UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO NA ÁREA DE LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

ELLEN MARIA MARTINS DE VASCONCELLOS

Entre (ou além) (d)o real e a ficção:

**A televisão em *Realidad*, de Sergio Bizzio e *Bajo este sol tremendo*, de Carlos
Busqued**

Versão corrigida

São Paulo

2017

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO NA ÁREA DE LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

Entre (ou além) (d)o real e a ficção:

**A televisão em *Realidad*, de Sergio Bizzio e *Bajo este sol tremendo*, de Carlos
Busqued.**

Ellen Maria Martins de Vasconcellos

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para obtenção do
título de mestre em Língua Espanhola e
Literaturas Espanhola e Hispano-americana.

De acordo: Orientador Prof. Dr. Pablo
Fernando Gasparini

Versão corrigida

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

V331e Vasconcellos, Ellen Maria Martins de
Entre (ou além) (d)o real e a ficção: A televisão em Realidad, de Sergio Bizzio e Bajo este sol tremendo, de Carlos Busqued. / Ellen Maria Martins de Vasconcellos ; orientador Pablo Fernando Gasparini. - São Paulo, 2016.
152 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana.

1. Televisão. 2. Violência. 3. Arquivos. 4. Imagem. 5. Literatura Argentina. I. Gasparini, Pablo Fernando, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

À Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, pela oportunidade de realização do curso de mestrado;

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP, pela concessão da bolsa de mestrado e apoio financeiro para a realização desta pesquisa;

Ao professor Pablo Fernando Gasparini, pela orientação e (pré)disposição nas leituras, mesmo quando meu texto parecia estar escrito *en chino*;

À professora Adriana Kanzepolsky, que, desde as primeiras disciplinas no curso de Letras e até hoje, é das professoras que mais admiro e me inspiro pela seriedade e dedicação à investigação de literatura;

À professora Florencia Garramuño, que, mesmo à distância, generosamente aceitou participar da banca de examinadores, leu meu trabalho com tanto cuidado e é, indubitavelmente, minha principal fonte de textos críticos sobre literatura contemporânea;

Às professoras de literatura hispano-americana – Laura Hosiasson, Ana Cecilia Olmos e Idalia Morejón Arnaiz – e todos os professores da área do espanhol da Universidade de São Paulo, que me ensinaram muito e me acompanham desde a graduação;

Aos professores Nadia Lie e Jorge Bracamonte, que também me instruíram na pós-graduação dentro e fora da sala de aula;

À Mariana Catalin, Irina Garbatzky e Valeria de los Ríos, que me enviaram gentilmente seus livros e pesquisas por email, proporcionando uma bibliografia incrível e fundamental para o seguimento da minha investigação;

À Carina Carvalho e Suzana Martins, minha amiga e minha mãe, respectivamente, que revisaram meu trabalho;

Aos meus companheiros de departamento, de corredores, de congressos, inúmeros cafés e bandejões;

E aos meus amigos e familiares mais queridos que me apoiaram, de perto ou de longe, durante esses três anos e meio: obrigada.

“Se está pendurada na parede, é um quadro. Se está no piso, é uma escultura. Se é muito grande ou pequena demais, é arte conceitual. Se faz parte da parede ou se faz parte do piso, é arquitetura. Se precisa pagar entrada, é moderna. Se você já está dentro e tem que pagar para sair, é ainda mais moderna. Se é possível estar dentro sem pagar, é uma armadilha. Se está movendo, já passou de moda. Se é preciso levantar os olhos, é religiosa. Se é preciso abaixar os olhos, é realista. Se já foi vendida, é que foi criada especialmente para o espaço. Se, para poder vê-la, você tem que passar por um detector de metais, é pública.”

(Ben Lerner, *Ângulo de guinada*)

“É mais fácil interditar o ver do que permitir o pensar. A decisão de controlar a imagem destina-se a assegurar o silêncio do pensamento e, quando o pensamento perdeu os seus direitos, acusa-se a imagem de todos os males, sob o pretexto de que ela está descontrolada.”

(Marie-José Mondzain)

“Tengo una experiencia que se repite. Estoy en un museo o donde sea y me encuentro con una imagen que me interesa. Y en ese momento no tengo nada qué decir, no hallo las palabras, soy incapaz de lenguaje, es un momento de silencio, la imagen tiene el poder de privarme de mi lenguaje. Si me quedo ahí me convertiré en un místico de las imágenes, como hay muchos. Pero para mí el desafío es que la imagen me obligue a renovar mi lenguaje. Naturalmente, ese lenguaje renovado será crítico con respecto al primer lenguaje espontáneo ante la imagen.”

(George Didi-Huberman, *Cuándo las imágenes toman posición*)

“Soy modestamente sólo uno de los pintores
Que esta noche hacemos algo único
Y fundamos, probablemente, un Estado.
Porque un Estado no es sólo la historia de sus guerras
Y sus conquistas,
De sus logros y sus renunciadas,
De sus crímenes y sus milagros,
De su lengua y de sus dialectos.
No.
Un Estado es la historia de sus ficciones,
La suma de sus imágenes.”

(Rafael Spregelburd, *Apátrida, doscientos años y unos meses*)

VASCONCELLOS, E. M. M. **Entre (ou além) (d)o real e a ficção: A televisão em *Realidad*, de Sergio Bizzio e *Bajo este sol tremendo*, de Carlos Busqued**. 150 páginas. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

RESUMO

Esta dissertação de mestrado apresenta como *corpus* de análise as obras publicadas em 2009, *Realidad*, de Sergio Bizzio, e *Bajo este sol tremendo*, de Carlos Busqued, ambos autores argentinos. O objetivo é fazer uma leitura crítica de como a televisão e determinados formatos televisivos (o *reality show* e o documentário) possuem sua estrutura e argumento apropriados por essas narrativas literárias. Nelas, arquivos de imagens se armam e se desmontam, se abrem e se articulam, entre fotografias militares oficiais e confissões banais espetacularizadas, implicando, no trabalho do narrador, um posicionamento, um comprometimento ético e estético, crítico e criativo, ao compartilhar uma história cheia de detalhes (embora cheia de lacunas) com o leitor/espectador. Por isso, em um jogo metonímico entre o visível e o não visível, o explorado e o camuflado, a imagem da violência e a imagem violenta, qualquer semelhança com fatos históricos, imagens reais e materiais ou personagens de ficção não é mera coincidência, é matéria e questão centrais de certas práticas artísticas latino-americanas contemporâneas, como as de Bizzio e Busqued.

Palavras-chave: televisão; violência; arquivos; imagem; literatura argentina.

