



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

FACULDADE DE FILOLOGIA

MESTRADO EM LITERATURA, CULTURA E DIVERSIDADE

(Literatura e cultura no ámbito galego e portugués)

O CONDICIONAMENTO DA IMAGEM:

Relaçom entre o literário e o visual em *Esquilos de Pavlov* de Laura Erber

CHARO LÓPEZ SÁNCHEZ

Fevereiro 2019

Vº e Pr

(Director)



Professor Doutor

CARLOS PAULO MARTÍNEZ PEREIRO

Índice:

Resumo	4
Introdução	5
A linguagem fotográfica	8
A desobediência de Laura Erber	11
Interação de duas linguagens	17
Fotografia 'artística'	19
As imagens de <i>Esquilos de Pavlov</i>	23
A fotografia é umha ficção	30
Conclusões	35
Bibliografia	39
ANEXO	

Resumo:

Este trabalho pretende afondar na relação interartística que se gera com a integração de imagens no texto literário, avaliar que tipo de relações se produzem na mistura da linguagem visual e textual, tomando como exemplo o caso de *Esquilos de Pavlov* (2013) da brasileira Laura Erber. O objectivo é fazer uma leitura atenta das imagens deste livro, para poder valorizar qual seria o peso relativo destas no global da obra e a contribuição qualitativa que supõe a introdução das fotografias, num formato livro romance.

Palavras chave: fotografia, Esquilos de Pavlov, interartes, literatura, Laura Erber

Abstract:

This work intends to delve into the interarting relationship that is generated by the integration of images in the literary text, to evaluate what kind of relationships occur in the mixture of visual and textual language, taking as an example the case of *Pavlov's Squirrels* (2013) by Brazilian Laura Erber. The objective is to read carefully the images of this book, in order to appreciate the relative weight of these in the overall work, and the qualitative contribution that supposes the introduction of the photographs, in a romance book format.

Key words: photography, Pavlov's Squirrels, interarting, literature, Laura Erber

Introdução

Para afrontar este trabalho não encontramos uma metodologia de análise que oferecesse uma terminologia técnica específica e um campo conceitual definido, mas uma série de reflexões no campo teórico que têm aprofundado na análise da linguagem fotográfica e especificamente na relação desta com o textual, bem estudos de semiótica aplicados à fotografia, bem estudos particulares sobre a hibridação do textual e o fotográfico. Pretendemos, pois, fazer uma compilação de reflexões fundamentadas que abram a perspectiva sobre as características desta relação interartística, aplicando-as ao estudo de caso em que nos centramos, a obra de Laura Erber *Esquilos de Pavlov (EdP)*.

O texto, e o formato livro em particular, vêm de uma consolidação secular, o peso do logocentrismo na transmissão cultural ocidental é estrutural. Isto colocaria as imagens num lugar previsivelmente subsidiário, mas o desenvolvimento do visual hoje tem um peso crescente na conformação cultural porque evoluiu a um ritmo exponencial nos últimos anos; a popularização dos dispositivos fotográficos e a comunicação online provocou a massificação não só da recepção e portanto “leitura” mas também da expressão visual, integrando a comunicação através da imagem na sociedade com um protagonismo sem precedentes. Normaliza-se, portanto, o uso da imagem e esta diversifica as suas potencialidades expressivas.

Os objetivos do presente trabalho enraízam no “como”. Como é que se relacionam texto e fotografia numa obra de formato livro em 2013? Até que ponto confluem e podem criar um produto híbrido novo ou bem se estabelecem leituras paralelas ou relações de subordinação. Partilhamos em boa medida as perguntas propostas por Alberto Priego

Aguaza, na sua tese de doutoramento “Imagen fotográfica y textualidad” a respeito da relação imagem-texto¹:

¿Gana en expresividad artística el nuevo producto o, por el contrario, provoca confusión en el lector-espectador? ¿Qué tipo de relaciones se establecen entre estas fotografías y estos textos? ¿Qué diferencias y qué similitudes tienen entre sí? ¿Crean juntos un tercer producto artístico u otro mensaje diferente? El maridaje entre ambos no es sencillo de establecer porque las palabras dicen una cosa y la fotografía puede mostrar otras muy diferentes. Entonces, ¿se combinan, se complementan o se oponen? Por otro lado, ¿la conjunción del texto y la imagen es simultánea? Y si no, ¿primero es la imagen y después el texto? O si es al revés, ¿el texto surge en el momento de contemplar el referente y tomar la fotografía, o en el momento de ver la imagen ya revelada? ¿La imagen y el texto son dos “lenguajes”, y/o el lenguaje es icónico? ¿La diferencia de época y/o lugar determina de alguna manera el hecho de emplear texto y fotografía conjuntamente? (Aguaza, 2009: 5)

Os conceitos do artístico e do literário som dinâmicos, e é no processo de criação heterodoxa e na sua validação que se enriquecem e redefinem as suas práticas e usos. “A maior parte das pessoas nunca teria visto arte se não conhecesse essa palavra” (*EdP*, 54), diz o protagonista de *Esquilos de Pavlov*. Tanto a ‘obra’ em si como elementos do contexto cultural em que se produz alheios a ela serão os que permitam entender um texto, uma fotografia e a combinação de ambas como produto artístico.

É mais do que sabido que a hibridez entre as artes não é coisa nova, e em particular que a relação texto-imagem se alicerça numa tradição do plástico-escritural centenária (Martínez Pereiro, 2010). Na atualidade podemos assumir facilmente que “las transgresiones de las fronteras entre texto e imagen son ya la norma y no la excepción, y que la hermandad de las artes, según Corbacho Cortés (1998), tiene un futuro prometedor” (Prieto Aguaza, 209: 467).

¹ No seu caso centra o estudo nas obras de Wright Morris, Duane Michals e Sophie Calle.

Em relação ao modo em que fotografia e texto se relacionam, o mesmo Alberto Prieto fala de alteração mútua, sem chegar à fusão:

Sin lugar a dudas, el producto resultante no es sólo la suma de sus partes: en la obra analizada lo que leyéramos o viéramos por separado sería bien diferente de la aparición conjunta. Ahora bien, la presentación de fotografía y texto tampoco es en puridad una unión, ya que no llega a producirse nunca la fusión de ambos: por muy cercanas que se sitúen y bien compenetradas que estén, temática y formalmente hablando, no se puede negar que son dos códigos diferentes que deben ser descifrados por separado. De hecho, se ha comprobado que el orden de lectura del texto o visionado de las fotografías afecta a la interpretación que hagamos del conjunto, por ello se genera un diálogo continuo, de ida y vuelta entre fotografía y texto, que los transforma a ambos, de tal manera que las supuestas características propias de cada medio se difuminan y se delegan al otro medio, en lo que Sperti (2005) denomina como alterización mutua (Prieto Aguaza, 2009: 465).

Por seu lado, a professora Florence Olivier usa o termo fotoliteratura para falar das diversas interações entre fotografia e literatura:

En los últimos veinte años, las variadas y nada nuevas interacciones entre fotografía y literatura han dado lugar a una profusión de estudios que examinan casos que, no por ser muy disímiles, dejan de verse reunidos bajo la general denominación de fotoliteratura. Entre tantas relaciones y realizaciones híbridas, abstracción hecha de la tradición documental realista o colaboración entre escritores y fotógrafos en torno a realidades referenciales, suele distinguirse entre la ilustración, en el sentido más literal del término, o sea, la efectiva inserción de reproducciones fotográficas entre las páginas de un libro que puede o no ser de ficción y las muy variadas formas de presencia-ausencia de la fotografía en un relato de ficción o un ensayo, vierta este o no sobre sobre la propia fotografía. En efecto, se analiza de modo recurrente la notoria influencia del encuadre fotográfico en los modos narrativos, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, y asimismo, la elaboración de un relato a partir de una foto no reproducida y, en ocasiones, imaginaria (Olivier, 2016: 432).

Nom temos claro se enquadrar baixo este termo de fotoliteratura a obra de Erber, em qualquer caso a leitura de *Esquilos de Pavlov* abre umha fenda na lógica da leitura convencional, com a rutura que as imagens implicam na compreensom do seu encaixe no texto. O texto, em lugar de esclarecer, problematiza a imagem, nom sabemos o que esta quiere dizer nesse lugar. Para aclarar este efeito incorporamos em anexo as fotografias do livro, com um pequeno fragmento do texto prévio e posterior à sua integraçom na página.

A linguagem fotográfica

Antonio Ansón (2000: 70) defende que “la cámara fotográfica propone una visión diametralmente opuesta a la de la contemplación intelectual”; isto é, é nas margens da contemplaçom intelectual onde aparecem outro tipo de formas de apreender, independentes e nom subsidiárias do texto. Neste sentido, Philippe Dubois tem defendido o seguinte:

A imagem (a pintura, o cinema) não é mais lida (como um texto), mas vista (em sua dimensão propriamente visual). Tende-se a reconhecer o princípio de um “pensar próprio às imagens”, o “pensar visual” , que não passa pela língua (e sua racionalidade), que não pressupõe que o sentido do visual depende unicamente de sua tradução, mas que reflete sobre a valorização cognitiva da sensação (plástica), da percepção (fenomenológica) e da contemplação (estética) (Dubois, 2017: 37).

A teoria da imagem tem tido dificuldades específicas para o seu desenvolvimento, seguindo o defendido polo agrupamento interdisciplinar de linguistas e semióticos belgas da Universidade de Liège, o ‘Groupe μ ’ (1993: 10), em particular por duas causas: em primeiro lugar, pola relaçom com umha crítica da arte baseada em especulaçoms estéticas que nom ultrapassariam a particularidade do caso, criando “conceitos nom transferíveis”; em segundo

lugar, pelo “imperialismo lingüístico”, fazendo umha transposição e uso de termos lingüísticos que deixa em segundo plano as aporções de outros saberes, nomeadamente a óptica, a fisiologia da visom e a psicologia da perceçom.

No seu *Tratado do signo visual*, este coletivo propom-se evitar umha tradução das gramáticas textuais, acusando de reducionistas as focagens estruturalistas tradicionais:

El problema de la relación entre lo lingüístico y lo visual, más que el de una transposición de conceptos de una disciplina a la otra, es el de la imbricación de sus objetos. Podemos, en efecto, estimar que las informaciones que le llegan al receptor por el canal visual son, en un momento dado, transcritas al código del lenguaje.

Se ha insistido a menudo –y Barthes en particular– sobre la primacía de lo lingüístico. Un cierto nominalismo ingenuo quisiera que percibiéramos ciertos objetos simplemente porque la palabra que los designa existe. Sin negar la existencia de interferencias de ese género, y sin querer entrar en un debate cuya naturaleza “sería filosófica, es preciso, no obstante, señalar que el movimiento inverso es igualmente sostenible: la palabra aparece porque la entidad se impone perceptualmente. De hecho, la verbalización no siempre se da por supuesta, ya que, por una parte, las informaciones espaciales deber recibir una orden lineal para ser verbalizadas, y por otra, los preceptos banales y adquiridos rápidamente por el niño –por ejemplo, la *esfericidad*– no son nunca nombrados más que en los metalenguajes bien elaborados. (1993: 46)

Para além da leitura “semántica” que se puidesse fazer da ensambladura dos signos codificados, a mensagem estética aporta umhas flutuaçom particulares que som camadas de informaçom indecomponíveis. Este pensamento de elaboraçom grupal desenvolve, em consequência, que:

todo mensaje está compuesto en realidad por dos mensajes superpuestos. El primero, mensaje *semántico*, es una ensambladura de signos codificados, integralmente traducible, mientras que el segundo, mensaje *estético*, es la ensambladura de las variaciones sufridas por la *Gestalt*, la cual

permanece, no obstante, identificable. Esas fluctuaciones serían *perceptibles* (es decir superiores al dintel diferenciador de percepción), pero *indescomponibles*: serían la pincelada del pintor, el timbre de voz del cantante, el fraseado del instrumentista (Groupe μ , 1993: 34).

Eis umha camada de informação diversificada que chega independentemente da consciência sobre o condicionamento que esta provoca: o enquadre da fotografia, o ponto de foco, a profundidade de campo, a sensibilidade do sensor –ou do papel sensível–, a escolha entre a cor e o branco e preto... Som todo um conjunto de traços que apelam à sensibilidade, estimulando, em maior ou menor medida e segundo o campo de referências prévias de que a recetora parta.

