pós-utopia de um projeto de modernismo externo à sua lógica”.

Interessante notar que, ao se referir ao fracasso do projeto de modernismo nos trópicos, o artista tenha escolhido falar de “uma cidade latino-americana qualquer”, ao invés de uma cidade brasileira qualquer. Tendo em vista esse cenário pós-utópico, que pode aqui ser tomado como uma metáfora para a disrupção provocada pelo discurso latino-americano na história do pensamento ocidental, e apostando numa formulação do já clássico ensaio de Silviano Santiago, *O entre-lugar do discurso latino-americano*, de 1971: “A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza” (SANTIAGO, 2000, p. 16); pretende-se, nesta pesquisa, pensar e testar os limites de ferramentas teórico-críticas – tais como as de *literaturas pós-*

autônomas, de Josefina Ludmer, *frutos estranhos*, de Florencia Garramuño, *objetos verbais não-identificados*, de Flora Sussekind, *máquina performática e/ou campo experimental*, de Gonzalo Aguilar e Mario Cámara, as quais poderiam se somar mais algumas outras – que, nos últimos anos, tornaram-se correntes, em certa crítica artística e literária, para designar objetos "híbridos" e "inespecíficos", de difícil localização dentro de um determinado gênero, prática ou domínio artísticos.

A escolha de *Ressaca Tropical* – que, genericamente, poderia ser chamado de *fotolivro* ou *livro de artista* – como mote para esta pesquisa, no âmbito dos estudos literários, mesmo se tratando de um registo em que preponderam as imagens fotográficas, justifica-se por uma observação de Susan Sontag, em *Objetos de melancolia*, capítulo do seu livro *Sobre a fotografia*, ao analisar a “sensibilidade surrealista” de Walter Benjamin, que, na montagem do seu livro das *Passagens*, propôs a si mesmo o projeto (utópico) de escrever um tratado sobre a modernidade usando apenas a justaposição de citações, como se dessa maneira pudesse fazer emergir o passado por voz própria:

Reabilitar fotos antigas, atribuindo a elas um contexto novo, tornou-se um importante ramo da indústria do livro. Uma foto é apenas um fragmento e, com a passagem do tempo, suas amarras se afrouxam. Ela se solta à deriva num passado flexível e abstrato, aberto a qualquer tipo de leitura (ou de associação a outras fotos). Uma foto também poderia ser descrita como uma citação, o que torna um livro de fotos semelhante a livro de citações. E um modo cada vez mais comum de apresentar fotos em forma de livro consiste em associar fotos a citações. (SONTAG, 2015, p. 86-7)

As fotografias de *Ressaca Tropical* dão conta de uma cidade em vias de se modernizar e as anotações do diário, todas datadas de meados da década de 1970, relatam as aventuras de um anônimo por Recife: as suas andanças pela cidade, as idas ao cinema, aos bares e restaurantes e, principalmente, os muitos encontros sexuais com mulheres diferentes, de modo que os nomes das parceiras se sobrepõem e confundem, numa lógica cumulativa do prazer hedonista. Esse conjunto de “citações” (fotos e anotações de diário), para fazer coro a Sontag, reconstitui em toda a sua força o discurso nacionalista de modernização e progresso que tomou de assalto o país durante a ditadura civil-militar, após o golpe de 1964, de um Brasil que deixaria para trás a sua condição de "inculto" para, finalmente, ocupar um lugar dentre as nações ditas civilizadas.

A reconstituição desse discurso, no entanto, não se deixa apresentar sem a sua contraface, justamente os elementos associados ao “selvagem” (no caso do narrador do diário, figurado através de um desejo sexual irreprimível, nunca satisfeito), que aqui estão relacionados a uma natureza tropical e exuberante, “exótica”, que, centímetro a centímetro, recupera todo o terreno avançado pelos ideais de progresso e racionalidade europeus, estranhos à sua lógica. Tanto é assim que, na montagem do livro, tal como as ondas ferozes de uma ressaca marítima, observa-se a intrusão de fotografias que parecem pôr abaixo aquele projeto de nação e de modernidade que, como se sabe, no Brasil e na América Latina, ruiu, não resistindo à prova do tempo – são elas: 1) as fotografias da cheia que inundou Recife no ano de 1975, destruindo quase 80% da superfície ocupada da cidade e matando dezenas de pessoas, deixando outras tantas sem teto e 2) as fotografias de casas e edifícios de arquitetura modernista em estado de semi abandono, reapropriados pela vegetação local, tiradas nos anos 2000 pelo próprio Jonathas de Andrade.