VASCONCELLOS, E. M. M. **Entre (o más allá) (de) lo real y la ficción: La televisión en *Realidad*, de Sergio Bizzio y *Bajo este sol tremendo*, de Carlos Busqued**. 150 páginas. Disertación (Maestría) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

RESUMEN

Esta investigación de maestría presenta como corpus de análisis las obras publicadas en 2009, *Realidad*, de Sergio Bizzio y *Bajo este sol tremendo*, de Carlos Busqued, ambos autores argentinos. El objetivo es hacer una lectura crítica de cómo la televisión y determinados formatos televisivos (el *reality show* y el documental) poseen su estructura y argumento apropiados por estas narrativas literarias. En ellas, archivos se arman y se desmontan, se abren y se articulan, entre fotografías militares oficiales y confesiones banales espectacularizadas, implicando, en el trabajo del narrador, un posicionamiento, un comprometimiento ético y estético, crítico y creativo al compartir una historia llena de detalles (aunque llena de vacíos) con el lector/espectador. Por eso, en un juego metonímico entre lo visible y lo no visible, lo explorado y lo camuflado, la imagen de la violencia y la imagen violenta, cualquier semejanza con hechos históricos, imágenes reales y materiales o personajes de ficción no es mera coincidencia, es materia y cuestión centrales de ciertas prácticas artísticas latinoamericanas contemporáneas, como las de Bizzio y Busqued.

Palabras clave: televisión, violencia, archivos, imagen, literatura argentina.

VASCONCELLOS, E. M. M. **Between (or beyond) the real and fiction: the television in *Realidad*, by Sergio Bizzio and *Bajo este sol tremendo*, by Carlos Busqued**. 150 pages. Dissertation (Master) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

ABSTRACT

This dissertation presents as analysis corpus the works published in 2009 by the Argentinian authors Sergio Bizzio, *Realidad*, and Carlos Busqued, *Bajo este sol tremendo*. The aim of this study is to make a critical reading of how television and certain television formats (the reality show and documentary) have structure and plot conformed by these literary narratives. In those works, archives are assembled up and taken to pieces, opened and articulated, among military official photographs and spectacular banal confessions, involving, in the narrator's work, an ethical and aesthetic, critical and creative commitment, in sharing a story full of details (although full of loopholes) with the reader/viewer. On account of a metonymic role between the visible and non-visible, the exploitation and the camouflage, the image of violence and the violent image, any similarity with historical facts, real images and fictional materials or characters is not a simple coincidence, it is a central matter of some contemporary Latin American art practices, such as Bizzio and Busqued.

Keywords: television; violence; archives; image; argentine literature.

Sumário

Introdução	11
1. Luz, câmera e ação: a TV na literatura	19
1.1 <i>Realidad</i> e o <i>reality show</i>	34
2. Entre a imagem da violência e a imagem violenta	76
2.1 Espiar e punir	81
2.2 A imagem e a fúria	89
3. A leitura das imagens dentro e fora dos arquivos	104
3.1 <i>Realidad</i> e as máquinas de pensar	111
3.2 À espreita dos arquivos em <i>Bajo este sol tremendo</i>	118
Considerações finais	127
Referências	130

Sumário de figuras

Figura 1: <i>September</i> , Gerhard Richter, 2005	25
Figura 2: Inserção de reportagem na obra de Busqued I	73
Figura 3: Inserção de reportagem na obra de Busqued II	75
Figura 4: <i>Los condenados de la tierra</i> , Marcelo Brodsky, 2000	125

Introdução

“Sobre a nudez crua da verdade, o manto diáfano da fantasia.”

Eça de Queirós

Curioso pensar que Eça de Queirós foi tão duramente criticado por Machado de Assis, por este considerá-lo um escritor da emulação, alegando que suas obras fossem meras cópias adaptadas/traduzidas ao contexto português das obras de Zola e Balzac. As obras de Eça de Queirós, por elas mesmas, mostraram que ainda que haja algum modelo ou “original” de forma e conteúdo, sempre foi, é e será possível renová-lo e construir narrativas de indubitável qualidade estética. A literatura já provou este trabalho diversas vezes.

Mas não é só pelo valor do trabalho literário de Eça (não de superar, mas) de criar arte a partir de um material existente que iniciamos esta dissertação tratando do autor português do início do século XX. Eça de Queirós também foi um nome bastante importante para a produção de outros materiais. Seus romances foram adaptados ao teatro, cinema, se tornaram séries televisivas, minisséries, telenovelas... pela facilidade que tinha o autor em construir imagens poéticas, e também pela expressão de muitos elementos visuais em sua escritura, isto é, o narrador dispunha de uma descrição detalhada e realista do espaço e das personagens para que o leitor pudesse visualizar quase como se estivesse diante de uma fotografia, ou mesmo de um filme. Além disso, Eça, sem desprender-se da ficção, e mesmo abusando do melodrama, do apelo popular, do caricato, das intrigas religiosas, da mesquinhez humana e da banalidade, tampouco dispensava o caráter mimético em seus romances, e utilizou de muitas referências reais, eventos, personalidades e espaços geográficos, para iluminar ainda mais a imagem que o narrador criava para o leitor.

E ainda o que mais nos interessa de Eça de Queirós é esta frase de epílogo do nosso trabalho e que também serviu de epílogo para o livro *A relíquia*, do próprio autor. O objetivo deste trabalho sobre narrativas literárias argentinas contemporâneas e a relação destas com a lógica televisiva, que fabrica imagens e formatos próprios, utilizando de procedimentos também específicos, é justamente, em forma de análise literária, entender do que e por que é feito esse manto diáfano da fantasia, a literatura, que, como diz Eça, cobre a verdade, o real. Porém, antes de analisar minuciosamente a

composição desse manto e sacudi-lo (a fim de remover o pó dos arquivos que abriremos sobre ele), falemos a respeito da estrutura desta dissertação, que compreenderá alguns temas-chave e seu desenvolvimento teórico juntamente com a análise das obras literárias *Realidad* e *Bajo este sol tremendo*.