A análise das imagens deve ler-se, entom, sob outras lógicas, em um outro nível diferente ao da linguagem da palavra, já que, como desenvolve Alberto Priego Aguaza:

la imagen no dispone de conectores lógicos como el lenguaje, no tiene valor de acto de habla, y por eso en principio no puede darse ni la reflexión, ni el diálogo, ni cualquier tipo de discurso dialéctico. Debido a que en el siglo pasado, gracias a los medios de comunicación, ascendió el poder de la imagen frente a la palabra, hay quien se ha visto en la necesidad de reivindicar la capacidad de ésta última, como Tusell (2001), que oponiéndose al tópico de que una imagen vale más que mil palabras, insiste en el aspecto limitado de la misma, la cual no puede expresar finalidad, consecutividad, hipótesis, etc. Una imagen no vale más que mil palabras, pero tampoco mil palabras pueden sustituir una imagen. Son dos cosas diferentes en su naturaleza y en sus intenciones (Priego Aguaza, 2009: 22).

Poderíamos, logo, mais que hierarquizar as duas linguagens, entender que som medios diferentes e aproximarmo-nos de formas diferentes, no sentido em que este autor tira as correspondentes consequências:

La fotografía contiene el germen de la narración pero no de una manera lineal como favorece la

escritura, sino con sucesivas lecturas verticales, tan atemporales como lo son las imágenes del inconsciente, que son organizadas, verbalizadas, por el texto. El espacio fotográfico se presenta como la antesala de otros espacios, inconscientes o preconscientes, que el lenguaje escenifica (Prieto Aguaza, 2009: 68).

Desta maneira, o espaço fotográfico irrompe no romance de Erber como umha outra dimensom: umha conexom difícil, um caminho que torce e com o que só podemos especular. Que fai isto aqui? O corte que a imagem impom na leitura abre ao surrealismo, à especulaçom e em último termo, ao absurdo.

A desobediência de Laura Erber

Na relação do visual e o textual, na hibridez e na ambiguidade é onde Laura Erber joga. O seu trabalho caracteriza-se polo trânsito entre linguagens, em particular questionando as fronteiras entre o visual e o verbal, posiçom com precedentes fortes no cânone poético brasileiro como o concretismo, no sentido de umha ampliaçom dos limites, pois:

essa autora amplia os caminhos da literatura ao entrecruzá-la com outros discursos, como o plástico, o fotográfico, o cinematográfico ou o ensaístico, testemunhando e mesmo contaminando a sensibilidade de uma época num modelo total, difuso e omnívoro de escrita – modelo, aliás, articulado em torno da dúvida e do questionamento a respeito da arte contemporânea (Martínez Teixeira, 2017: 112).

A liberdade estilística com que trabalha a autora abre a porta a mais umha camada de conteúdo, neste caso, o visual. Partimos de que há conhecimento e vontade para pressupor que as escolhas visuais na ficçom *Esquilos de Pavlov* (2013) som fruto dumha reflexom criativa, mesmo que a escolha se tenha efetuado através de seleçoms aleatórias. Erber conhece a

ligação e evolução do escritural e o visual, questão na que tem aprofundado no seu trabalho como pesquisadora, e que desenvolve num artigo sobre o ‘milagre das imagens’ e a respeito da obra de Henri Michaux: “Se em sua origem desenho e escrita compartilham o mesmo gesto manual, a história da cultura tende a mantê-los em campos separados, circunscrevendo a imagem ao campo do sensível e a letra ao campo do inteligível, *cosa mentale*” (Erber, 2012: s/p.)

Maria Fernanda Rodrigues, no momento do lançamento do livro comenta em artigo de imprensa a respeito do uso das imagens neste peculiar romance:

Há, aqui e ali, fotografias e desenhos – um deles, feito pelo avô da autora –, que ilustram, ou às vezes não, os trechos que antecedem ou sucedem. “Quis manter uma tensão entre a aleatoriedade de algumas imagens e umnexo mais forte e jogar com essa expectativa do leitor que tem o impulso de pensar que existe uma associação afirmativa entre eles (Rodrigues, 2013, s/p.).

Numa primeira aproximação à obra *Esquilos de Pavlov*, é fundamental reparar na própria dimensão física² do livro, formato canónico por excelência, o qual entanto que marco simbólico prestigioso, valida a priori o conteúdo. Formato de livro totalmente convencional, numa editora, Alfabeta, propriedade do grupo Penguin Random House, com capitais económicos e simbólicos internacionais, mas sem particular atenção à estética dos acabados. Cumpre reconhecer, aliás, que o formato livro não é o objetivo fundamental do trabalho da autora, que também realiza obras pensadas exclusivamente para formato digital, audiovisuais,

² Sobre a dimensão plástica do suporte, Erber terá desenvolvido com mais atenção –e talvez capacidade decisória –o formato deste noutro sentido, mais adiante, em outras obras como *Clementine ve o mar*; o qual coloca a hipótese de o desenho da maquete de *Esquilos de Pavlov* recair na responsabilidade da editorial e não da autora. Desconhecemos a intencionalidade última também com respeito a escolhas como o tipo de papel, a reprodução a branco e negro de todas as imagens, ou o desenho das mesmas constantemente inseridas na coluna de texto.

etc.

Desconhecemos, a respeito do livro, a responsabilidade da autora nas escolhas materiais e de desenho da maquete do livro, se bem a hipótese mais verossímil é esta ter sido em boa parte decisom da editora –que mantém umha coerência com outras obras publicadas com respeito ao desenho gráfico, imagem de capa, tipo de papel e formato. O tipo de papel e de impresom nom preserva o luzimento da técnica das reproduçoms, mas talvez isto aporte umha camada de sentido coerente com a linha discursiva de desacralizaçom das fotografias – se puidessem ser vistas como objetos preciosistas, como ilustraçoms de um livro-, reforçando, polo contrário, o “clima” precário do relato textual: as imagens partilham certa decadência, um clima do quotidiano, de intimidade e de rompimento ou quebra de sentido, evocadores da aura –ou nom-aura, deveríamos dizer talvez?– do artístico contemporâneo. Todas aparecem impressas a branco e preto, num tamanho intermédio, inseridas entre o texto sem marco ou espaço de margem para o destaque. Ainda, a escolha do branco e preto (desconhecemos se por imperativo editorial), situa as imagens numha maior ligaçom com o onírico, porque “[e]l hecho de que fuera en blanco y negro ayuda a la potenciación de la imaginación y del deseo, ya que es más abstracta que una en color, y por tanto tiene más capacidad de despertar el mundo onírico” (Prieto Aguaza, 2009: 54).

Outra informaçom de interesse a respeito da obra som os meta-textos, em particular a dedicatória para as pesquisadoras Sandra Sprintzer e a carioca Joana Meroz, de tal maneira que, da primeira, poderíamos presumir que fosse a galerista, enquanto, da segunda, saber da sua condiçom de ceramista e *designer*. O qual é interessante a nível de relaçom da autora dentro do campo artístico brasileiro contemporâneo, conexom que reforça os ‘tintes’ autobiográficos ao estar ela também inserida num contexto, salvando as distâncias, paralelo ao descrito na ficçom. De novo, a professora Alva Martínez coloca várias chaves para uma mais exata caraterizaçom e uma complexa aproximaçom à obra:

É um romance de formação de artista, mas trata-se de um romance irônico, sofisticado e melancólico – pois, acabamos por compreender que a formação do protagonista consiste, na verdade, na gradativa libertação de todo o aprendido a respeito do mundo da arte ou, inclusive, na paradoxal travessia para se converter numa espécie de resistente *artiste sans oeuvre*, tipologia sobre a qual, de maneira lúcida, dissertou Jean-Ives Jouannais, em obra assim intitulada (2009). Trata-se também de um romance do desaprender, dotado de uma admirável liberdade de tom e de *allure* e de uma compreensão profunda dos desafios romanescos, postos a serviço de um pensamento inquiridor e permanentemente insatisfeito com as convenções do mundo da arte, quer no plano social, quer no plano criativo (Martínez Teixeira, 2017: 114)

O título da obra é um mais um ponto para o destaque: ao nom se pretender descritivo, coloca umha alusom, provocando de novo um estímulo complexo, com a referência ao fisiologista russo Ivan Pavlov, do qual deduzimos algum vínculo com os conhecidos estudos comportamentais deste. O condicionamento clássico demonstrou que existem respostas de comportamento que são reflexos incondicionados, ou seja, inatos, enquanto há outros reflexos condicionados, ou seja, adquiridos ao emparelhar situações imediatas graças à repetiçom. Assim, é possível criar ou desaprender respostas fisiológicas e psicológicas, tanto em seres humanos como em outros animais. Ainda assim, nom há umha presença explícita na história do fisiologista, mas aparece umha outra personagem com este apelido: Ulrikka Pavlov³.

Haron Gramal publica em imprensa umha reflexom a este respeito, numa epígrafe que alude explicitamente ao condicionamento, intitulado nom por acaso “condicionamento e liberdade”:

A referência a Pavlov, num primeiro momento, aparece em Ulrikka Pavlov, uma mulher que discursa aos artistas conclamando-os a abandonar a vida artística: “[...] abandonem as obrigações desse

³Este apelido poderia ser mais umha escolha arbitrária, mas o certo é que o condicionamento ao ler “Pavlov” cria um reflexo, muito mais quando vai acompanhado de animais, sujeitos com os que ele experimentava.

sistema que não faz mais do que impedir o artista de se desenvolver plenamente”. No final, a personagem acaba por agradecer Ole Ordrup, uma espécie de mecenas da arte de vanguarda na Dinamarca. Mas ela não lhe agradece pelo suporte, e sim pela invenção de um delicioso drinque que ela mesma teve a “honra” de batizar Esquilos de Pavlov.

Por outro lado, o narrador refere-se ao Experimento Pitesti, um programa de reeducação empreendido pelos comunistas romenos nos anos 1940 e 1950 contra os dissidentes do regime. O experimento era uma espécie de condicionamento comportamental em que a subjetividade era violentamente aniquilada. Tal programa empregava torturas difíceis de acreditar, mas o romance as descreve minuciosamente. As vítimas teriam sido, sobretudo, estudantes nacionalistas. Tudor de Gherla, um excêntrico poeta romeno que também participa de uma bolsa de residência na Dinamarca, teria sido uma delas. Em determinado momento do livro, a autora faz Ciprian dizer: “Tudor não era chamado de Tudor de Gherla pela poesia que escreveu na sua cidade natal ou sobre ela, e sim pela poesia que nunca conseguiria escrever”. A partir deste momento, a referência a Pavlov alcança outros patamares. E, portanto, a aspiração à liberdade não deixa de permear todo o romance, aparecendo sempre como necessária.

A alusão aos esquilos encontramos-a antes do começo, na citação escolhida pela autora, atribuída a Katherine Mansfield, que diz assim: “Minha mente parecia um esquilo. /Eu juntava e juntava coisas, e depois as escondia, / para quando chegasse um longo inverno.” Também na página 40 se remete a este animal, na reação do pai do protagonista frente a decisão de Ciprian de estudar Belas Artes: “*Você começa sua arte como um esquilo travesso mas acabará como um grande charlatão, Ciprian. Pedacos de unha atravessavam a sala.*” E de novo na página 59, Ciprian: “Eu era um esquilo juntando coisas para um dia desistir de verdade e depois desistir de desistir.”

Maria Fernanda Rodrigues, quando o livro saiu do prelo em 2013, escreveu na imprensa sobre a conexão entre os esquilos e o agir do protagonista, Ciprian, e ainda com a fórmula de redação da autora, baseada na coleção de fragmentos:

Para uma das epígrafes de seu romance de estreia, a artista visual Laura Erber escolheu a seguinte frase de Katherine Mansfield: “Minha mente parecia um esquilo. Eu juntava e juntava coisas, e depois as escondia, para quando chegasse um longo inverno”. Ciprian Momolescu, o protagonista da obra em questão, tem sua variação: “Eu era um esquilo juntando coisas para um dia desistir de verdade e depois desistir de desistir”. Mais do que coincidência ou apropriação, a ideia remete à origem do romance e ao seu processo de escrita. Por algum tempo, a autora colecionou inquietações com relação ao seu ofício, citações, anedotas, restos de conversas, entrevistas, ensaios, fotos, cenas. Essa coleção seria a base de *Esquilos de Pavlov*, que chega às livrarias nesta semana (Rodrigues, 2013: s/p.)

O carácter fragmentário, de fato, encaixa perfeitamente com a própria lógica fragmentária da fotografia, já que sempre se trata dum corte, tanto do espacial, definindo um marco, como do temporal, congelando um momento. Redunda neste estilo colecionador do ‘esquilo’, a incorporação das imagens, espalhadas ao longo do romance, como mais fragmentos da coleção de lembranças do percurso vital.