Nesse sentido, é interessante notar o pequeno texto ao final do livro e que, por assim dizer, apresenta a intuição na qual se assenta o projeto: "O conjunto chamado *Ressaca Tropical*, que aqui toma a forma de livro, foi ganhando existência na medida em que eu aprendia com um grupo de amigos próximo a reconhecer um certo sentimento – o de que vivíamos numa cidade-ruína".

Desse sentimento, o de viver numa cidade-ruína (ou nas ruínas do que foi o projeto das modernidades alternativas e periféricas latino-americanas), arrisco-me a dizer que se funda uma nova sensibilidade estética (desde as primeiras vanguardas modernistas, pelo menos), um novo estado e estatuto da arte, que compreende a recolha de objetos entre os "escombros" do tempo decorrido e na sua posterior montagem sob um novo arranjo, de modo a atualizar e ressignificar o passado, como o seu modo privilegiado de atuação.

Outros Frutos

Além de *Ressaca Tropical*, de Jonathas de Andrade, que inaugura essas questões e se apresenta como o primeiro exemplar de tal “sensibilidade”, afim às práticas de arquivo, nesta pesquisa, pretende-se analisar também as seguintes obras – em todas elas, cabe ressaltar, mais do que apenas a textualidade, o trânsito entre as diferentes linguagens artísticas, o recurso aos procedimentos de apropriação e corte/montagem e, principalmente, a materialidade do objeto

livro, o seu próprio suporte, têm papel preponderante na recepção crítica e produção de sentidos:

1. *História natural da ditadura*, de Teixeira Coelho; dividido em 5 partes, transita pelos mais diversos registros de escrita, desde o ensaísmo até a prosa ficcional, passando pelo relato de viagem, a crítica de arte e a especulação filosófica, para tratar dos temas da violência e do fascismo no século XX. Em muitas dessas partes, como na primeira, *Portbou*, em que o narrador viaja para a cidade em que morreu Walter Benjamin, fugindo dos nazistas, surgem algumas fotografias que se integram ao corpo do texto, de modo a ilustrá-lo ou a acrescentar novas camadas de sentido. Uma das caligrafias do artista visual León Ferrari, que tem a sua vida abordada numa das partes, quando o tema é a história recente de violência das ditaduras militares no continente latino-americano, ilustra a capa do volume publicado pela editora Iluminuras, em 2006.
2. *Futuro do pretérito*, de Andrea D'Amato; uma série de 3 livrinhos de bolso, com uma cor de capa diferente para cada, em que as mesmas 12 fotografias, na mesma sequência, vêm acompanhadas de memórias, em escrita caligráfica, da mãe, da irmã e do irmão da autora/realizadora. São narrativas do que foram – ou do que poderiam ter sido – aqueles momentos familiares compartilhados.
3. *Todos os nomes da melancolia* e *Ano novo*, de Leila Danziger; no primeiro, o trabalho de sobreposição de materiais da artista se articula – ou muitas vezes, acaba por formular – inscrições verbais, seja através da colagem de textos, como folhas de jornal, seja através de camadas de tinta sobre o suporte. E no segundo, um trabalho visual da autora, *Todos os dias das nossas vidas*, de sobreposição de agendas e cadernetas do pai morto, todas em branco (uma das fotografias dessa série pode ser vista na capa do livro publicado, em 2016, pela editora 7Letras), oferece subsídio à escrita do longo poema *Ano novo*.
4. *Oito viagens ao Brasil*, de Gustavo Piqueira; talvez, do ponto de vista material e gráfico, o livro-objeto mais experimental dentre as obras selecionadas. No caminho inverso feito pelo projeto *Ressaca Tropical*, de Jonathas de Andrade, que, de uma instalação fotográfica ganhou o suporte livro, *Oito viagens ao Brasil* é um livro-experiência que deu origem a uma exposição: *Primeiras impressões – O nascimento da cultura impressa e sua influência na criação da imagem do Brasil*. O tema geral do