Realidad é a obra do escritor, diretor e roteirista argentino Sergio Bizzio, publicada em 2009, pela editora Mondadori. Trata-se de uma narrativa que “mostra” o sequestro a uma emissora de televisão argentina por um grupo de terroristas islâmicos. O que o grupo não sabia é que na sede da emissora estava ocorrendo a exibição ao vivo de um *reality show*, o *Gran Hermano* (*Big Brother* argentino), e seus últimos cinco participantes estavam alheios a tudo o que acontecia fora da Casa montada. Ommar, um dos líderes terroristas, então, decide manipular os jogadores do *reality* enquanto ocorre o sequestro do canal e se desenrola a negociação de Zenith, outro terrorista, com os policiais. Além destes dois, alguns terroristas mantêm os reféns sob controle enquanto outros fazem a ronda de vigília pelos corredores do edifício. Desta forma, o narrador apresenta não só as ações e pensamentos dos terroristas nos corredores e outros espaços do canal, como também o que acontece dentro da Casa onde estão os participantes confinados do *reality*; e fora dela, com seus familiares. Ademais, o narrador também mostra a movimentação policial, a negociação dos agentes de inteligência com os terroristas e as emoções do público que assiste a tudo pela TV, ensandecidos, e dos curiosos que vão até o local da ação para ver “la realidad en la realidad más que en el reality” (BIZZIO, 2009, p.96). Após uma série de desafios que os terroristas obrigam os participantes a realizarem, eles percebem que o melhor terrorismo é mostrá-los tais como são: “un grupo de chicos que no representan a su país, ni a su generación, ni a su cultura, ni siquiera a ellos mismos” (Ibidem, p.161). A novela termina com a morte dos terroristas pelos policiais que invadem o edifício e a narração do desfecho dos personagens participantes do *Gran Hermano*. Na última cena, Robin Bacman, o protagonista do *reality*, voltando de carro aos estúdios de televisão, parece entender mais do que nunca o que é ser imagem: “es dejar que el mundo haga con uno lo que quiera” (BIZZIO, 2009, p.223).

Em *Bajo este sol tremendo*, do argentino Carlos Busqued, também publicada em 2009m pela editora Anagrama (de Barcelona), o narrador (aparentemente, um) conta a história de Cetarti, um homem que vive isolado em sua casa, aparentemente só vendo televisão e fumando maconha, até o momento em que o oficial aposentado Duarte, por

uma ligação telefônica, lhe avisa que, na cidade de Lapachito, sua mãe e irmão foram assassinados por Molina, marido dela e ex-companheiro de trabalho de Duarte, que se matou em seguida. Cetarti então viaja à cidade para resolver a burocracia funerária e tentar conseguir o dinheiro do seguro de vida que, por telefone, Duarte lhe havia prometido. O cenário – onde os homens se comportam como animais e os animais adquirem traços de humanidade¹, ainda que seja para vingar-se dos homens que os maltrataram – é descrito com bastante realismo² e, a partir daí, o narrador passa a intercalar o que acontece na vida dos personagens – quando estes estão e não estão assistindo documentários de *Discovery* e *History Channel*, noticiários e filmes pornográficos – com cenas desses próprios programas, “sin los atajos conocidos de la sátira, la parodia o el género, sin las coartadas de la diatriba cínica o el coqueteo perverso, sin lirismo barroco ni mimetismo populista, sin malditismo o anestesis”. (SPERANZA, 2012, p.197) Após uma série de imagens violentas na TV e na vida dos personagens, sessões de tortura e extorsões, a trama termina no evento em que a ambulância na qual estão Cetarti, Duarte, uma senhora sequestrada e também Daniel, comparsa de Duarte e filho do primeiro casamento de Molina, se choca de frente com uma vaca no meio da estrada em Santiago del Estero. Na última cena, Cetarti, o único sobrevivente do acidente, segue seu caminho a pé levando consigo o dinheiro do sequestro, rumo ao Brasil. Neste instante, o personagem se pergunta como estaria o peixe no fundo do aquário, abandonado na casa de seu irmão, e o imagina flutuante “percibiendo el vacío y la lenta levedad del cuerpo, crecientes con el correr de los días.” (BUSQUED, 2009, p.182).

Neste trabalho, o primeiro capítulo tratará de como a lógica televisiva e os formatos televisivos do *reality show* e do documentário estruturam as narrativas de ambas as obras, implicando totalmente o destinatário (que chamaremos de leitor/espectador e convocando totalmente seu repertório), fazendo com que este se depare com um texto híbrido, que utiliza um grande número de procedimentos audiovisuais apropriados pela escritura literária, e que, assim como na TV, articula referências de fatos e espaços geográficos reais (distorcidos ou não) com artifícios ficcionais para a exibição de uma realidade construída. Neste capítulo, nossas principais

¹ “Se trata más bien de una indistinción entre aquello que nombra al animal y aquello que designa lo humano, una suerte de equivalencia e intercambiabilidad entre palabras, nombres y acciones que podrían definir a lo humano o a lo animal de modo indistinto”. (GARRAMUÑO, 2011)

² O que não deixa de parecer retirado de um filme de ficção apocalíptica, no qual o deserto é hostil, e as criaturas, que passam o dia se defendendo contra todos, em busca de comida, apenas sobrevivem.

fontes teóricas são os textos de François Jost, principalmente o livro *Compreendendo a televisão* (2010).

Cabe dizer que o conceito de imagem que utilizaremos em nosso trabalho é retirado da obra de John Berger, *Modos de ver*, na qual o autor define imagem como “uma vista que foi recriada ou reproduzida pelo homem (...) e que corporiza um modo de ver” (BERGER, 1982, p.13-14). A expansão de procedimentos, materiais e imagens na construção da narrativa literária, que isenta de qualquer necessidade de especificidade artística, e que constrói uma visualidade muito própria dos meios atuais, faz com que estas obras sejam representantes do que Florencia Garramuño chama de arte inespecífica³, e que Natalia Brizuela caracteriza como literatura fora de si⁴. Ao mesmo tempo, as montagens feitas nas obras criam marcas de distanciamento, justamente para evidenciar a tensão que há entre os distintos processos de construção de imagens, de leitura e de efeito de real (BARTHES, 2004).

O estudo da relação entre literatura e imagem na contemporaneidade, segundo Karl Erik Schollhammer, deve ser vista na perspectiva dos “estudos das visibilidades, da cultura visual e do desenvolvimento tecnológico de novas formas de representação visual” (SCHOLLHAMMER, 2007, p.15). Isso faz com que a leitura de um crítico busque as relações entre o que um texto “faz ver” e o que a imagem “diz e dá a entender” (Ibidem, p.12), já que, segundo o autor, a cultura visual só vem reforçar a interação entre imagem e texto que é constitutiva para a representação em si. O autor segue:

O texto depende hoje mais do que nunca da sua qualidade visual, e da sua materialidade de escrita, do seu meio gráfico, da sua edição ou da sua projeção. [...] O conjunto texto-imagem forma um complexo heterogêneo fundamental para a compreensão das condições representativas em geral. (SCHOLLHAMMER, 2007, p.17)

³ “Um novo tipo de inespecificidade habita a paisagem contemporânea; a paisagem da arte e também a de sua crítica. Trata-se de uma inespecificidade na qual, amiúde, autor e criador ou crítico e analista já não sempre se distinguem, não porque a crítica e arte tenham morrido, mas porque ambas, arte e crítica, se erigem como modos de um discurso que resiste a capitular e busca uma forma de conhecimento sensível e material ao mesmo tempo em que insiste em observar, perguntar e elaborar formas para o mundo e para imaginar outros mundos possíveis”, (GARRAMUÑO, 2016).