Enquanto à redação, trata-se de uma obra formalmente heterodoxa, já no textual, pois desobedece a clara ordenação e modo genérico-prescritivo. É um texto em prosa, muito próximo ao poético, que a voz narradora define como “ficção de origem”, em lugar do mais previsível “romance de formação”. A respeito do estilo da prosa de Erber, ambígua e complexa, é muito clarificador o explicado, de maneira demorada mas precisa, por Davi Santana de Lara:

O estilo da prosa de Erber é simples, em contraste com as técnicas narrativas, que são complexas. Esse contraste produz um efeito estético interessante, que mesmo quando quebra a linearidade do tempo ou mistura diferentes registros (como a poesia, excertos de outros livros ou discursos), preza pela inteligibilidade do texto. Por outro lado, a dicção excessivamente limpa de Erber, ao invés de passar a ideia de fluidez narrativa, produz, em certas passagens, o efeito contrário de artificialidade. O que denuncia talvez um trabalho excessivo de revisão do texto em busca da frase mais direta, da sintaxe mais familiar e da expressão mais precisa. Outro ponto que essa linguagem impessoal suscita é

que ela contrasta com o tipo de linguagem que normalmente é utilizada em romance de formação, em que é comum que o narrador se envolva passionalmente com a história da sua vida. Em *Esquilos de Pavlov*, no entanto, essa impessoalidade do estilo acaba ressaltando, dentre outras coisas, a autoconsciência artística do narrador.

Lembremos que o trabalho de Ciprian Momolesco está intimamente ligado à literatura. Sua obra consiste em fazer pequenas intervenções no acervo das bibliotecas, reordenando livros de acordo com critérios inusuais. Com isso, percebe-se o cuidado de Laura Erber em criar um narrador que tem, como ela, consciência de que o modo de se contar uma história modifica a própria coisa que se quer contar. Não é à-toa que, para designar o gênero do seu livro, em lugar do mais famoso “romance de formação”, Ciprian Momolesco prefere o “ficção de origem”, termo que dá destaque ao caráter formal e artificioso das memórias e autobiografias. Por meio da criação desse narrador autoconsciente, Laura Erber constrói uma obra inquieta, em que se sente o afã de experimentar diversas técnicas narrativas (Lara, 2014: 223-224).

Interaçom de duas linguagens

O relato que estrutura a discursividade da ficçom *Esquilos de Pavlov* está fiado através da palavra, esta é a que constrói o grosso do sentido, já que achamos que o livro seguramente poderia existir sem as quarenta imagens que Erber incorpora ao longo das cento e setenta páginas, mas às vezes dificilmente as fotografias poderiam funcionar de maneira isolada ou independente.

Trata-se de umha escolha diversa, heterodoxa e aparentemente –apenas aparentemente– aleatória⁴, que convida a especulaçoms da parte da leitora para criar hipóteses

⁴Sobre a asociaçom fortuíta na arte, Antonio Ansón considera que “la creación literaria manifiesta su renuncia expresa a la coherencia intelectual y formal, todavía presente en Reverdy. Aunque la historia haya demostrado que tal cambio no fue ni tal radical ni tan generalizado, lo cierto es que el azar estará presente de manera habitual

de indicialidade. O fato de nom incorporar-se os esperáveis pé de foto habituais acrescenta a ambiguidade: nenhuma aclaración é incorporada, para além da listagem de créditos reproduzidos antes do começo da narraçom, na página quatro.

As escolhas fotográficas de Erber fixam umha estética ou paisagem determinada, acompanhando as passagens do escrito, mas nom ancoram o relato, polo contrário, colocam pequenos matizes, fotografias estranhas que abrem o relato numa outra direcçom, cara um outro espaço de imaginaçom em que ampliar a história. Possíveis relatos de ‘fora do campo’, o além do que nos é contado, mas que também nom se esclarece. Como pistas sem identificar, abrem-se opçoms à imaginaçom tanto para a reconstruçom visual das paisagens quanto para o aspeto das personagens, dando apenas uns estímulos plásticos que se abrem a conexons labirínticas. À combinaçom da textualidade e a visualidade, acrescentam-se a densidade e a ambiguidade da narraçom. Serám as pessoas das fotografias personagens do relato? Tratam-se as paisagens de lugares nos quais se ambienta a história? Frente à crença da imagem poder ser redutora da imaginaçom, entanto que ‘fixa’ a fantasia num referente concreto, pode acontecer justo o contrário:

Las intersecciones son interesantes porque derriban los tópicos, como que la imagen copia y la poesía inventa, que la imagen corporeizada mata a la imagen mental o que un texto ilustrado corta la imaginación. Creo que hemos observado ejemplos en los que la fotografía, más que limitar la imaginación la potencia, gracias, eso sí, a la aparición conjunta del texto. Los espacios oníricos que desencadena una fotografía pueden ser tan potentes, o no, como un texto. De modo que unir ambos sirve para favorecer dicha posibilidad. Que a partir de ella surja el texto no significa que sea imprescindible, sino que se constituye como prueba de que la imagen fotográfica, contrariamente a la visión positivista, ya contiene el germen de la ficción; es decir, que el texto es una actualización del abanico de posibilidades que la pluridimensionalidad significativa de este tipo de imágenes contiene

en el arte, aceptado como fórmula indiscutible de creatividad” (Ansón, 2000: 53).

(Prieto Aguaza, 2009: 465).

O clima desconcertante nasce, conseqüentemente, da combinaçom das duas linguagens. Nom podemos determinar em que direcçom. A imagem é polissémica e ambigua em si própria, mas é o texto, a quem presuomos a funçom de um Lázaro, que rompe a construçom de sentido lógico. Nom existe umha conexom evidente deste com as imagens. E no sentido inverso, as fotografias nom fazem a funçom de ilustraçom ou índice do relato. Assim, ambas linguagens relacionam-se sem acabar de explicar-se:

El texto puede reforzar un aspecto documental de la imagen por el tipo de tono, por lo que de rebote él mismo adquiere cierta condición de veracidad y autenticidad, pero también puede resaltar la ambigüedad de la imagen, despertando sus propios fantasmas. Como decía Roland Barthes, las fotos son signos que no cuajan ni fermentan; precisamente porque se proyectan en muchas direcciones sin trazar ninguna, son maleables y aptos de ser manipulados por el texto. Pero la operación de encauzamiento que ejerce el texto sobre la fotografía también puede transformarlo a él. En el diálogo fotografía y texto cada uno se pierde a si mismo porque lo connotativo y lo denotativo son características que se trasvasan y aparentemente dejan de pertenecer en exclusividad a uno u otro medio. O, como decía John Berger, ambos medios se ayudan pero no se salvan de sus propias carencias, de los propios límites que los mantiene en tensión equidistante, como reflejo de la misma distancia que se abre entre el yo y el mundo, y entre el yo y lo otro (Prieto Aguaza, 2009: 469).

Fotografia ‘artística’

As fotografias contam um relato desde o momento em que abrem um vínculo entre quem vê a imagem e as cousas ou pessoas fotografadas. É no reconhecimento do referente, na

possibilidade de conetar e interpretar o fotografado que começa a narrar-se umha ou várias histórias potenciais. A função da fotografia como documento fica determinada polo âmbito comunicativo em que vejamos umha determinada fotografia:

Resulta imprescindible relacionar el producto imagen-texto con el pacto referencial y contextual que el emisor establece con el receptor, porque no es importante el significado sino el valor de ambos medios expresivos según el contexto en el que aparezcan conjuntados. O dicho desde la estética de la recepción, las expectativas varían y el criterio de verdad o falsedad de la imagen y del texto se intensifican aún más al co-existir que al aparecer de forma aislada. Ya que la imagen es fruto de la imaginación, no es de extrañar que a partir de ella misma se generen textos diversos. En tanto que la relación de una fotografía con un texto es impredecible, aleatoria y divergente, ocurre que el texto, en lugar de ejercer de lazarillo de la fotografía, pueda establecer un juego libre en el que el texto se contamine de la indeterminación de sentido que alberga la fotografía (Prieto Aguaza, 2009: 43).

No caso de *Esquillos de Pavlov* é interessante observar como é a integração e o uso dentro do livro o que dá condição de ‘fotografia artística’ a muitas das imagens, que facilmente tenhem tido outros usos prévios que desconhecemos. Nom se trata de ilustrações feitas *ad hoc* para complementarem o discurso, mas imagens ‘roubadas’ dum contexto original e resignificadas agora ao integrá-las no livro⁵. Muitas som arquivo, bem pessoal da autora, bem cedido, ou bem criação de outras pessoas. Nom interessa já, portanto, a intencionalidade no momento da toma, podendo ser diversa, já que há imagens aparentemente

⁵ Facto, por outra parte, em que Erber já tem nom poucos e diversificados precedentes no tempo. Como exemplo, entre outros muitos possíveis, lembremos que, referindo-se à última construção grandiosa de Henry James, a *New York Edition* –publicada entre 1907 e 1909, em 24 volumes–, que visa preservar a sua obra, acompanhada de fotografias e ilustrações de Alvin Langdon Coburn, Adam Thirlwell (2014: 427) constata que som ‘ilustrações nom ordinárias’, pois Henry James “n’a voulu que des paysages urbains em flou artistique. Ils devaient constituer des « symboles optiques », pas des illustrations. C’etaient des ajouts ao texte, et non de substituts visuels (telles les photographies dans *Nadja* d’André Breton)”.

convencionais, com objetos da vida doméstica, e outras mais ‘estranhas’ ou perturbadoras, como documentando performances, ou mesmo desenhos e infografismo. O que interessa é quem põe o significado, porque “hoj nos damos cuenta de que lo importante no es quién aprieta el botón sino quién hace el resto: quién pone el concepto y gestiona la vida de la imagen” (Fontcuberta, 2011).

Do ponto de vista estético as fotografias partilham a rutura da arte contemporânea com a procura da harmonia ou ‘beleza’ clássicas, trata-se de umha mistura que no geral nom resposta ao cânone do ‘bonito’ ou ‘sublime’. Neste sentido é notoriamente interessante a reflexom de Max Brod⁶:

Desde então amo o aconchego, a graça inconsciente de imagens feias, esta ironia que nada sabe de si, esta elegância dos efeitos involuntários. Como são pobres ao lado destas as imagens sérias que impelem o espírito do espectador em uma única direção pretendida pelo artista. São tão óbvias, tão perfeitas, tão feias... as imagens belas. Em compensação, os deleites de um balé intuitivo da própria natureza inesgotável, arbitrária, o caos e as cerimônias ancestrais, estes eu os encontro em clichês de anúncios, imagens publicitárias, selos, colagens, cenários de teatro infantil, decalques, vinhetas; me encanto com o romantismo do mau gosto (Brod, 2017: 5).

Em relação com o campo da arte contemporânea, a fotografia⁷ tem sido ferramenta frequente de apoio e desenvolvimento de práticas vinculadas com o efêmero⁸, Janaina Schvambach investiga neste sentido e recolhe diversas funções da fotografia na arte contemporânea:

⁶ A edição do ensaio *Da beleza das imagens feias*, pela qual citamos, é a publicada por Zazie Edições, editora de que, de maneira significativa, faz parte a própria Laura Erber.

⁷ Aos devidos efeitos, assumimos que a história da fotografia começa em 1839 com o daguerrotipo.

⁸ “A imagem fotográfica na Arte Conceitual é utilizada como registro, como parte da obra e como função híbrida – obra e/ou registro –, assegurando a presença da mediação simbólica do corpo na imaterialidade da proposta” (Schvambach, 2007: 3).

A fotografia participa ativamente na Arte Conceitual gerando muitas vezes o produto final e passa a “constituir pensamento participante da própria concepção do projeto” (Santos; Santos: 2004: 42). A imagem torna-se simbólica, representativa e documental assumindo o processo, construindo poéticas e integrando o visual e o textual, dissolvendo assim, a fronteira entre arte e mídia (Schvambach, 2007: 4).

Em muitas obras de caráter processual, como performances e *actings*, por pôr alguns exemplos frequentes, a imagem funciona como pegada e documento. Assim, as imagens serão o elemento plástico que facilite perdurar o acontecido, resultando difícil determinar até que ponto a documentação fotográfica não é imprescindível para a obra acontecer. É por isto que Blanca Brites (2012: 15) tem sinalado que: “A arte passa a se confundir com o fotográfico” .