- projeto é esse, o que por si só representa grande interesse para esta pesquisa, no entanto, o que mais chama atenção é a maneira como esse tema é figurado na página impressa. O livro é apresentado na forma de uma caixa, contendo 8 cadernos avulsos (as oito viagens), que, segundo a editora WMF Martins Fontes, responsável pela impressão do projeto, “é uma verdadeira demonstração prática das possibilidades de ocupação do suporte impresso: dentro da caixa encontramos um livro-objeto completamente rasgado; um volume trazendo uma narrativa visual com colagens sobre fotografias oficiais de presidentes e imperadores do Brasil; personagens fictícios que discutem entre si através dos diversos volumes; textos originais de Hans Staden ilustrados por fotografias contemporâneas (e nada charmosas) de Ubatuba; xilografuras da primeira edição de Staden emoldurando um texto ficcional contemporâneo e uma história em quadrinhos pra lá de amadora, entre outras coisas”.
5. *Ó e Junco*, de Nuno Ramos; dois trabalhos em que os “frutos estranhos” do artista encontram o suporte livro e ganham ênfase na escrita. No primeiro, *Ó*, há uma espécie de deriva por vários temas, de modo que, mesmo não havendo imagens ou fotografias impressas no livro, a sua classificação dentro de um gênero textual específico se torna problemática; sem contar, é claro, a correlação desses temas com as instalações artísticas e os materiais utilizados por Nuno. No segundo, *Junco*, a articulação entre poesia e as fotografias de paisagens marítimas abandonadas, tomadas pela planta junco, e de um cão morto, compõem um retrato verbo-visual do abandono.
 6. *Opisanie swiata*, de Veronica Stigger; a primeira narrativa mais longa da autora, que, antes, já havia feito experimentações a partir da forma conto. Trata-se de um relato de viagem, que traz recriação ficcional de figuras que gravitam em torno do modernismo no Brasil, como Raul Bopp, por exemplo. E que, numa bela edição da recentemente extinta Cosac Naify, impressa em diferentes papéis de muitas cores e brincando com as fontes tipográficas, o livro traz ainda imiscuídos ao corpo do texto, além de fotos antigas, anúncios publicitários do início do século XX, num gesto que remete aos procedimentos formais da arte *Merz*, de Kurt Schwitters.

Hipótese

No prólogo a uma compilação de artigos, entrevistas e intervenções públicas da crítica literária argentina Josefina Ludmer, publicada no Brasil sob o sugestivo título de *Intervenções críticas* (pois, muitas vezes, tratam-se de reflexões – ou especulações, para usar um termo caro a autora – produzidas no calor da hora histórica, como tentativa de compreensão e resposta às solicitações do contemporâneo), Ariadne Costa afirma que, para Ludmer, "a literatura do presente [...] põe em cena a artificialidade das fronteiras, mas essa multiplicidade e a não especificidade do literário [...] sempre existiram, não são prerrogativas da ficção contemporânea" (COSTA, 2014, p. 14). Sobre esse caráter não-específico da prosa contemporânea, que no texto pode se apresentar através do embaralhamento entre as instâncias do real e do ficcional, por exemplo, confundindo as figuras de uma personagem ou a do narrador com a do próprio autor – inespecificidade que, por sua vez, poderia ser estendida aos demais "gênero literários", como a poesia –, Ariadne prossegue dizendo que "talvez a grande contribuição da noção de pós-autonomia esteja não simplesmente na criação de um modelo de leitura adequado à ficção de hoje, mas uma transformação, para usar os termos de Ludmer, do 'protocolos de leitura'" (Ibidem, p. 14-5).

No repertório teórico-crítico de Ludmer, a definição de literaturas *pós-autônomas* surge, assim, para dar conta de novas práticas de escrita que, de um jeito ainda "estranho", produzem um curto-circuito na recepção e crítica de seus textos, de modo a não mais ser possível localizá-los, com tanta segurança, dentro das categorias estáveis que, até então, serviam para definir o estatuto do literário como algo à parte da vida pública. No entanto, se se reconhece que a não-específico de que fala Ludmer, em relação à literatura do presente, não é apenas um traço constitutivo seu e que, remontando ao processo de estabelecimento da literatura enquanto instituição da modernidade, com regras e funcionamento próprios, a tal inespecificidade de que se fala já estava presente nos textos fundadores dessa tradição literária¹, o que se tem não é mais uma reflexão sobre as formas de escrita *do* presente, mas uma forma de, a partir dessa produção textual recente, pensar sobre o próprio presente estando localizado nele. E mais, a partir dessa localização, pensar a relação com o passado histórico e a tradição literária:

¹ Levando-se em consideração o que, para Jacques Derrida, seriam as condições de possibilidade para que se pudesse manter operante o exercício da *desconstrução*: a de que um discurso de autoridade, um sistema de fechado de pensamento, aparentemente inquebrantável, carrega em si um ponto de vacilação, uma "fraqueza", que salvaguarda, justamente, a possibilidade do seu contrário, o reverso da medalha.