⁴ “Uma literatura que se situa “nas fronteiras entre a literatura e as outras artes”, fazendo com que a escrita assuma a categoria de prática artística. Nessa zona porosa do limite, da fronteira, espaço e momento sempre de contágio, de contaminação e de metamorfose, tanto a literatura se transforma em outras artes como as demais artes são potencialmente transformadas em literatura”, (BRIZUELA, 2014, p.13-14).

As imagens, estes signos que carregam o real pela sua relação metonímica, pelo seu caráter de *testis*⁵, apesar de nunca serem mais do que índice, do que parte; o sujeito (espectador) as vê/lê e as relaciona com aquilo que ele já viu antes e que está arquivado em sua memória imagética, e com o já vivido, isto é, com suas experiências, ainda que essas tenham sido sentidas como vividas, mas tenham sido mediadas por um dispositivo. Hoje, “na ausência de distância entre experiência sensível e realidade objetiva” (COLOMBO, 1996, p.38), a imagem transmitida pela televisão, computador, celular, etc., transmite uma experiência visual que se sente como uma experiência sensível, e por isso, quando a literatura se utiliza desses materiais ou mesmo de gêneros ou práticas que a manuseiam (como é o caso do *reality show* e do documentário), esta também tende a suscitar experiência estética e afetiva. É a partir da expansão de técnicas, suportes, imagens e linguagens disponíveis que a literatura contemporânea passa a se constituir: escrituras ficcionais (embora este adjetivo já não pareça mais tão relevante) que, desde o presente, articulam referencialidades, outros construtos e o real⁶, para revitalizar-se, para revitalizar a crítica e adquirir relevância em um entre-lugar⁷. Essas escrituras:

[...] impulsionam a literatura em direção de uma deriva estética que desestabiliza as convenções, não para propor outras formas que acabem igualmente esclerosadas na proteção de seus limites, senão para levar a literatura para além do limite, empurrá-la permanentemente para o abismo que se abre quando se renuncia à tranquilidade das linguagens ordenadas e às certezas de seus fundamentos. (OLMOS, 2011, p. 11-12)

No segundo capítulo, nos aprofundaremos na lógica televisiva, para analisarmos o movimento que esta faz entre o excesso de visibilidade e o ocultamento da imagem (o não dito) quando se trata da violência em sua emissão. Longe de um binarismo, a violência aparece na TV e também nessas obras literárias, as quais se apropriam de sua forma e conteúdo em diversos graus de aproximação e distanciamento: a banalização, a espetacularização, a transmissão sem som, a visibilidade total, etc. Para entendermos isso, avançaremos na leitura de algumas cenas onde a tensão entre a imagem violenta e a imagem da violência é construída principalmente pela posição e movimentação da

⁵ “Uma imagem é signo de um objeto porque o figura, mas é imagem porque dá testemunho de sua presença, e na condição de testemunha de existência, serve de suporte para a lembrança”. (COLOMBO, 1996, p.47).

⁶ “ [...] aquilo que fica guardado na memória e é estruturado na consciência numa sociedade fundada sobre a acumulação de dados, informações e imagens, e sobre a sua gestão ordenada”. (SCHOLLHAMMER, 2007, p.43).

⁷ Ou um além-lugar, um lugar expandido. Esse jogo de palavras, que enunciamos desde o título desta pesquisa, pretendemos discorrer no decorrer das páginas.

câmera (seja esta de vigilância ou acoplada a um personagem), e por esse mesmo motivo, o áudio (ou a ausência dele) também tem função e importância. Os textos teóricos que mais utilizamos neste capítulo são de autoria de Slavoj Žižek e Jacques Derrida, além de seguirmos com François Jost e Karl Erik Schollhammer para a leitura das imagens na literatura contemporânea.

No terceiro capítulo, nos debruçaremos sobre a análise do arquivo, ou dos arquivos, não só os que são construídos (e revisitados) pelo narrador, através das imagens e outros discursos de que a TV (e por isso, a obra literária) é difusora, mas também os que são elaborados pelos personagens da trama, numa tentativa de garantir a memória, ou ao menos de assegurar a presença de alguns materiais, ainda que falhos e de escolhas naturalmente subjetivas, no museu do presente, para a posteridade. Além disso, algo que também se constata nas obras, e que queremos analisar em relação aos arquivos presentes, é a sua reabertura por outros personagens que não seus produtores, o que acarreta uma releitura dos mesmos materiais a partir de outros olhos, isto é, descontextualizada, deslocada também de sua função e memória original.

Segundo Valeria de los Ríos e Catalina Donoso (2015), ao reutilizar um arquivo, novos diálogos são criados entre o corte do mundo visível e o imaginário, sem que ocorra, necessariamente, uma distorção no material arquivado. Na obra de Busqued, podemos ver que essa revisão dos arquivos “alheios” é feita tanto pelo narrador quanto pelos personagens, e, com isso, percebe-se que uma mesma imagem pode ser lida de formas inúmeras, dependendo não só do sujeito que a lê (do repertório que este possui e de suas experiências); do tempo e espaço nos quais a leitura é feita, mas também de sua posição dentro de um arquivo (antes e diante da qual outra imagem está posta). Por isso, os personagens, quando se deparam com fotos violentas de ingerência militar, não encontram nada na foto que parece interpelá-los (apesar de repeli-los). O leitor, por sua vez, mediante a lacuna, tampouco vê o invisível, mas ao menos vê que há algo que não é visível.

Já em Bizzio, os arquivos remexidos ficam por conta do narrador-câmera-editor, que partilha imagens e as mobiliza simultaneamente a partir de um dever estético (e, portanto, também ético e político) que invoca sob deliberação de dessacralizar o sagrado e desprofanar o profano, num “rumor onipresente pelo qual o momento histórico é composto” (VASCONCELOS, 2012). Essa tomada de posição crítica, que não deixa de ser criativa, acaba por elaborar uma reflexão sobre algumas definições e questões

centrais que parecem estar em crise (real, ficção, especificidade, autoria, valor de arte), mediante as imagens, as diversas textualidades e o cenário político-mercadológico atual. Para essas análises e embasamento teórico, recorreremos a textos de Georges Didi-Huberman, Marie-José Mondzain e Fausto Colombo, principalmente.

Já nas considerações finais, trataremos de acomodar as últimas ideias sobre nosso argumento que, da articulação entre texto literário e imagem televisiva, em ambas as obras, escapa um reconhecimento e, de certo modo, uma crítica dos/aos mecanismos televisivos de produção e distribuição de imagens que o Estado utiliza e que, apesar de constituir um instrumento de conservação de imagens, recordações e arquivos vários e de contribuir à imaginação e ao compartilhamento do sensível, através da multiplicidade de imagens e outros materiais, tende a reduzir o aspecto metonímico e testemunhal da imagem que, cada vez mais, possui menos do real, devido a esses procedimentos de edição pré e pós-captação (além das preferências de câmeras, foco, etc.), que ambos os narradores vão trazendo à luz até o ponto em que a imagem (parece e) torna-se outra, e não obstante, real, somente por sua construção de efeitos de realidade.