Enfim, no global do livro, encontramos mais de noventa referências a artistas⁹,

⁹ Paul Paun (*EdP*, 19), Gellu Naum (*EdP*, 19), Ghérasim Luca (*EdP*, 19), Spîru-Pulga (*EdP*, 19), Maria Tañase (*EdP*, 20), Stanislaw Lem (*EdP*, 22), Goethe (*EdP*, 27), Chalupecki (*EdP*, 29), Bas Jan Ader (*EdP*, 92), David Linch (*EdP*, 47), Klee (*EdP*, 37), Rudolf Bone (*EdP*, 36), Slavenka Drakulić (*EdP*, 41), Bilal el Bilal (*EdP*, 57), Dan Perjovschi (*EdP*, 60), Tudor de Gherla (*EdP*, 62), Asger Jorn (*EdP*, 65), Hammershøi (*EdP*, 65), Sophie Nys (*EdP*, 66), , Pavel Braila (*EdP*, 66), Harald Szeemann (curador, *EdP*, 67), Ofelia Medina (*EdP*, 68), Volker (*EdP*, 68), Miki Tawada (*EdP*, 69), Blinky Palermo (*EdP*, 70), Akasegawa Genpei (*EdP*, 70), Eva Hesse (*EdP*, 70), Valeria Hasse (*EdP*, 72), Bárbara Visser (*EdP*, 73), Clemens K (*EdP*, 73), Luda (Ludmila Pokova, *EdP*, 76), Miroslav Tychi, (*EdP*, 81), Alair Gomes (*EdP*, 81), Harry Callahan (*EdP*, 81), Ansel Adams (*EdP*, 81), M.Savitski (*EdP*, 88), G. Vashchenko (*EdP*, 88), Shchemelev (*EdP*, 88), Z. Litvinova (*EdP*, 88), A.Kuznetsov (*EdP*, 88), Miroslav Tichy (*EdP*, 118), Vladimir Sorokin (*EdP*, 88), Viktor Pelevin (*EdP*, 88), Jack Kerouac (*EdP*, 88), Valery Podoroga (*EdP*, 88), Mikhail Yampolski (*EdP*, 88), Yuri Lotman (*EdP*, 88), Merab Mamardashvili (*EdP*, 88), Gustav Bunzel (*EdP*, 88), Gustav Munch-Petersen (*EdP*, 101), Carl Th. Dreyer (*EdP*, 106), Baudelaire (*EdP*, 109), Michel Deguy (*EdP*, 109), Jules Laforgue (*EdP*, 109), Quevedo (*EdP*, 109), Sylvia Plath (*EdP*, 109), David Byrne (*EdP*, 109), Borges (*EdP*, 109), Whitman (*EdP*, 109), Wallace Stevens (*EdP*, 109), J. V. Foix (*EdP*, 111), Fritz Lang (*EdP*, 111), Edmond Jabès (*EdP*, 112), Karen Blixen (*EdP*, 112), Ulrikka

muitos plásticos, mas de todos tipos, para além de outras alusões e reflexões sobre a situação da arte contemporânea, vista desde o desencanto:

No caso específico de Laura Erber a arte contemporânea é vista com olhos meio cínicos, meio desiludidos, e por meio de um forte filtro de melancolia. A história de como Ciprian Momolesco se tornou um artista contemporâneo é bom exemplo desse tom. Ele havia abandonado o curso de artes e estava trabalhando numa biblioteca quando ele é definitivamente inserido no circuito artístico contemporâneo. Em suas palavras: “A maioria das pessoas nunca teria visto arte se não conhecesse essa palavra. Em 1986 comecei a fazer coisas que por inércia ou por petulância receberam esse nome. Uma curadora da Lubiana disse estupendo estupendo e foi fogo se alastrando” (p. 54). Assim, desde sua origem, a sua condição de artista combina, numa mistura homogênea, um impulso criativo interno e desinteressado com o olhar institucional que vem de fora e que traz o selo do vazio e da pretensão intelectuais (Lara, 2014: 221).

As imagens de *Esquilos de Pavlov*

As imagens inseridas no livro dificilmente criariam uma série de seu, dado que, nem em termos de formato, nem de estilo ou de técnica guardam coerência. A descontextualização das imagens do seu contexto de origem, coloca uma sensação de tensão e provoca novas potencialidades discursivas na novela. A disparidade vai de uma ilustração –ou a fotografia Pavlov (*EdP*, 114), Roman Buxbaum (*EdP*, 118), Paul Cézanne (*EdP*, 120), Frank O’Hara (*EdP*, 121), Pablo Helguera (*EdP*, 124), Allan Kaprow (*EdP*, 124), Edvard Eriksen (*EdP*, 127), Elle Prince (*EdP*, 127), Carl Jakobsen (*EdP*, 128), Jorgen Nash (*EdP*, 129) Iancu (*EdP*, 134), Jacques Doucet (*EdP*, 138), Michel Leiris (*EdP*, 139), Jacques Baron (*EdP*, 139), Julien Gracq (*EdP*, 139), Louis Poirier (*EdP*, 139), Emil Cioran (*EdP*, 139), Yves Rabin (*EdP*, 139), André Breton (*EdP*, 139), Blaise Cendrars (*EdP*, 140), Max Jacob (*EdP*, 140), Raymond Radiguet (*EdP*, 140), Pierre Reverdy (*EdP*, 140), Micheline Catti (*EdP*, 141), Beckett (*EdP*, 143), Teodorescu (*EdP*, 144), Sorin Iliesu (*EdP*, 150), Aleksei Miromov (*EdP*, 161).

de umha ilustraçom– (*EdP*, 62) a um retrato de grupo (*EdP*, 81), a fotos de animais (*EdP*, 12 e 167) ou a poses misteriosas (*EdP*, 47) até umha placa de sinalizaçom de tráfico (*EdP*, 130).

Mesmo a partir do textual, a fotografia também tem presença, no uso de vocabulário técnico, assim como na descriçom de cenas; até fazendo chiscadelas à relaçom do textual com o visual, por exemplo na página 38: “Eu poderia sacrificar os detalhes sórdidos do *close-up*¹⁰ pela beleza do conjunto. (...) Eu poderia falar sobre o assunto em tom didático ou fazendo associações livres, minha voz em off sobre imagem em preto e branco de um grande ralo engolidor de água.”

A fotografia é integrada como prática dentro da história, por exemplo, na página 50: “Era uma vez uma mulher em Trieste. Não conheceu grande coisa, não fez fotos e talvez nem tenha se divertido.” Também se introduz como prática “profissional” com a personagem de Miroslav Tichy, fotógrafo: “Perto da casa onde pernoitamos havia um jovem muito estranho que vivia numa barraca de sucata e saía todas as manhãs com uma câmera fotográfica de brinquedo” (*EdP*, 117-118). Ainda identificamos, para além de Miroslav Tychi (*EdP*, 81), os fotógrafos Ansel Adams (*EdP*, 81), Volker (*EdP*, 68), Alain Gomes (*EdP*, 81) e Harry Callahan (*EdP*, 81).

Em relaçom aos usos, a fotografia aparece em diversas funçons; a respeito do uso documental, destaca a cena em que o protagonista é submetido a um interrogatório em que deve identificar umha série de fotografias:

O homem não disse nada, abriu um envelope gordo e despejou um monte de fotos sobre a mesa. Num tom muito neutro perguntou se eu conhecia as pessoas naquelas fotos. Eu não conhecia. Numa delas havia uma mulher nua que poderia ter sido a jovem Senhora Ulrikka Pavlov. Numa outra um homem que poderia ser Iancu aos 50 se ele tivesse chegado lá com um chapéu-panamá e um amor de saia rodada. Mais fotos e de novo a mesma pergunta. Não, eu não conhecia. (*EdP*, 134)

¹⁰Em itálico no original.

É referencial, também, a função de ‘álbum’: “Nosso avô Marcel vivia conosco. Nas fotografias ele tem um charme antiquado que me agrada” (*EdP*, 24). Também: “A imagem que guardo do avô Marcel coincide com um retrato em que ele sorri levemente e apoia a perna enfaixada sobre uma cerca de madeira, e ao lado dele, em primeiro plano no alto de uma árvore, um enorme gafanhoto.” (*EdP*, 27). Ainda, a maior caminho entre a função de documento e a de álbum: “apareceu um homem de luvas brancas com um maço de cartas -remetendo Spiru, destinatário Zylien- e também documentos, um pedido de expatriação e fotos.” (*EdP*, 52). De novo, mais à frente: “incluía quarenta e uma cartas e seis postais enviados por Julien Gracq a André Breton e uma fotografia de 1990 mostrando um Gracq circunspecto ao lado de um Emil Cioran sorridente, um Yves Rabin sem emoção no olhar e uma quarta pessoa não identificada escondida atrás de uma curiosa placa de trânsito” (*EdP*, 139).

Também se observa um jogo de relação entre imagens descritas no relato textual que podemos identificar entre as inseridas, já na página 13 escreve: “Quando estou fora de foco me pareço com a filósofa Maria Zambrano.” O que poderíamos suspeitar que coincide com a fotografia da página 18:



Na página 71 descreve-se outra fotografia: “Em troca do sabre Miki deu a Nereo uma foto dela mesma, nua, de costas, com uma toalha enrolada como um turbante, numa pose que fazia pensar na grande banhista de Ingres.” Que podemos identificar como a imagem da página 41:



Na página 87 descreve-se o retrato: “a luz pousando sobre os cabelos e como saía por uma fresta e depois voltava magicamente e se dispersava sobre o rosto que sorria suavemente de alguma coisa ou do fotógrafo. Ela usava um cachecol de pele de raposa, daqueles que hoje em dia provocam revolta e arrepio” que remete à imagem da página 108:



Também acontece na página 104: “Era uma foto de um muro e diante dele uma pessoa numa pose curiosa, acariciando o muro talvez. Era uma rua estreita de Barcelona, era onde o conto e a avó de Pernille terminaram”. O que poderíamos considerar que se refere à fotografia que se reproduz na página 23:



E de novo, na página 160, indica-se o que se segue: “Só então reparei sobre as paredes do quarto em uma série de pequenas imagens em preto e branco, uma delas, a que mais me reteve, mostrava um dedo enfiado num ralo de pia.” Imagem já referida anteriormente no

texto, na página 49: “No fim da vida encontraria uma pia com um ralo escuro para deixar escorrer as suas piores lembranças, mais ou menos como eu.” Descrição que se corresponde com a imagem reproduzida muito antes, na página 46 do volume:



Encontramos também a ligações intratextuais a respeito de uma fotografia citada -mas não reproduzida-, primeiro na descrição da sala da Fundação Das Beckwerk “Na sala havia poucos móveis e também poucos objetos, uma estátua de terracota de Humbaba, uma pintura nervosa de Asger Jorn, uma pintura de espaços vazios de Hammerchoi e uma foto em preto e branco de uma pessoa nua correndo numa praia de braços erguidos.” (*EdP*, 65) e possivelmente o momento da tomada desta, muito à frente no relato: “a história de fatos reais registrados no outono de 1935 numa praia do Vesterhavet. (...) um rapaz que durante quarenta e oito horas não parava de correr nu pela praia erguendo e balançando os braços.” (*EdP*, 105-106).

Às vezes as fotografias contrariam totalmente a convencional função ilustrativa, passando a ser um instrumento de estranhamento, quer —como nos exemplos agora referidos— por estarem deslocadas daquilo que ilustram, quer por serem simples expressões difusas de uma certa “metafísica moderna” que percorre a obra (Martínez Teixeira, 2017b: s/p.).

No estilo narrativo de Erber, coincidindo com as considerações realizadas por Davi Santana de Lara, tem um forte peso a descrição visual, a poética do profano, afastado do lirismo clássico, numa estética pretendidamente não romântica, em que se retrata o ambiente da criação artística contemporânea. As fotografias reforçam uma narrativa marcadamente visual, criando uma atmosfera de decadência e nostalgia:

Um ponto importante a ser destacado é que *Esquilos de Pavlov* não apenas tematiza a arte contemporânea como ele incorpora alguns elementos formais característicos da contemporaneidade. Dentre eles, o mais destacado é a inserção de fotografias ao longo do livro (a maioria delas do acervo pessoal da autora) e cuja função não é ilustrar o texto, mas enriquecê-lo. Esse recurso aumenta a autonomia do leitor, que pode fazer livres associações, usufruindo da maior flexibilidade interpretativa que as imagens propiciam. Talvez não seja ocioso dar um exemplo pessoal: na página 23 vê-se uma fotografia (arquivo da autora) de uns brinquedos infantis em formato de minhocas gigantes apoiadas sobre molas em um parque vazio feitos para crianças montarem neles. É difícil estabelecer uma relação com o contexto em que ela está inserida, a não ser que esta parte do livro seja dedicada à infância de Ciprian Momolesco. Contudo, a sua infância é brutalmente marcada pela falta de brincadeiras e momentos lúdicos com outras crianças. Algumas páginas adiante, Ciprian já está inserido no circuito da arte trabalhando como assistente de um escultor suíço que fazia "esculturas enormes, coloridas, cingidamente alegres, e não me espantaria se as visse em parques infantis" (p. 59), que lembram bastante os brinquedos da fotografia da página 23. Com esse exemplo pessoal de uma impressão de leitura quero destacar que as associações possíveis entre texto e imagens são muitas e imprevisíveis (2014: 222-223).