Em outras palavras, não muda tanto a literatura mesma, mas os modos de lê-la. A pergunta central, que Ludmer tem feito seguidas vezes nos últimos anos, não é simplesmente “como ler a literatura *do* presente”, mas “como ler literatura *no* presente” ou, ainda, “como ler *o presente na literatura*”. Ao ajustar seu ângulo de visão, Ludmer de certo modo sai da literatura, porque pensar a realidade só através dela já não é suficiente para compreender o presente. Não é uma troca, a literatura não é substituída. Ela continua ali, operante, e o treinamento na leitura do texto literário serve de ferramenta crítica. Mas o objeto da leitura passa a ser a imaginação pública, da qual a literatura participa. E embora o foco de Ludmer seja, sim, a literatura contemporânea, se aceitarmos a pós-autonomia não como método, mas como atitude, então ela também permite ler com outros olhos a literatura e a cultura do passado, permite explorar relações e sentidos que antes ocupavam os pontos cegos da crítica. Pensando deste modo, talvez o polêmico prefixo “pós” não deve ser lido como interrupção e início de uma nova época, mas como reconhecimento de que a literatura nunca foi, de fato, autônoma. (Ibidem, p. 15)

O que mais interessa nessa estratégia de Ludmer é, a meu ver, justamente a possibilidade de se enxergar esses “pontos cegos”, que normalmente são relegados pela crítica ao segundo plano, quando não deliberadamente omitidos, em favor de uma leitura que fecha e imobiliza os sentidos do texto. É como se, dessa maneira, pudesse se ajustar o ângulo do retrovisor pelo qual se olha os textos da tradição literária, podendo assim focalizar o que antes, para a crítica e os “leitores especializados”, era acessório, contingente; o carro em movimento, *o anjo da história* de Walter Benjamin, ambos sendo empurrados para adiante, no entanto, sem jamais perder de vista o que ficou para trás, num recolocar em cena, de maneira incessante e atualizada, as figuras do passado.

Uma estratégia parecida a essa, por sua vez, parece operar na *máquina performática* de Gonzalo Aguilar e Mario Cámara, professores de literatura brasileira na Universidade de Buenos Aires, quando tentam definir um *campo experimental* para a literatura – ou antes, um campo estético no qual as categorias, tradicionalmente, reconhecíveis como literárias se deixam contaminar pelos signos de outras práticas artísticas: “um espaço que põe os signos em relação, sem distinção do domínio ao qual pertencem” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 8); “[um campo] que não é uma soma dos diferentes saberes, nem uma apelação ao interartístico, e sim um campo indeterminado de signos que provocam novas sensibilidades” (Ibidem, p. 8); ou ainda:

O campo experimental, resultado da máquina performática, constitui-se como conclusão de uma série de operações: abrir o texto a uma

multiplicidade de conexões e construir uma sequência que recupere signos ínfimos e despercebidos. No campo experimental, o que está em crise é a hegemonia textual como única fonte de autoridade, mas não a textualidade em si mesma. Nele os signos ingressam em uma constelação que os despoja de suas marcas originais e permite construir novos signos transversais. (Ibidem, p. 11-2)

Da aplicação desses “protocolos de leitura”, tanto o de *literaturas pós-autônomas* quanto o de *máquina performática/campo experimental* (e aqui poderiam se agregar os outros citados, acima, na *Introdução*), que buscam dar conta de um ou outro aspecto que, antes, “a crítica literária não deu atenção em sua obsessão pelos textos e pela escrita” (Ibidem, p. 11) – às dimensões do gestual e da performatividade do corpo pela letra, por exemplo, ou da voz, de sua entonação, que pode se fazer presente por intrusão na página impressa, solicitando outras formas de leitura – que, nesta pesquisa, se espera poder reler alguns textos de certa tradição da literatura brasileira, fundada pelas experiências de vanguarda das primeiras publicações modernistas, com vasta historiografia crítica. Porém, dessa vez, tal retomada crítica deverá se dar de outra perspectiva, mais lateral, de modo a jogar nova luz sobre os textos dessa tradição literária, atualizando-os, mas também adicionando outras camadas de leitura aos textos do próprio presente, aumentando a sua complexidade.