A crítica, sempre sutil, a nosso ver, se dirige também ao consumo e ao lugar em que nós, como leitores/espectadores/autores (RANCIÈRE, 2012), providos ainda de liberdade para interpretar e agir, e de um sentimento de comum partilhado, legitimamos e/ou aceitamos ser colocados. Essa crítica, que enxergamos nas duas narrativas justamente pela construção de um conhecimento comum, de um sensível, o qual o narrador partilha com o leitor/espectador não só pelo visível, mas também por aquilo que não se vê, mas que afeta, é o que encontramos também em certas práticas artísticas contemporâneas e que traremos e dialogaremos ao longo da pesquisa.

O dispositivo televisual muito tem a oferecer como esfera apropriadora e interlocutora de diferentes ordens de discurso à máquina literária. [...] Bem assinala o escritor portenho Damián Tabarovski que a literatura, reveladora da heterogênea comunidade do nosso tempo, se enuncia para fora dos critérios de legitimação defendidos pelo mercado e pela universidade, compostos num binômio desprovido de interesse pela experimentação, pelo potencial de acontecimento irrompido da rede pluritópica em que a palavra agora se inscreve, [...] sem perda de seus referenciais mais cultos e mais complexos de elaboração, na gradação do fragmento de trama/drama que se segue (como se estivesse apenas passando ou qualquer um passasse adiante, em frente). Ao infinito das telas-de-fundo. (VASCONCELOS, 2012a)

Assim como faz Avital Ronell (1992) quando dispõe de diversas áreas do conhecimento (filosofia, antropologia, teoria literária, ciências políticas, teorias de

gênero) para o estudo do telefone como metonímia da tecnologia atual e dos meios de comunicação, e para isso analisa não só sua materialidade e as funções que opera sobre o texto literário, mas também o que significam o silêncio telegráfico, os ecos, as interrupções e outros ruídos, pretendemos com este trabalho fazer a leitura da televisão nas obras de Sergio Bizzio e Carlos Busqued. A intenção não somente é de investigar suas propriedades e recursos para produção e emissão de imagens e sons, e como estes podem ser apropriados pela escrita literária e por outras obras artísticas, mas também de investigar aquilo que excede e que falta na TV, e que o trabalho literário (e a leitura dele) ilumina.

E o operador, leitor/espectador/ouvinte dessa escrita performática, parte em busca, com seus próprios esforços, da extensão dessa fala, e se encontra, invariavelmente, com a ambiguidade irônica que explode entre as lacunas deixadas pelo *contratante verbal*. Aí se propagam rumores, indecisão. À mercê do impossível, do real, o leitor afunda nessa arte, enreda-se entre fragmentos, deambulações, périplos. Completa o que falta, exercitando seu excesso. (ARAUJO, 1992)

1. Luz, câmera e ação: a TV na literatura

Desde suas primeiras emissões programadas⁸, a televisão é um meio coletor (e arquivador) de diferentes linguagens e gêneros já existentes, além de criador de novos formatos, que se utiliza da literatura (e seus diversos gêneros), do teatro, do circo, dos programas de rádio, do cinema, para sua transmissão, seja esta ao vivo ou gravada. Quando não os exibia inalteravelmente, ao menos os utilizava de modelo para um novo programa, adequado tecnologicamente, comercialmente e linguisticamente para a pequena tela. Assim, as radionovelas, os jornais impressos, os documentários cinematográficos e outros formatos, adaptados às exigências do novo dispositivo (tempo de exibição, transmissão ao vivo, serialidade, luzes, distância entre câmeras e o objeto/sujeito gravado, etc.) (AGAMBEN, 2009), fizeram que surgissem as telenovelas, os telejornais, os documentários televisivos, entre outros, levando em consideração os interesses das empresas e, principalmente, os interesses de consumo da audiência, ou seja, do público que os assistia. Público este que fazia com que um programa fosse reexibido, mudasse de horário de exibição, saísse do ar, ganhasse novos capítulos, edições... Com a centralização da cultura, da informação, do entretenimento e do conhecimento em um só telespaço (BUCII, 2002), a TV conquistou muitos leitores, cinéfilos, ouvintes de rádio, espectadores de teatro e converteu a todos em telespectadores.

Se, conforme Benedict Anderson, os sentimentos de nacionalidade no século XIX prosperaram graças à difusão da imprensa que pautou o cotidiano de uma “comunidade imaginada”, no século XX, a cultura da imagem, notadamente a televisão, vai desempenhar um papel decisivo na determinação da época e do lugar dos nossos pertencimentos coletivos. (JAGUARIBE, 2007, p.42)

Além disso, com o baixo valor de sua fabricação, em menos de duas décadas de existência, a TV já havia se tornado objeto presente não só em estabelecimentos públicos (restaurantes, salas de espera, hospitais, postos de gasolina, meios de transporte), como também em parte considerável dos domicílios nos continentes americano e europeu. Tanto que Pedro Pires Bessa afirma que, no Brasil, por causa da televisão, desde os anos 60, “muitos costumes foram alterados, como um maior recolhimento doméstico; a transposição do universo da TV para as conversas; a

⁸ As primeiras emissões (esporádicas) surgiram na Inglaterra, em 1927; na Alemanha, em 1929; e nos Estados Unidos, em 1930. As emissões se interromperam quase completamente durante a Segunda Guerra Mundial e voltaram a partir de 1945, quando, enfim, passaram a ser regulares, programadas e diárias. (DE-SOLA, 2012; JOST, 2010).

mudança de horários na cidade; mudança nas refeições; alteração dos horários de culto católico; transformação da praça como diversão, etc.” (BESSA, 1988, p.20).

Já na Argentina, segundo Varela (1998), o primeiro canal de televisão teve sua primeira imagem e áudio transmitidos em 1951, no “Día de la Lealtad Peronista”, respondendo a uma política estatal do governo de Juan Domingo Perón. Neste momento, os aparelhos eram importados e em 1957, a Argentina começou a produzir seus receptores nacionais. Foram os locutores de rádio que passaram a apresentar programas na TV, enquanto os artistas do teatro foram seus primeiros atores. Mas em poucos anos, toda uma indústria televisiva passou a existir e, em 1960, o país já contava com mais de dez canais.