O fio argumental transita na prática artística da personagem principal, Ciprian

Momolescu, no seu contorno e relações dentro do campo artístico, com foco na transição social no momento da queda do socialismo de Estado na Europa do leste. Dum ponto de vista crítico e desapassionado com a situação, descrevendo o clima sócio-político e em concreto a violência do experimento Pitesti. Transparece também o contexto geral, negador da criatividade que viveu já a geração precedente, do pai do protagonista. Mas a história é crítica também com o “novo” lugar ao que chega, os países capitalistas e a indústria da arte em que o protagonista se desenvolve. Em particular, no discurso de Ulrikka Pavlov, realiza-se uma crítica explícita, visibilizando-se no global da obra a precariedade em que se sustém (com insegurança económica, em base a bolsas, mobilidade, etc...). E ainda, a crítica ao sentido das obras por si próprias, fruto da desafeção da posmodernidade, fruto, talvez também, do condicionamento da época? Alva Martínez Teixeira (2017: 123) fala de uma obra interrogativa e questionadora, que descreve o carácter dual do panorama artístico contemporâneo:

Para retratar essa dualidade do panorama cultural, pessimista e, ao mesmo tempo, contraditoriamente ufanista, a obra adota, como já visto, uma estrutura interrogativa, articulada em torno de problemas candentes e questões que assumem uma importância crucial nessa radiografia do mundo artístico. Isso ocorre, quando se pergunta, por exemplo: “com quantos bons projetos se faz um artista?” (p. 54); “o mercado estimula ou deturpa a criação artística?”; ou “de quantos sapatos precisa um artista em trânsito?” (p. 116).

A fotografia é uma ficção

Participam as fotografias do discurso da ficção, oferecendo uma certa “atmosfera” ampla e diversa, perturbadora, e acrescentando a multidimensionalidade da obra. Como

sistemas comunicativos, é evidente que tanto fotografia como texto podem dizer “umha cousa ou a contrária” (Prieto Aguaza, 2009: 46). O facto de estar muitas vezes presente a dificuldade para alcançar a conexão entre o texto e a leitura é precisamente o maior estímulo à imaginação, colocando a narração nesse lugar indeterminado do artístico, porque como afirma Alberto Prieto Aguaza (2009: 473):

texto y fotografía representan ese no-lugar y ese no-tiempo que son propios de la condición humana. El espacio fotográfico es parejo al espacio de la escritura como espacio intermedio que refleja la condición oscilante del hombre entre sentirse habitante de un lugar y exiliado del mismo, que a su vez refleja la condición de extrañeza ante su propio ser en relación al mundo: paraíso y exilio. Pero paraíso y exilio en el tiempo.

Que função cumpre, portanto, a imagem no romance? Trata-se a fotografia dumha âncora com o realismo para o relato? A aportação de descrições, dados, lugares ou personagens reais joga com a delgada linha da ficção. O relato em primeira pessoa cria empatia e o valor indicial, tradicional da fotografia como ‘prova de verdade’, reforça a verosimilitude de umha ficção que joga com a introdução de importantes quotas de realidade. Mas, apesar da concreção física do referente (no caso do nosso objeto de estudo trata-se de fotografias figurativas, com elementos relativamente reconhecíveis), o certo é que a fotografia: “Es capaz de mostrar y señalar la existencia del referente pero incapaz de explicar su verdad y sus circunstancias, el cómo, el cuándo, el quién, etc.” (Prieto Aguaza, 2009: 42).

Sobre o valor indicial da fotografia, tem-se avançado nas últimas décadas cara a desconstrução da ligação da imagem com o seu referente como umha certeza objetiva, a crença da imagem como verdade; em particular com a chegada da democratização da tecnologia digital (Dubois, 2017) ultrapassando a conceção aurática da imagem fotoquímica como “emanação” e “transferência” da realidade:

Un ánimo razonablemente escéptico nos impele a deducir que creer que la fotografía testimonia alguna cosa implica, en primer lugar, precisamente eso, creer, tener fe. El realismo fotográfico y sus valores subyacentes son una cuestión de fe. Porque no hay ningún indicio racional convincente que garantice que la fotografía, por su propia naturaleza, tenga más valor como recordatorio que el lazo hecho en un dedo o la reliquia (Fontcuberta, 1997: 67).

Damos, entom, por sentado que na crítica académica está já superada a crença de que a fotografia é um signo natural, outra questom é a popularizaçom deste novo paradigma, e portanto a sua democratizado entre as leitoras, e cuja eficácia virá dada pola aceitabilidade social:

la eficacia de esas intervenciones consistirá en que los integrantes de determinado sector de la sociedad acepten la existencia, cualidades y conveniencia del significado, histórico o prospectivo, de esa determinada entidad, idea o comportamiento, tal como está propuesto en el correspondiente discurso. No está en juego, por tanto, la verdad del discurso semiótico ni la verdad de la significación del fenómeno, sino su aceptabilidad (Magariños de Moretin, 1996: 16).

Nom temos dados da aceitabilidade desta leitura da fotografia num nível social amplo, mas entendemos que desde o âmbito académico nom cabem dúvidas, pois a legitimaçom do ficcional está dada, dando pé à criaçom do que Philippe Dubois denomina como “mundos possíveis”:

Parto da ideia que tal imagem (a imagem fotográfica digital contemporânea, também chamada de “pós-fotográfica”) pode ser pensada como representação de um “mundo possível” – e não de um “ter-ali-estado” necessariamente real. Isso significa que as “teorias dos mundos possíveis” me parecem, hoje, a melhor maneira de apreender teoricamente o estatuto da imagem fotográfica contemporânea: não mais alguma coisa que “esteve ali” no mundo real, mas alguma coisa que “está aqui” diante de nós, alguma coisa que podemos aceitar (ou recusar) não como traço de alguma coisa que foi, mas

como aquilo que é, ou, mais exatamente, por aquilo que ele mostra ser: um mundo possível, nem mais nem menos, que existe paralelamente ao “mundo atual”, um mundo “a-referencial” (Dubois, 2017: 45)

Achamos que esta contrução dos “mundos possíveis” nom depende do facto de as fotografias serem analógicas ou digitais, mas dos seus usos, do relato para o que empregamos as imagens. É o uso que se fai das imagens, o contexto em que as utilizamos o que criará o significado, e isto –como estamos a ver no caso dos *Esquilos de Pavlov*– pouco tem a ver com o valor indicial, que funciona apenas como fâisca para o desenvolvimento da fantasia na leitura.

Nesta linha, Antonio Ansón fala de experiências fotogrâficas antes do que de imagens fotogrâficas:

Despojada de su valor analógico, de sus referencias a los motivos representados, fotografiados, la imagen cobra sentido en la medida en que el objeto significa porque el usuario fotogrâfico lo hace significar. Por ello el álbum familiar resulta imposible de compartir, porque su percepción es intransferible. Sería necesario, por lo tanto, hablar de experiencias fotogrâficas más que de imágenes fotogrâficas (2000: 59) .

Em lógica consequência, colhe protagonismo a recetora, que constroi desde a sua subjetividade boa parte da interpretaçom da imagem:

El mirar una fotografia incluye, aunque no seamos los autores, el acto de tomarla, el revivir a posteriori el instante que proyecta el deseo al pasado como imposible y al futuro como posibilidad. En cualquier caso, la fotografia en si es una constatación del des-encuentro del ser consigo mismo, exactamente igual que la escritura. La realidad virtual que crean ambas constata una presencia diferida, una ausencia (Prieto Aguaza, 2009: 69)

Assim, o interesse da fotografia estabelece-se subjetivamente, segundo a percepção do *punctum* barthesiano, que Fontcuberta (1997: 14) descreveu como “ese azar que, en ella, nos afecta (pero que también nos resulta tocante, hiriente)”, que fomenta a identificação e projeta os referentes próprios sobre a imagem. É deste modo que Antonio Ansón considera que as fotografias:

Son el agujero al que confluyen los fantasmas, las muertes y los muertos de cada cual. Desprovistas del sello personal no significan nada. [...] La fotografía se hunde se desmigaja, se diluye en el interés individual del que la posee, incomunicable, inenarrable. La fotografía apunta la vertiente de la introspección en la novela moderna. Sin acontecimientos posibles, sin movimiento, puesto que aquello que puede suceder, lo único que importa y que ocurre en la fotografía corresponde a lo que no es porque no está. El cine tiene que ver con la memoria voluntaria, porque construye, articula, relata. La fotografía renuncia a mucho más de lo que dice. Pertenece al silencio, más que al relato. Las fotografías no tienen memoria. Son el agujero al que confluyen los fantasmas, las muertes y los muertos de cada cual. Desprovistas del sello personal no significan nada. Sin la impronta que deja la emoción, cada fotografía se convierte en fuente de contenidos diversos: social, antropológico, cultural, urbanístico... Interesan, pero no importan (Ansón, 2000: 81).

Em relação com a subjetividade é pertinente, pois, atender a diferença entre lembrança e memória que também estabelece Antonio Ansón (2000: 91), sendo a lembrança, e o seu carácter nebuloso mais ligado à subjetividade, a que vincula com a fotografia que “nace y se perpetúa irremediavelmente unida al recuerdo, no a la memoria, sino al recuerdo. La memoria trata de restituir, de hacer honor a la verdad. El recuerdo, sin embargo, al igual que la fotografía, pertenece a la nebulosa de lo privado y lo exclusivo, de lo incierto también, a la experiencia develada del tiempo”. A reflexom arredor da relação da fotografia com o passo do tempo aparece no romance num comentário em relação ao fotógrafo Volker (*EdP*, 69): “Seu lema era o lema de Paulo Tarso “Isso que você vê vem do que não se vê”, e para ele todas as

respostas para o enigma do invisível estavam na passagem do tempo, não grandes arcos de tempo mas pequenas fatias. Um dos seus encantadores cinemas de bolso mostrava a história de um sorriso.” Eis a fotografia como fatia do tempo, como construção dumha lembrança.

Esta função da fotografia como lembrança reforça-se pela narração em primeira pessoa, que enfatiza a referência à autorrepresentação familiar do álbum. É estruturante, entom, o valor emocional. Veja-se isto no exemplo: “Luda se deu conta de que tinha perdido a carteira. Era grave não pelo dinheiro que era pouco mas porque na carteira ela guardava uma foto da mãe em 1968. A única foto dessa mãe antes de uma cirurgia de queixo.” (*EdP*, 87)

“Fotografamos para preservar el andamiaje de nuestra mitología personal” (1997: 59), declara Fontcuberta; é na construção da mitologia que sugerem as escolhas fotográficas de *Esquilos de Pavlov*, que se estimulam múltiplos condicionamentos, entre outros, certas coincidências biográficas da autora, nem que sejam espaciais, já que Laura Erber tem conexões com os lugares de que fala e parte das fotografias são do seu arquivo pessoal. Isto necessariamente alenta umha certa olhada *voyeur* –ora bem, sempre encoberta no romance– da história da autora.

Conclusions

Retomamos pois as perguntas de início, para fechar o repasso pela leitura de *Esquilos de Pavlov*, e ver se temos resposta para avaliar a aportação que supom a introdução das fotografias. Centrando no estudo de caso com que trabalhamos, levantamos quatro perguntas basales: Há umha narrativa que situa horizontalmente fotografia e literatura? A relação do textual com o visual é integrado ou paralelo? A hibridez nos géneros literários favorece a relação nom subordinada da fotografia com o textual? O que ganha a obra com esta relação?

Na verdade, resulta temerário dar respostas firmes, tratando-se o presente trabalho de

um exercício muito concreto e faltando dados de campo que poidam aportar conclusõs mais rigorosas. Nom obstante, ousamos dizer que, em *Esquillos de Pavlov*, a fotografia oferece umha importante sugestom e ambiguidade graças à fotografia, mas provavelmente, como todas as camadas de informaçom, esta pode ser decodificada, em maior ou menos medida, em funçom da enciclopédia e dos capitais culturais específicos que possua a pessoa leitora. Por outra parte, entendendo que fotografia e texto som duas linguagens diferentes, resulta equívoco tentar fazer mediçõs comparativas, a respeito do peso de umha ou da outra. No caso em que trabalhamos, podemos determinar umha relaçom de hibridez entanto que a leitura da fotografia se decodifica em funçom do texto do contorno, e este em lugar de esclarecer qualquer alusom indicial, abre a escrita, nom permitindo descifrar a relaçom da fotografia com o relato, mas criando potenciais especulaçõs. Neste sentido, concordaríamos com a opiniom de Alberto Prieto (2009: 465-466) sobre as características que o diálogo fotografia-texto produz, no sentido de que estas “tampoco se agotan mutuamente, sino que se retroalimentan en una espiral creciente que dispara las interpretaciones finales según cómo cuadremos cada fotografía con su correspondiente texto”. É assim que é esta, portanto, a combinaçom escolhida por Erber, umha forma de complexizar a obra, da mesma maneira que julgou Prieto para, como referimos antes, a obra de Wright Morris, Duane Michals y Sophie Calle como objetos de estudo:

Al ponerlos juntos podría parecer en un primer término que se iluminan mutuamente, restringiendo el significado de ambos discursos por separado y consolidando un mensaje único, pero las carencias de uno se ven reflejadas en el otro, de modo que permanece un resquicio de misterio, de obra abierta, que debe ser interpretada por cada receptor. Me parece indudable que estos productos híbridos se conforman como un viaje que el receptor debe arriesgarse a emprender en solitario; de tal manera que el horizonte de sentido se mantiene en una amplitud de posibilidades, al relacionar palabra y fotografía, que puede llevar a unos al claro del bosque y a otros a un terreno árido. (2009: 465-466)

A história amplia matizes, integrando a fantasia da leitora a tentar explicar a relação das fotografias. Neste sentido liga o conceito de “condicionamento” de Pavlov com as associações arbitrárias de que fala Eco:

Asociar de alguna forma una Y a una X significa usar la una como el significante o la expresión de la otra. Hacerle un nudo al pañuelo es sin duda, un artificio semiótico, así como lo era la secuencia de piedrecillas o de habas que el personaje del cuento iba colocando para volver a encontrar el camino en el bosque. Se trata de dos artificios diferentes, porque el nudo en el pañuelo vale como signo arbitrario de cualquier cosa que yo decida asociarle, mientras que la secuencia de piedrecillas instituye una homología vectorial entre la sucesión de las piedras y el camino a recorrer y está en lugar de ese camino y no en lugar de cualquier camino posible. En este caso, se trata de asociación no arbitraria pero motivada (Eco: 2017: 66).