Desta forma, espera-se demonstrar que, mais do que aspectos ligados apenas ao deslindamento dos signos verbais, à sua interpretação, para esses objetos em questão, tem importância fundamental no processo de recepção e produção de sentidos a observação de elementos que extrapolam o próprio texto, isto é, na intersecção e contaminação da escrita com as demais práticas artísticas, seja através da intrusão na página impressa de uma fotografia ou de uma ilustração, seja através de um procedimento de montagem que remete ao cinema ou ao documentário. Se, na definição para o *campo experimental*, citada acima, Aguilar e Cámara dão especial atenção aos signos referentes ao corpo e à voz, a performatividade e a oralização, na minha análise, escolherei privilegiar aspectos ligados à materialidade mais imediata do texto, isto é, ao próprio suporte no qual vêm impressos, o objeto livro: o formato, a capa, as fotografias ou ilustrações, as cores, a montagem e a ordem das páginas, as características do papel, a qualidade da impressão, a tipografia e demais sinais gráficos etc. Esse exercício de leitura, que se situa numa espécie de local de encontro entre a literatura e o design gráfico, pretende retirar o texto literário do lugar ideal de pura abstração,

obra do *gênio*, para restituí-lo ao mundo das práticas humanas, à cultura, do modo mais assertivo possível: apontando para o caráter mercadológico do objeto livro.

REFERÊNCIAS

- AIRA, César. *Pequeno manual de procedimentos*. Curitiba: Arte & Letra, 2007.
- ANDRADE, Jonathas de. *Ressaca tropical*. São Paulo: Ubu Editora, 2016.
- BADGER, Gerry. Por que fotolivros são importantes. In: *Revista Zum #8*. São Paulo: abril de 2015.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si* (Entrecríticas). Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- COELHO, Teixeira. *História natural da ditadura*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- COSTA, Ariadne. Prólogo. In: LUDMER, Josefina. *Intervenções críticas* (Nomadismos). Rio de Janeiro: Azougue; Circuito, 2014.
- D'AMATO, Andrea. *Futuro do pretérito*. São Paulo: Quêlônio, 2016.
- DANZIGER, Leila. *Todos os nomes da melancolia*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.
- _____. *Ano novo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- DASSIE, Franklin Alves. “Me segura”. *Remate de Males*, Campinas-SP, (37.1): pp. 117-136, Jan./Jun. 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição* (O olho da história, I). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- FERNÁNDEZ, Horacio. *Fotolivros latino-americanos*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- GARAMUÑO, Florencia. “La literatura en un campo expansivo y la indisciplina del comparatismo”. *Cadernos de estudos culturais*, Campo Grande: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, vol. 1, n. 2, 2009.
- _____. *Frutos estranhos: sobre a especificidade na estéticas contemporânea* (Entrecríticas). Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- KLINGER, Diana. *Literatura e ética* (Entrecríticas). Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

- LEONI, Luciana di. *Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea* (Entrecríticas). Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina: uma especulação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- _____. *Intervenções críticas* (Nomadismos). Rio de Janeiro: Azougue; Circuito, 2014.
- MELENDI, Maria Angelica. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- MONTEJO NAVAS, Alfredo. *Fotografia & poesia (afinidades eletivas)*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- PEDROSA, Celia, KLINGER, Diana, WOLFF, Jorge e CÁMARA, Mario (orgs.). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Coleção Humanitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- PIQUEIRA, Gustavo. *Oito viagens ao Brasil*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.
- RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- _____. *Nuno Ramos* [organização Ricardo Sardenberg; texto do crítico de arte Alberto Tassinari]. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.
- _____. *Cujo*. São Paulo: Editora 34, 2011a.
- _____. *Junco*. São Paulo: Iluminuras, 2011b.
- SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel. Back to the future: O livro de poesia como crítica do livro em papel e do e-book. In: PEDROSA, Celia e ALVES, Ida (orgs.). *Poesia contemporânea: voz, imagem, materialidades*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo (Orgs.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- STIGGER, Veronica. *Opisanie swiata*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SÜSSEKIND, Flora. *Objetos verbais não-identificados*. Disponível em: <<https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>>. Acesso em: 21 de abril de 2018.

_____. Ações políticas/ações artísticas. Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-antiores/93-especial/1742-a%C3%A7%C3%B5es-pol%C3%ADticas,-a%C3%A7%C3%B5es-art%C3%ADsticas.html>>. Acessado em: 21 de abril de 2018.

WRIGHT, Stephen. *Para um uso dos léxicos*. São Paulo: Edições Aurora, 2016.