No entanto, a consagração da televisão na Argentina tardou um pouco mais que em outros vizinhos americanos, visto que o governo de Perón, ainda segundo Varela, exacerbava o espaço público por excelência, consagrando não só a Praça de Maio, mas também a ocupação de restaurantes, bares, cafés, teatros, cinemas, bailes. “En ese contexto no parece arbitrario que el Estado distribuyera televisores para su recepción pública y la primera televisión fuera un acto multitudinario” (VARELLA, 1998, p.10). Em 1978, sob o regime militar, no mesmo ano da Copa do Mundo de Futebol sediada na Argentina, as cores chegaram às televisões do país, justamente com a função de transmitir todas as partidas a cores. E a partir da década de 80, finalmente, com o barateamento da indústria, a televisão passou a ter o lugar principal na sala de quase todas as casas argentinas.

Os programas televisivos de maior audiência, desde o começo, também migravam de um país a outro, pela facilidade na mobilidade das gravações arquivadas e pela importância que a TV alcançou na vida pública, privada e social. Logo, ela não só se tornou o aparelho mais vendido no mundo, mas, totalmente inserida na vida cotidiana, também o principal veículo de informação em massa, com a transmissão de pronunciamentos oficiais, notícias de interesse mundial (guerras, catástrofes, desastres naturais), campeonatos esportivos internacionais, programas de entretenimento, além, é claro, da publicidade (interna e externa).

La televisión es el medio de mayor audiencia, con abultada diferencia sobre el resto, y el que de forma más homogénea cubre todos los segmentos de población atendiendo a las variables de sexo, edad y clase social. A esta influencia cuantitativa hay que añadirle unas características cualitativas propias como el poder magnético de la

imagen y su mayor capacidad como vehículo de representación y transmisión de valores. (BARRERA, 2012)

Segundo Jost (2010), para distinguir os gêneros das emissões que a televisão faz em sua programação, é possível classificá-los em três mundos diferentes – real, fictício e lúdico, que condicionam sua promessa de relação ao mundo e também a adesão do receptor –, e apesar de hoje quase todos os programas permitirem uma hibridez entre gêneros, mundos e tons para o tratamento de um tema ou imagem, diluindo os traços diferenciadores do que é realidade e do que é ficção, e estabelecendo outras relações de sentido entre vanguarda e *kitsch*, alta cultura e baixa cultura (ECO, 2003), entretenimento e (in)formação (MARTIN-BARBERO, 2009), há uma proposta e especificidade que é própria de cada um destes mundos citados na qual o telespectador está sempre diretamente imbricado, já que é a partir de sua compreensão de mundo que o gênero é definido⁹.

Quer dizer, no mundo real, “o primeiro reflexo do telespectador é determinar se as imagens falam do mundo ou não, qualquer que seja a ideia que se faça desse mundo: essa visão de mundo varia segundo as idades e as culturas” (JOST, 2010, p.62). Isto é, existe uma promessa de autenticidade nas imagens exibidas, uma relação indicial muito próxima e visível entre a imagem e seu objeto. No mundo fictício, ainda que haja uma promessa de coerência do conjunto de imagens dado, são aceitas imagens que não poderiam ser atribuídas ao mundo real. Já o mundo lúdico, o do jogo, se define como um mundo intermediário, que se aproxima muito do mundo real, mas emprega como suas as regras do mundo fictício, criando uma tensão entre eles e uma espécie de pacto com o espectador. “Considerado sob o ângulo comunicacional, o jogo deve, com efeito, trazer simultaneamente satisfações ao candidato, ao telespectador e à emissora”. (Ibidem, p.130).

Ficcionais em sua essência, hoje muitas das telenovelas se tornaram uma espécie de “docu-drama” (SANTOS, 2008), levantando histórias reais com a participação inclusive dos envolvidos, convidando celebridades do momento (atores, cantores,

⁹ “Cada um de nós, um dia, comparou com seus amigos *seu* 11 de setembro, deslocando esse evento histórico para a própria *pequena* História. Entre todas essas que eu ouvi pessoalmente, há uma que chamou mais minha atenção que outras: a história de um amigo que descobrira essas imagens ao passar de um programa para outro: primeiro, ele pensou num filme-catástrofe para um público adolescente; depois, quando notou que dois canais das emissoras públicas divulgavam o mesmo programa, ele pensou numa greve... O fato de ter assistido sem horror à destruição de dois edifícios, acreditando que se tratava de um programa de ficção, mostra até que ponto o saber sobre o *status* das imagens é determinante em sua recepção.” (JOST, 2004, p.69).

esportistas) para fazerem o papel deles mesmos em algum capítulo especial, por exemplo. E até mesmo os programas de jornal que, supostamente, têm o objetivo de transmitir notícias factuais, utilizam de procedimentos ficcionais para a exibição delas: desde a edição e montagem das imagens reais até a utilização de elementos pré-fabricados, como música, texto, cenário, figurino, para criar o drama necessário ou chamar a atenção do espectador para determinado dado do fato, e conseguir nele um efeito esperado, seja revolta, indignação, insensibilidade ou passividade, etc. Isso é muito fácil de comprovar quando assistimos a um telejornal, e se percebe que foi o texto redigido que deu determinada leitura às imagens mostradas em um segundo momento. “A televisão considera que o mundo da aparência e do sensível é o único portador da verdade última, descartando todo princípio explicativo inteligível que não seja imediatamente visualizável” (JOST, 2010, p.102). Segundo Jost, uma imagem de uma calçada manchada de sangue não prova nada de que ali houve um assassinato. No entanto, ainda que não haja corpo ou outra prova, se há um texto que revele o acontecimento, que produza o efeito no espectador que o jornalista espera e, também, dispare o olhar daquele ao além da imagem, a imagem da calçada é suficiente para que o espectador sentencie o crime.

Enquanto o telespectador imagina que a informação vem da imagem, e que o comentário do jornalista visa primeiramente descrever o que viu ou o que sabe, o exercício ao qual ele se entrega tende antes a conformar a imagem à sua palavra. (JOST, 2010, p.103)

Ilana Feldman, em “O apelo realista”, analisa essa produção incessante de materiais audiovisuais e afirma que enquanto o imaginário das pessoas é formado por imagens e relatos audiovisuais, a realidade é organizada por artifícios ficcionais e com instrumentos de intensificação, que possuem base realista para fazer-se crer e produzir um efeito de experiência real. O efeito de verdade sentido ao assistir um programa televisivo é tão bem produzido que esse efeito lhe afeta, tamanha a potencialidade de expressão das imagens.