Assim, neste caso concreto, Erber cria umha dúvida entre se o signo é arbitrário ou motivado. O condicionamento de colocar a imagem entre o texto leva ao criar umha relação em que o ‘Leitor Modelo’¹¹ tem que adaptar a sua vontade para tentar decifrar onde, quem e o que se passa nas fotografias. A respeito destas questões talvez não se tenha a capacidade de as esclarecer completamente, mas sim de contribuir a criar um clima de certa indeterminação, de falta de certezas, com toda essa gaveta de referentes como umha mala de anos, desarrumada, do mesmo modo que as classificações aleatórias ou diferentes que desenha Ciprian nas suas instalações nas bibliotecas.

A hibridez produz-se ao ultrapassar o umbral da complementariedade entre ambas linguagens, pois –mais umha vez servindo-nos das suas palavras– Alberto Prieto Aguaza não duvida em afirmar que:

¹¹ No sentido em que Umberto Eco explica que “el Lector Modelo no debe figurarse todos los lugares e individuos mencionados en la novela. Es suficiente que finja creer conocerlos. Pero al Lector Modelo no se le pide sólo que despliegue una flexibilidad y una superficialidad enorme, se le pide también que despliegue una consistente buena voluntad” (Eco 2017: 235).

las diferencias obvias son las que marcan un primer nivel de comparación y complementariedad entre fotografía y texto, marcado por el reparto de funciones: verdad e invención, mostrar o fabular, y espacio frente a tiempo. Sin embargo, en un segundo nivel se aprecia que las conexiones más potentes se generan cuando hablan de lo mismo, de algo que en realidad comparten ambos medios más allá de las diferencias, por lo que la hermandad entre fotografía y texto es especial, frente a otras posibles, como texto y música, texto y pintura o fotografía y música. No es sólo que estos productos mixtos superen el umbral de la complementariedad, evidentemente siempre presente, sino que la alterización mutua que los transforma es de orden funcional, pues obviamente no se produce ni una metamorfosis ni se modifica exactamente la naturaleza de cada fotografía o cada texto; en todo caso se resaltan mutuamente, se enfatizan negativamente. Esta negatividad radica en un núcleo compartido entre ambos medios y que parte de lo que llamábamos sus carencias expresivas. Esa misma temática que permite la complementariedad es la que favorece el hecho de que al colocar juntos fotografía y texto se genere un efecto especial de cuestionamiento estético sobre la naturaleza del otro medio, de tal manera que con los propios mecanismos “metalingüísticos” de cada uno no se alcanzarían los mismos resultados que apareciendo juntos (Prieto Azuaga, 2009: 466-467).

Fechamos entom este nossa dissertação, com a sensação de acrescentar perguntas mais do que dar respostas, paralelamente ao sentido do próprio relato entanto que processo de formação e autoconhecimento do protagonista. Entendemos que as histórias potenciais e as relações com o ‘fora de campo’ tanto do relato textual como das fotografias som muitas, e que a interação entre duas linguagens estimula a diversidade e dissipa os limites de sombra do genérico e do artístico. Neste sentido, reforça as ideias-força de questionamento e desobediência frente os marcos rígidos e os padrões.

Bibliografia

Ansón, Antonio (2000): *Novelas como álbures. Fotografía y literatura*. Murcia: Librería Mestizo.

Alberich Pascual, Jordi (2003): “En tránsito 7.0. Apuntes para una estética de los entornos digitales”, in *Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología*, 2 [Consultado em 05/12/18] Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3683395>

Bazin, André (1983): “Ontologia da imagem fotográfica”, in Xavier, Ismail (org.): *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro : Edições Graal / Embrafilmes, pp. 121-129 [Consultado em 05/12/18]. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/50023270/Ontologia-da-imagem-fotografica-Andre-Bazin>

Berger, John (2005): *Modos de ver*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Berger, John; Mohr, Jean (2008): *Otra manera de contar*, Barcelona: Editorial Gustavo Gil [Consultado em 05/12/18] Disponível em <https://isaimoreno.files.wordpress.com/2017/01/otra-manera-de-contar-john-berger.pdf>

Benjamin, Walter (1980): *Pequena historia de la fotografia*, Madrid, Paidós.

Cortazar, Julio (1970): “Algunos aspectos del cuento (Conferencia)”, in *Revista de la Casa de las Américas*, 60 [Consultado em 5/12/18]13/12/18]. Disponível em http://www.ingenieria.unam.mx/dcsyhfi/material_didactico/Literatura_Hispanoamericana_Contemporanea/Autores_C/CORTAZAR/ALGUNOS.pdf

Brod, Max (2017): *Da beleza de imagens feias*. Tradução de Mariana Simoni, Rio de Janeiro: Zazie Edições.

Brites, Blanca (2012): “A fotografia nos processos artísticos contemporâneos – Alexandre Santos e Maria Ivone dos Santos”, in *Porto Arte Revista de Artes Visuais*, 13.22, pp. 161-163 [Consultado em 05/12/18]. Disponível em <http://seer.ufg.br/index.php/PortoArte/article/view/27912>

Didi-Huberman, Georges; Chéroux, Clément; Arnaldo, Javier (2018): *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid: Círculo de Bellas Artes [Consultado em 05/12/2018]. Disponível em <https://pt.scribd.com/doc/242879775/Cuando-las-imagenes-tocan-lo-real-pdf>

Dubois, Philippe (2017): “Da imagem-traço à imagem-ficção: O movimento das teorias da fotografia de 1980 aos nossos dias”, in *Discursos Fotográficos*, 13.22, pp. 31-51.

Eco, Umberto (2017) *Los límites de la interpretación*. Tradução de Helena Lozano Miralles. Debolsillo [Consultado em 05/12/2018]. Disponível em http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2011/12/Eco_Umberto-Los_limites_de_la_interpretacion.pdf

Erber, Laura (2013): *Esquitos de Pavlov* [EdP], Rio de Janeiro: Alfaguara.

_____ (2012): “O miserável milagre das imagens”, in *Revista Serrote* [Consultado em 05/12/2018]. Disponível em <https://www.revistaserrote.com.br/2012/03/o-miseravel-milagre-das-imagens-por-laura-erber/>

Fontcuberta, Joan (2011): “Por un manifiesto posfotográfico”, in *lavanguardia.com* [Consultado em 05/12/2018]. Disponível em <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>

_____ (1997): *El beso de Judas, fotografía y verdad*, Barcelona: Gustavo Gili.

Friera, Silvina (2018): “Una mirada periférica sobre el arte. Entrevista a Laura Erber”, in *pagina12.com.ar* [Consultado em 05/12/2018]. Disponível em <https://www.pagina12.com.ar/113972-una-mirada-periferica-sobre-el-arte>

Gamal, Haron (2014): “Pavlov e o poeta romeno”, in *Revista Rascunho*, 170 [Consultado em 05/12/18]. Disponível em <http://rascunho.com.br/pavlov-e-o-poeta-romeno/>

Gonçalves do Nascimento, Fernando (2005): “O artista contemporâneo e as novas possibilidades de produção da imagem na Fotografia”, in *Contracampo*, 13, pp. 185-202

[Consultado em 05/12/18]. Disponível em <http://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17410>

Groupe μ , (1993): *Tratado del signo visual, para una retórica de la imagen*. Tradução de Manuel Talens Carmona, Madrid: Cátedra [Consultado em 05/12/18]. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/269945548/Tratado-Del-Signo-Visual-Groupe-Mu>

Lara, Davi Santana de (2014): “*Esquilos de Pavlov* ou os abismos de um artista contemporâneo”, in *Revista Leitura*, 54, pp. 221-224. [Consultado em 5/12/18] Disponível em www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/download/2257/1749

Latorre Izquierdo, Jorge (2012): “Fotografía y arte: encuentros y desencuentros”, in *Revista de comunicación*, 11, pp. 24-50 [Consultado em 05/12/18]. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4508520>

Magariños de Moretin, Juan Angel (1996): *Los Fundamentos lógicos de la semiótica y su práctica*, Paris: Hachette.

Maino, Pedro (2009): “La potencialidad mágica de la fotografía y la literatura de Juan Rulfo”, in *critica.cl* [Consultado em 05/12/2018]. Disponível em <http://critica.cl/literatura/la-potencialidad-magica-de-la-fotografia-y-la-literatura-en-juan-rulfo>

Martínez Teixeira, Alva (2017): “A ultrapassagem das fronteiras: hibridismo e universalismo na obra de Laura Erber”, in *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 50, pp. 112-137 [Consultado em 05/12/2018]. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n50/2316-4018-elbc-50-00112.pdf>

_____ (2017a): “Os atritos da criação artística contemporânea na obra de Laura Erber” Aula Aberta no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de Coimbra. [Consultado em 05/12/2018]. Disponível em <http://www.ieb.uc.pt/?p=1423>

Martínez Pereiro, Carlos Paulo (2010): “Do carácter transitivo da literatura e da plástica.

- (Pintura e palavras nos tempos do *pasado verdadero futuro*)”, in *A man que caligrafando pensa (Do plástico-escritural e da manuscrita novoneyriana)*, A Coruña: Universidade da Coruña, pp. 11-26.
- Martins Etcheverry, Carolina (2016): “Depois da fotografia: uma literatura fora de si: Natália Brizuela”, in *Debates e Tendências*, 16.2, pp. 497-500 [Consultado em 05/12/2018]. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5965839>
- Milena Magalhães, Milena (2016): “O gênio e o(s) gênero(s) de Laura Erber”, in *Todas as Letras. Revista de Língua e Literatura*, 18, 3, pp. 53-69 [Consultado em 05/12/18]. Disponível em <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/9584/6339>
- Olga Pombo, Olga: *O Meio é a Mensagem*, in Pombo, Olga (org.): *McLuhan, A Escola e os Media*, (1º Caderno de História e Filosofia da Educação), Lisboa: Departamento de Educação da Faculdade de Ciências, pp. 40-50 [Consultado em 05/12/18] Disponível em http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/hfe/cadernos/mcluhan/estudo_mcl_olga.pdf
- Olivier, Florence. (2016): “De algunos usos de la fotografía en la literatura hispanoamericana contemporánea”, in *Cuadernos de Literatura*, 20.40, pp. 430-448.
- Picado, Benjamin (2017): Fotografia: teoria, interrompida?, in *Galáxia*, 36, pp. 59-71 [Consultado em 05/12/2018]. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/33808>
- Prieto Aguaza, Alberto (2009): *Imagen fotográfica y textualidad. La obra de Wright Morris, Duane Michals y Sophie Calle*. Tese doutoral. Universitat Pompeu Fabra [Consultado em 05/12/2018]. Disponível em <https://www.tdx.cat/handle/10803/7442;jsessionid=4DACEFBB61386A14D81C0B88A9D95DB2>
- Rodrigues, Maria Fernanda (2013): “Imaginação teórica – Laura Erber estreia no romance

com *Esquilos de Pavlov*”, in *Babel* (Secção de cultura, *O Estado de São Paulo*) [Consultado em 5/12/18]. Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/blogs/babel/imaginacao-teorica-laura-erber-estreia-no-romance-com-esquilos-de-pavlov/>

Santos, Alexandre; Santos, Maria Ivone dos (org.) (2014): *A Fotografia nos Procedimentos Artísticos Contemporâneos*, Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura: Universidade Federal de Rio Grande do Sul.