A televisão, em vez de um mero “meio de transporte para mensagens”, ou um “veículo para conteúdos prontos”, é fator de alteração da espacialidade e da temporalidade. Em vez de as coisas acontecerem num sítio qualquer e daí serem reportadas para outros, elas efetivamente têm sua sede e sua localização dadas a partir da instância da imagem. Ao menos sob o prisma das alterações de tempo e espaço promovidas pela televisão, as coisas acontecem na televisão ou, de forma um tanto mais abrangente, acontecem na instância da imagem ao vivo, altar do espaço público. (BUCCI, 2002)

Em razão disso, Marc Augé (2000) diz que é possível viajar a um lugar turístico, ou conhecer a alguma pessoa que vive do outro lado do planeta¹⁰, sem sair de casa, somente assistindo à televisão. Este é o efeito que as imagens na TV produzem, e esse efeito atesta uma verdade. Quer dizer, é mais do que verossimilhança; o espectador realmente sente um efeito real (criando um afeto) quando vê uma imagem. Por essa razão, “o tempo real não deve ser confundido com o ‘ao vivo’. A televisão pode muito bem praticar o ‘ao vivo’ sem que nada seja real. A simulação do ‘ao vivo’ define sua industrialização” (TIBURI, 2011).

Feldman segue seu texto tratando desses procedimentos ficcionais que intensificam os efeitos de real propostos ao espectador pelo produtor audiovisual: a precariedade – construída ou real – das formas e do foco; a superexposição de luz; o gesto amador de filmagem, como a câmera instável, trêmula, o desenquadramento; pequenos erros – propositais ou não – de montagem; rastros da edição; contaminação do som; produção de novas transparências; incorporação de códigos estéticos “mais selvagens”; seleção de atores não profissionais ou, ao menos, não conhecidos pelo público geral; simulação de não encenação; impressões de “urgência”, ou seja, o fator humano. Possível e propício ao erro.

A televisão aparece então como um dispositivo que constrói uma própria realidade: não é exatamente a realidade criada e imaginada pela ficção, mas tampouco é a realidade objetiva, empírica, a “Coisa Real”. Segundo Žižek, a paixão pelo Real acaba por culminar no seu oposto: a partir de índices do Real, o que é construído é um espetáculo teatral, que chamamos de realidade, “no puro semblante do espetacular *efeito do Real* – desde o espetáculo dos julgamentos de Stalin até os atos de terrorismo” (ŽIZEK, 2013, p.23). É uma realidade que tende a ser autônoma em relação aos seus modelos (o real e a ficção), mas é totalmente dependente de suas imagens e procedimentos. O espectador sabe que muito daquilo que vê representa a verdade, já que as imagens são bastante críveis (e por essa mesma razão, muitas vezes chocantes), mas sabe também que a realidade televisionada é dotada de filtros, montagens, edições, informações imparciais e ficções. A incompletude do real é completada com a ficção. “Não à toa, no interior mesmo das novelas, o teor informacional, investigativo, ganha

¹⁰ “É bom conhecer os outros pela TV”, diz um índio Waiápi diante das primeiras imagens que lhes chegam da tribo dos Zo’É, revelando numa frase a ética da TV e da janela eletrônica em que o mundo vem ao nosso encontro antes mesmo que o desejemos e com toda a segurança da mediação”. (BENTES, 2003).

estatuto de drama em extensão aos jornais e documentários” (VASCONCELOS, 2012), e vice-versa.

Ainda sobre esse efeito do real que uma imagem televisiva potencializa, já que, segundo Rancière, a imagem não opera mais no regime representativo porque se autonomizou e encontrou sua potência estética (e também afetiva), o que parece importar neste instante, portanto, não é o fato em si, mas o efeito de sua imagem. “É a partilha de olhares dirigidos a um mesmo evento, seja ele algo real ou não, o que define a televisão” (TIBURI, 2011).

Seguindo esta ideia, se pensarmos no ataque às torres gêmeas em 2001, por exemplo, o ato de violência extrema do sequestro dos aviões e a queda dos edifícios *World Trade Center* produziu bem menos vítimas que o número de vítimas que sua imagem projetada e repetida afetou (ACASO, 2007). A potência da imagem foi tanta que esta se autonomizou do real. “Cualquiera cree que ha visto derrumbarse las Torres Gemelas en el atentado del 11/S, aunque lo cierto es que sólo hemos visto unas ciertas imágenes sobre aquello” (AZNÁREZ, 2009). É como se o desabamento das torres (de concreto – diga-se de passagem, não de marfim) que matou centenas de pessoas não tivesse acontecido só em Nova York, mas no mundo inteiro. Milhões de pessoas sofreram essa experiência, porque a imagem, de fato, as afetou. Por isso, não parece ser de todo exagero quando o músico alemão Karlheinz Stockhausen considerou que os atentados de 11/09 foram a maior obra de arte que o mundo já presenciou¹¹ (simultaneamente), feito que algumas pessoas (os autores dos atentados e outros) se prepararam por anos para uma única e precisa apresentação, a qual obteve um sem números de receptores, interpretações e a mais grandiosa experiência estética coletiva. A TV já nasceu como um meio que ajuda a construir o social, e não somente representá-lo.

¹¹ Segundo artigo do filósofo José Jiménez: “Es inevitable asociar ese terrible acontecimiento con lo que evoca en el universo de la imagen y en el arte: la torre que cae, como expresión del fracaso, la derrota, o la debilidad humana, está profundamente arraigada en nuestra mentalidad, remitiendo nada menos que a la Biblia. Por lo mismo que la elevación de la torre se asocia simbólicamente no sólo con la voluntad humana de elevación y de alzarse hacia los cielos, sino también con la soberbia y la prepotencia” (JIMÉNEZ, 2003).

Figura 1: *September*, Gerhard Richter, 2005¹²

Zizek também concorda: “Pode-se entender o colapso das torres do WTC como a conclusão culminante da ‘paixão pelo Real’ da arte do século XX – os próprios ‘terroristas’ não o fizeram primariamente visando provocar dano material real, mas *pelo seu efeito espetacular*” (ZIZEK, 2013, p.26). Não só porque as pessoas estão cada vez mais em frente a telas de televisão, celulares e computadores – e cada vez mais distantes do real –, mas também pela própria qualidade das imagens, hiperdigitais e em alta definição, e pela qualidade das próprias telas que as projetam, cuja tecnologia faz com