Schvambach, Janaina (2007): “As Diversas Funções da Fotografia na Arte Contemporânea”, in *II Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade* (Atas) [Consultado em 5/12/18]. Disponível em <https://www.unochapeco.edu.br/arquitetura/downloads/as-diversas-funcoes-da-fotografia-na-arte-contemporanea>

Thirlwell, Adam (2014): *Le livre multiple*. Traduit de l’anglais par Anne-Laure Tissut, Paris: Éditions de l’Olivier.

Vanegas Zubiría, Carlos Mario (2013): “La fotografía y los desplazamientos en el arte contemporáneo colombiano (Reseña del libro *Los límites del índice. Imagen fotográfica y arte contemporáneo en Colombia* de Efrén Giraldo)”, in *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 8, pp. 137-140 [Consultado em 05/12/2018]. Disponível em <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297030902008>

ANEXO

Incorporamos a reprodução de todas as imagens do livro, acompanhadas dum pequeno trecho de texto precedente e posterior a cada uma delas, para dar conta da ligação mais ou menos decifrável entre as duas linguagens do livro.

FOTOGRAFIA 1 (*EdP*, 12 –esquerda–; autoria desconhecida):



“Spiru entendeu que mais um bebê estava a caminho deste mundo. Houve um estrondo. A geladeira explodiu. A polenta estava no fim. O papel higiênico estava no fim. Spiru estava cada dia mais careca. Outro filho. Quanta loucura. Um tremor atravessou o corpo de Spiru irradiando-se por toda a cidade. [A FOTO CREBA O PARÁGRAFO E SEGUE]. Minha

ficção de origem começa na ala esquerda de um hospital azul por dentro. É o início de uma nova década e dizem que a pintura vai acabar. Dizem que a nova beleza está na forma das cidades e no rosto das pessoas. E dos carros. Enquanto isso, na Califórnia, uma dona de casa na curva dos sessenta entra num supermercado e dispara sobre crianças e potes de picles”

FOTOGRAFIA 2 (*Edp*, 18 –esquerda–; autoria de Laura Erber):

“De dia usava coque japonês, de noite se sentava na beira da cama e com uma calma hipnotizante soltava seus longos cabelos castanhos. Não sei se teria sido mais feliz em outra época, com outro homem, menos receios. Ninguém nunca saberá quem teria sido e não foi.



Jogava dados, trabalhava no Instituto de Agronomia e seu nome de solteira era Nicoleta Blandiana, um nome suave que lhe caía muito bem. Nunca se conformou com o formato da sua boca que, no entanto, era bela.[A FOTO CREBA O PARÁGRAFO E SEGUE]. Minha infância não foi

das melhores, nem das piores. Me lembro de comer camarões vietnamitas e adormecer no tapete da sala. Meu pai não queria mais filhos e já passava dos sessenta quando fui concebido”.

FOTOGRAFIA 3 (*Edp*, 20 –esquerda–; arquivo Aleksei Kazantsev)



“Foi libertado na anistia de 1962, saiu da prisão com as calças frouxas, os pés inchados e um ruflar de asinhas no cérebro. Foi nessa época que começou a escrever *As aventuras o ursinho metalúrgico*. [A FOTO CREBA O PARÁGRAFO E SEGUE]. Na metade

dos anos oitenta minha mãe parou de sonhar com uma vida que não era a sua. Estava mais quieta, e seu rosto transparente cada vez mais duro. Começou a falar com desprezo das coisas que admirava. Um dia amanheceu agitada e impaciente e com uma pinça riscou as paredes da sala e uma coleção de discos de maria Tañase. Meu pai fazia a vista grossa, aliás, nós fazíamos, era a nossa especialidade, já era parte de nós, como cotovelos ou tendões patelares que estão sempre trabalhando mas ninguém pensa neles a não ser que sejam tocados por um martelinho”.

FOTOGRAFIA 4 (*EdP*, 22 –esquerda–; arquivo Karl Erik Schollhammer)



“Essa pequena transgressão na arquitetura de interior da casa teve consequências desastrosas na cabeça da miha mãe. Dentro daquele buraco ela guardava meias de seda, perfumes e cremes que depois revendia às mulheres da Academia de Agronomia de

Bucarest. Nossa vida melhorou. Mas só um pouco. [A FOTO CREBA O PARÁGRAFO E SEGUE]. Na escola aprendíamos a manipular máscaras antigás. As famílias recebiam os equipamentos dentro de uma caixa preta que os pais guardavam no fundo do armário enquanto os filhos ficavam à espreita esperando a primeira chance de experimentá-las”.

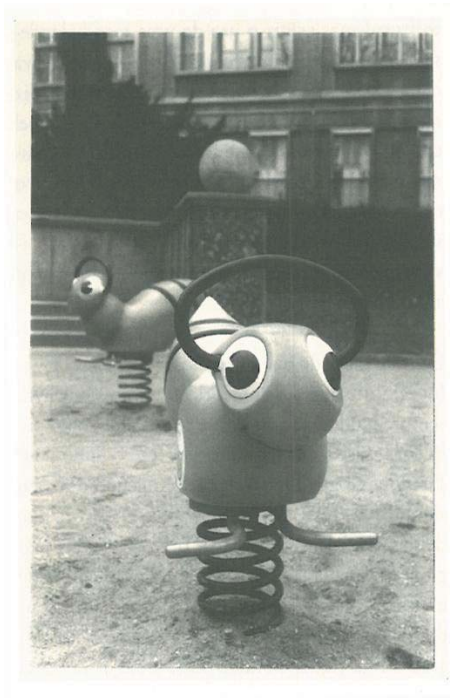
FOTOGRAFIA 5 (*EdP*, 23 –direita–; arquivo Karl Erik Schollhammer)



“Estávamos cansados e ansiosos. Na hora de dormir Draguta inventava teorias sob medida para a minha inocente ignorância. Pianistas sonham em preto e branco, gritar fortalece os cabelos, mulheres que fazem tranças nos cabelos também fazem tranças nos pentelhos. A lua às vezes aparecia bem

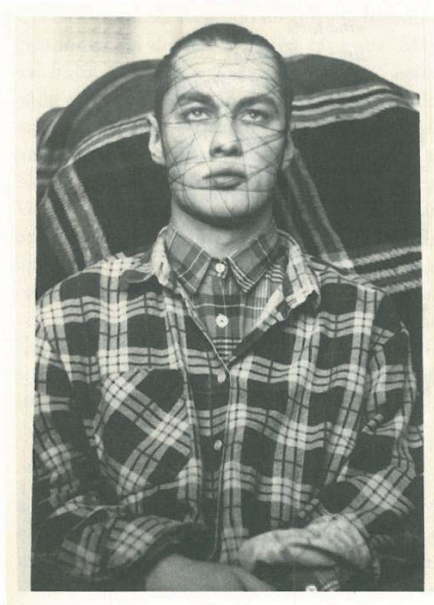
no centro da janela. Eu já não era tão pequeno”.

FOTOGRAFIA 6 (*EdP*, 30 –esquerda–; autoria de Laura Erber)



“A terra tem milhares de rios e há mais de trinta formas de se matar um porco mas o repertório do amor fascina pela pobreza. Umha criança percebe isso. O amor é um caminho que se divide: inflacionar a linguagem ou expor sua miséria. Eu te amo, você me ama? Eu te amava ontem”

FOTOGRAFIA 7 (*EdP*, 34 –esquerda–; arquivo Aleksei Kazantsev)



“Em Outubro de 1989 não estava acontecendo nada em Bucareste. Sabíamos que o inverno seria terrível, seria ainda pior em Cluj, em Brasov, em Timisoara. De madrugada, de cócoras dentro do banheiro, meu pai tentava sintonizar a RFE. A pobreza que nos mantinha juntos era a mesma que nos separava”

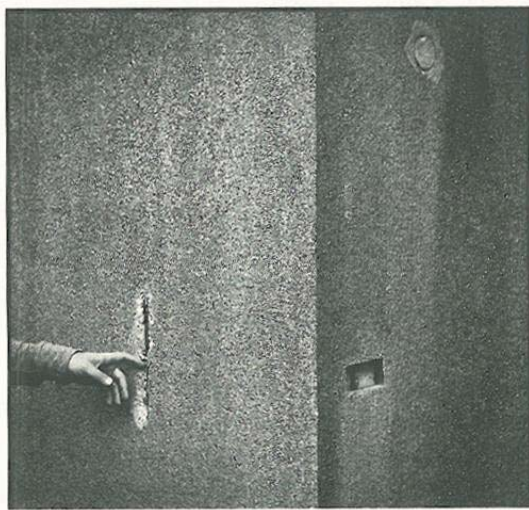
FOTOGRAFIA 8 (*EdP*, 37 –dereita– autoria desconhecida)

“ele tinha um jeito exagerado de falar sobre o mundo das artes, era intransigente mas não ao



ponto de ser desagra- [CORTA PARA A PÁGINA A SEGUIR, DEPOIS DA FOTOGRAFIA] “dável, e contou que já não fazia performances, desde o dia em que diante de um certo quadro de Klee seu coração despencou e caiu sobre o seu fígado. No final da conversa ele lembrou da noite em Sibui e dos dois garotos que o interpelaram, e cantamos juntos a canção dos ursos e cogumelos, aliás (...).”

FOTOGRAFIA 9 (*EdP*, 39 –direita–; intercalada no texto, arquivo Aleksei Kazantsev)



“Com candura e um pouquinho de graça, poderia fazer dele o protagonista aflito e desastrado de um filme mudo. Eu também poderia simplesmente amá-lo.

Poderia?”

[A FOTO E SEGUE] “Eu queria dizer a ele ao mesmo tempo eu achava que tinha de dizer, era meu dever a ele em primeiro lugar, eu tentava

encontrar uma frase”

FOTOGRAFIA 10 (*EdP*, 41 –direita–; Laura Erber)

“Talvez eu esteja ainda sob o efeito das suas maldições, condenado a permanecer nelas, ou à



espera de que algo menos previsível, mais horrível ou estranhamente maravilhoso ainda venha a acontecer.[A FOTO E SEGUE] As coisas são engraçadas mas de repente etc. etc. etc. Eu poderia até dizer como disse a Senhora Slavenka Drakulin: detesto a primeira pessoa do plural. Mas não me chamo Slavenka Drakulic.”

FOTOGRAFIA 11 (*EdP*, 43 –direita–; arquivo Karl Erik Schollhammer)



“Em novembro de 1989 Ceaucescu estava no Irã. Meu pai dizia que ele não voltaria, que pediria refúgio ao aiatolá. Minha mãe dizia que era impossível esse retorno. Ceaucescu voltou e logo convocou uma assembleia popular.

Era o começo do fim [A FOTO E SEGUE]

Ciprian Momolescu, sua vida está ficando chata, estamos presos dentro de um elevador com toda a sua família, diz a pessoa que me interpelava trinta páginas atrás.”

FOTOGRAFIA 12 (*EdP*, 46 –esquerda–; arquivo Aleksei Kzamtsev)



“Eu também quis expor o meu buraco com um zero flutuante entre dois ventiladores ligados diante da planteia silenciosa, estupefacta ou apenas indiferente.”

FOTOGRAFIA 13 (*EdP*, 47 –direita–; arquivo Anna Sokolova)



”Eu também como num filme de Lynch nao sei aonde estou indo. Eu também como num filme de Lynch vejo coelhos nas tarefas mais domésticas.

Coelhos e louça suja por toda parte.

[A FOTO E SEGUE]

Tanta coisa pode surgir das elucubrações de um jovem solitário em algum lugar isolado. O mais difícil é viver a vida no atacado e no varejo e saber que tudo não passa de falta de sincronia, ovulação e violência consentida.”

FOTOGRAFIA 14 (*EdP*, 48 –esquerda–; arquivo Aleksei Kazantsev)

“No início eram coisas tolas que foram se tornando um pouco menos tolas à medida que se



tornavam um pouco mais atrevidas.” [A FOTO CREBA E SEGUE]“Assim como a cidade, a biblioteca estava cheia de gente enjoativa e enredos malévolos, com a vantagem de que lá, na biblioteca, era mais fácil encontrar personagens que eu gostaria de ter sido ou encontrado.”

FOTOGRAFIA 15 (*EdP*, 49 –direita–; autoria de Laura Erber)



“No fim da vida encontraria uma pia com um ralo escuro para deixar escorrer as suas piores lembranças, mais ou menos como eu”.

[A FOTO E SEGUE] “Era uma vez uma viagem. Era uma vez Nicoleta que sonhava em ir para Paris. Mas o Quinto Congresso de Agronomia Mecanizada aconteceu na (muda

para página seguinte) Universidade de Trieste.”

FOTOGRAFIA 16 (*EdP*, 51 –direita–; arquivo Karl Erik Schollhammer)



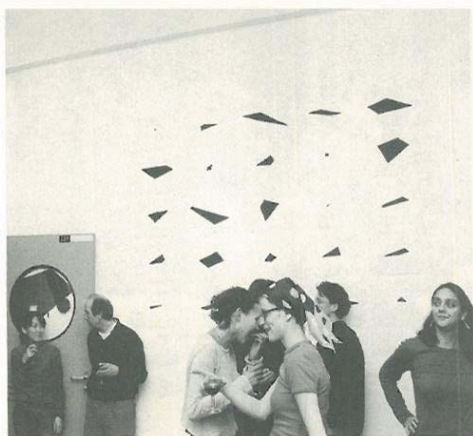
“Chalupecki diz que não existe história individual, mas sim uma série de histórias paralelas impossíveis de se comparar.”

FOTOGRAFIA 17 (*EdP*, 53 –direita–; arquivo Anna Sokolova)



“Aqui começa a parte confusa. Vou tentar contá-la como se fosse possível, ou momentaneamente possível, retornar ao ponto em que as coisas ainda não tinham esse cheiro de osso queimado.”

FOTOGRAFIA 18 (*Edp*, 54 –esquerda–; arquivo Sophie Nys)



“a Cuba? E Moscou? Por que não? Com quantos bons projetos se faz um bom artista? Que projeto pretende realizar como convidado da feira, do centro, da galeria, da bienal, da trienal, do encontro, do seminário, do castelo, do salão, do colóquio, da jornada, da noite? Fale um pouco sobre o seu

próximo projeto.

FOTOGRAFIA 19 (*EdP*, 62 –esquerda–; arquivo Karl Erik Schollhammer)



“Desta vez o destino era a Dinamarca e a instituição que me abrigaria chamava-se Das Beckwerk.”

[A FOTO E SEGUE] “Em Copenhague me esperava o Senhor Ole Ordrup, que acumulava as funções de tesoureiro e coordenador de

projetos.”

FOTOGRAFIA 20 (*EdP*, 64 –esquerda; desenho de Roberto Erber)



“A Fundação Das Beckwerk não era exactamente quem Ole Odrup dizia ou acreditava ser, mas é preciso ir devagar com as palavras. [A FOTO E SEGUE]

Um artista é sempre alguém muito parecido com o sujeito que procura parecer interessado na conversa mas no fundo se pergunta se não terá deixado o gás aberto antes de sair.”

FOTOGRAFIA 21 (*EdP*, 72 –esquerda–; autoria de Laura Erber)

“No quarto mais alto da Fundação vivia a argentina Valeria Hasse, designer gráfica



convertida a joalheira, naquela época fazia complicadas peças únicas neobarrocas.”

FOTOGRAFIA 22 (*EdP*, 73 –direita–; Aleksei Kzantsev)

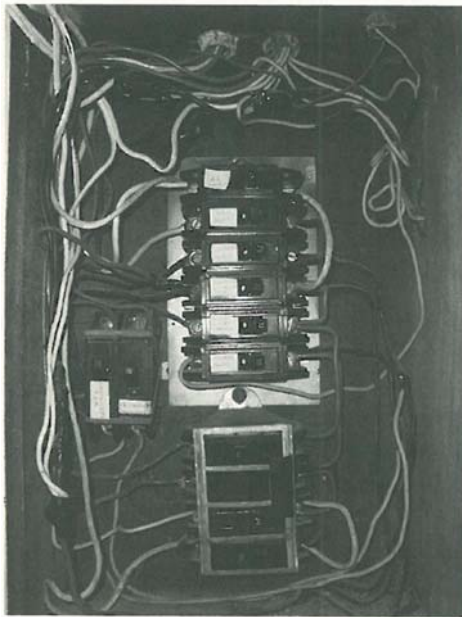


“O velho Tudor parecia desprezar aquele ritual de liberdades calculadas e falas ensaiadas mas passou a noite tentando seduzir uma artista holandesa chamada Barbara Visser que fazia uma pesquisa sobre o fugitivo Clemens K e que gostava de fazer escaladas, beber chá de hibisco e tinha mania de quebrar biscoitos ao meio antes de comê-los. [A FOTO CREBA O PARÁGRAFO E SEGUE] “A

noite é pouco cuidadosa nos seus arranjos, aquela foi longa e tortuosa e terminou como o rosto desolado de Miki e um bonsai sujo de vômito.”

FOTOGRAFIA 23 (*EdP*, 74 –esquerda–; autoria de Laura Erber)

“Depois de atravessar dois quarteirões percebi um pouco atrás de mim, no mesmo ritmo dos meus passos, uma mulher de burka que caminhava atraindo a atenção dos transeuntes.”



[A FOTO E SEGUE] “Dobrei uma esquina, ela também. Virei a esquerda depois a direita e depois novamente a esquerda e ela continuava vindo.”

FOTOGRAFIA 24 (*EdP*, 81 –direita–; arquivo Anna Sokolova)¹²



“Um dia Luda e eu e eu e Luda. Eu me sentia bem junto dela. Ela andava particularmente feliz pois acabava de conseguir dinheiro de uma marca de água gasosa para uma exposição com a qual vinha sonhando há alguns anos e que a aproximaria a obra do checo Miroslav Tychi”

FOTOGRAFIA 25 (*EdP*, 86 –esquerda–; Aleksei Kzantsev)

¹²Esta imagem trata-se da fotografia dumha fotografia, e a diferença do resto, dá umha informação complementar substancial, já que observamos neste caso umha mão a soste -como da observadora- a imagem.



“Luda é Ludmila Pokova. Passamos juntos uma semana inteira que ao terminar me pareceu bem curta. No domingo fomos à praia e decidimos voltar caminhando até o seu apartamento.”

FOTOGRAFIA 26 (*EdP*, 91 –direita–; arquivo Karl Erik Schollhammer)



“Ela sai do correio muito leve, dura apenas alguns segundos mas é como se tivessem aberto o seu dorso e arrancado a pedra que esmaga o seu coração.[A FOTO E SEGUE] Lá fora a neve começava a derreter, Tudor abria a geladeira, a luz fria iluminava um velho pôster de *Houses of the holy* e

escutávamos uma gargalhada.”

FOTOGRAFIA 27 (*EdP*, 93–direita–; arquivo Laura Erber)



“e não querendo ser o eterno experimento das prisões de Turcanu, agarrou-se a essa estranha forma de inocência que é a indefinição, Não a inocência dos inocentes, dos bichos e das crianças, mas uma segunda inocência, que só alcança quem passou pelo pior.[A FOTO E

SEGUE] O marido de Luda reapareceu e fui instantaneamente arremessado para Júpiter. Luda me evitava como se eu fosse um leproso chegado a galope”.

FOTOGRAFIA 28 (*EdP*, 97, –direita, vertical–; arquivo Laura Erber)



“A economia do lugar dependia tanta e tão exclusivamente desses velhos que o dono tinha construído um estacionamento para roladores na [A FOTO E SEGUE] entrada. A vendedora de morangos estava à procura de uma bicicleta sem cadeado para ir a uma festa naquela noite e depois devolver. Eusabia que se ela subisse na minha garupa terminaríamos aquela noite juntos. Fantástico, ela subiu.”

FOTOGRAFIA 29 (*EdP*, 99 –direita–; Aleksei Kzantsev)



“Os seus pequenos mamilos me interpelavam, ela gargalhava e me enrolava com suas pernas muito longas e fortes e parecia não se importar nem um [A FOTO E SEGUE] pouco com o fato de estar menstruada e no entanto era muito sangue e na manhã seguinte parecia que naquele colchão alguém tinha sido realmente espancado até a morte.”

FOTOGRAFIA 30 (*EdP*, 106 –esquerda–; arquivo Karl Erik Schollhammer)¹³



“A mãe do infeliz foi localizada nas proximidades e durante o depoimento disse que o inferno havia começado dois anos antes, quando o rapaz foi ao cinema assistir a *Vampyr*, do idiretor Carl Th. Dreyer. Desde então não dizia nada temendo que, ao emitir

uma palavra, um vampiro viesse a possuí-lo.”[A FOTO E SEGUE] “Eu também gostava de contar histórias, mas não para ela.

Pernille era bonita como uma camponesa mas se irritava com essa comparação, seu maior orgulho(…)”

FOTOGRAFIA 31 (*EdP*, 107 –direita–; arquivo Karl Erik Schollhammer)¹⁴



“era ter perdido a virgindade de costas no último andar do Empire State durante uma viagem de sete dias que recebeu como prêmio de melhor aluna da escola.”

¹³A parte do ceu está queimada e une com a folha, ficando como fundida a paisagem com o papel.

¹⁴Esta fotografia e a precedente parecem ser do mesmo momento momento, poderiam funcionar como um dítptico, tanto plo estilo da toma -parece o mesmo angular-, como a presença do cao, poderiam levar-nos a um passeio dum casal polo campo com o animal.

FOTOGRAFIA 32 (*EdP*, 108 –vertical, esquerda–; arquivo Laura Erber)



“Sim, o velho bigodudo de Gherla, meu vizinho de quarto em Heeringsgard. Aquele que todas as noites enche a pança com uma refeição bem sóli[A FOTO E SEGUE]da e escreve litanias sonhando com a improvável fusão do homem com a lua. Veja você, páginas e páginas de homenagem a um satélite. E já recebeu prêmios.”

FOTOGRAFIA 33 (*EdP*, 123 –direita–; arquivo Anna Sokolova)



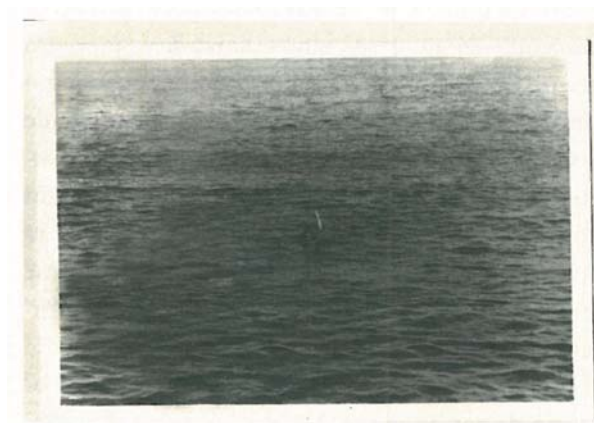
“Dizem que um grupo de artistas só se torna um coletivo quando uma verdade (ou uma mentira) fatal entra em jogo.”

FOTOGRAFIA 34 (*EdP*, 130 –esquerda–; arquivo Laura Erber)

“2010: A pequena sereia amanhece em Langelinie com um papel colado sobre a boca. É um texto versificado assinado Ulrikka Pavlov.”



FOTOGRAFIA 35 (*EdP*, 146 –esquerda–; arquivo Karl Erik Schollhammer)



“Ainda faltava decidir o que fazer nos arquivos Jacques Doucet. Depois de ler e reler algumas vezes a carta de Spiru a Ghérasim Luca senti que a única forma de intervir que me interessava então era a inclusão de uma nova ficha catalográfica para aquela carta mal

arquivada, mesmo que a intervenção durasse apenas vinte e quatro horas.”

FOTOGRAFIA 36 (*EdP*, 155 –direita–; arquivo Karl Erik Schollhammer)¹⁵

¹⁵parece o mesmo cao das fotos 30 e 31. A imagem abre a página, é umha foto da foto, esta está ladeada, torcida suavemente.



“os corpos esquecem? [A FOTO E SEGUE] Dai-me outra vida e ressurgirei flor de alfazema, estátua de terracota de humbaba, gota de mercúrio, atangará de penacho, bico de águia, chuva de verão, bola de meia, cinzel, isqueiro. Dai-me outra vida e pedirei de novo outra forma

diferente.”

FOTOGRAFIA 37 (*EdP*, 158 –esquerda–; arquivo Laura Erber)



“fiquei animado quando a biblioteca infantil do Moderna Museet de Estocolmo me convidou para fazer um trabalho me dando toda a liberdade e um bom dinheiro. Decidi aproveitar a viagem e fazer uma escala em Copenhague para rever Luda.”

FOTOGRAFIA 38 (*EdP*, 162 –esquerda–; arquivo Laura Erber)



“Depois de uma forte chuva, a noite estava limpa e perfumada e a lua era exactamente a japonesa maquiada daquele poema que Pernille admirava.”

FOTOGRAFIA 39 (*EdP*, 167 –direita–; arquivo Laura Erber)



“um dublê de estopa do herói que lhe serviu de modelo. Hoje é fácil sorrir e dizer *profanações*. Antes, existiam o azul cruel, a palavra sublime. Hoje há um monte de entulho e uma garota grega que é um pouco minha e que ainda se emociona e chora”

FOTOGRAFIA 40 (*EdP*, 169 –direita–; arquivo Laura Erber)



“O verão chegou quase no início do outono. O gato está ficando cego. Li Po está ficando cego. Está muito medroso. Eu grito eieieieieiei e ele se contrai todo, as orelhas ficam apontadas para trás e ele faz aquele pfffff que os gatos fazem quando sentem muita raiva ou pavor.”