¹² Óleo sobre tela, 52x72cm, 2005. Pintura do artista visual alemão Gerhard Richter (1932-) da imagem do ataque às torres gêmeas em setembro de 2001. O artista é bastante conhecido por suas pinturas baseadas em fotografias, iconografias jornalísticas e imagens televisivas. O importante a destacar nesta obra de óleo sobre tela não é somente o fato de que é uma pintura elaborada a partir de uma imagem a que todos viram pela televisão, mas, ademais, que a escolha do material para sua elaboração não é aleatória. A pintura a óleo, segundo John Berger em *Modos de ver* (1982, p.139), era a forma escolhida pelos artistas renascentistas, não só porque permitia que as cores não se misturassem entre si, mas também, e justamente, porque essa técnica lograva reconstituir o objeto nas cores originais aos olhos do espectador, e reproduzir os traços dos retratados, e de suas propriedades e pertences, com mais precisão, logrando o princípio da mimese por excelência (COELHO, 2015, p.235). “A pintura a óleo, antes de ser outra coisa, constituía a celebração da propriedade privada. Como forma de arte, derivou do princípio de que *cada um é aquilo que tem*. É um erro pensar-se que a publicidade suplantou a arte visual renascentista europeia: ela é a última forma, moribunda, dessa arte”. (BERGER, 2005, p.143). A materialidade do óleo, por (e apesar de) conferir textura, solidez e brilho na superfície, em contraposição com a têmpera, afresco ou outros materiais e técnicas de pintura, a curta distância, se uniformiza aos olhos de quem a vê, e a imagem do quadro, de alguma maneira, se autonomiza, tornando-se “suporte de uma projeção afetiva”, isto é, escolhida para sobreviver (COELHO, 2015, p.25). Richter, ao escolher esse mesmo material para pintar “September”, tensiona a reconstrução do real, já que com os traços marcados do óleo e do pincel, independente da distância, marca a aspereza na superfície da tela, que deixa de ser lisa, uniforme, limpa. O real não é bidimensional: ele possui camadas, tintas sobre tintas. Em primeiro plano estão as marcas da pintura na tela; em segundo plano, a imagem. Essas marcas evocam também o primeiro plano pelo qual vimos a imagem do ataque às torres: uma outra camada, a tela da TV, que mesmo que pareça desaparecer sua intermediação, muitas vezes, ela ainda está lá. Ou seja, simultaneamente, vemos o plano figurativo e a qualificação material da obra. Fonte da imagem: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/death-9/september-13954>

que o cristal mediador seja facilmente ignorado pelos espectadores. Segundo Jost, esta emoção que a imagem transmite se agrava ainda mais pela sua repetição insistente: “Reapresentada várias vezes, ela [a imagem] perde seu valor informativo; se o telespectador fica colado à tela, não é mais por razões informativas, mas sem dúvida, pela emoção” (JOST, 2010, p.99).

A experiência estética, nestes casos, deixa de ser domínio restrito da arte, para se tornar *modus operandi* da TV. É o que Carvalho e Lage (2012) chamam de “realismo da simultaneidade”, efeito de identificação ou rejeição que a TV produz, que instiga aquele que a vê para que faça parte da difusão dessas imagens, seja compartilhando-as em outros formatos, seja falando sobre elas no seu meio social, reproduzindo-as na internet (ou em outras instâncias comunicacionais) ou simulando-as com suas próprias ferramentas (seja verbal, audiovisual), tornando-se também um produtor. O acontecimento televisionado, em vista disso, converte-se (também) em um fenômeno passivo¹³, porque, desta maneira, os espectadores podem se tornar, de alguma forma, os produtores do acontecimento, e reelaborar o que foi visto e sentido de acordo com suas experiências. Este é o efeito que quase todo programa televisivo busca: uma experiência que realiza uma intervenção no sujeito, que o modifica, que o afeta.

El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera lo que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los hace semejantes a cualquier otro en la medida en que dicha aventura no se parece a ninguna otra. [...] Es la capacidad de los anónimos, la capacidad que vuelve cada uno/a igual a todo/a otro/a. (RANCIÈRE, 2010, p.22)

A lógica da TV se torna, a partir daí, a repetição desses afetos para promover e manter “laços de fidelidade com a audiência” (CARVALHO; LAGE, 2012, p.36). São esses afetos suscitados que querem ser mantidos pelas produtoras televisivas, que fazem a TV ser capaz de lançar uma nova onda de consumo, causar comoções generalizadas, enervar ou acalmar o panorama político, causar temor em relação ao terrorismo...: pelo seu poder de criar uma ocorrência coletiva, isto é, implicações nos espectadores, um a um. Por isso, a sensação de que só o Estado¹⁴ nos protege do horror real permanece até

¹³ Quéré afirma que essas estratégias televisivas ressaltam um “caráter de passibilidade do acontecimento”, em “Entre o facto e o sentido: a dualidade do acontecimento”. In: *Trajectos – Revista de Comunicação, Cultura e Educação*. n.6. Lisboa: ISCTE, 2005.

¹⁴ Althusser fala dos aparelhos ideológicos do Estado que funcionam melhor na contingência da sociedade que os aparelhos repressivos, e que não é determinado pelo seu lugar jurídico, mas pelo funcionamento prático. A TV seria um deles, dos maiores deles. (ALTHUSSER, 1992).

hoje, porque, incessantemente, uma nova imagem de violência extrema é produzida e reproduzida, causando insegurança e efeitos diversos na população¹⁵, acompanhada de um discurso que absolve/isenta o Estado da culpa.

Essa proliferação da imagem da violência e da imagem violenta (com ou sem distância) tende a descentralizar o sujeito, deixando-o desamparado em grande medida, e ao mesmo tempo, porém, acaba por incluí-lo em um espaço novo, onde o ético e o estético estão ligados diretamente. Este é um espaço de domínio público, de experiências e afetos coletivos, onde nada pertence ou atinge a somente um indivíduo, devido ao alto número de compartilhamento da notícia por diversos meios e a uma quantidade sem-fim de produtores.

Con la televisión, la Internet y las nuevas tecnologías, la estimulación del intercambio cultural ha crecido exponencialmente, y por eso, dice Rancière [*El espectador emancipado*] que el arte es hoy el lugar en donde artistas y espectadores, “participantes activos en lugar de ser voyeurs pasivos”, hacen que las nuevas formas de “circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos” (p.67) sean compartidas. Si la literatura nunca fue tan parecida con la realidad como hoy será también porque lo real nunca se utilizó tanto también de la ficción para su composición. (VASCONCELLOS, 2016, p. 88).

E por isso, assim como a TV se apropriou das linguagens e gêneros já existentes, o efeito contrário também foi suscitado.

Por conta da multiplicidade discursiva e dos modos de ver, relatar e distribuir o real, com suas séries de signos, [...] a telerrealidade tornou-se modo de vida, numa extensão de significados capaz de contaminar o aparentemente infenso campo da literatura. (VASCONCELOS, 2012)

A velocidade na transmissão de informações, a multiplicação de imagens somada à sonoplastia, a simultaneidade de tempos e espaços, a dissolução entre o público e o privado, a montagem da ficção com efeitos do real (e vice-versa) e “o comum, o em comum e a comunidade já se definem não por essências compartilhadas ou por características próprias – específicas –, mas pela abertura desse espaço para o outro”. (GARRAMUÑO, 2014, p.81). Estender essa potência imagética, ética, estética e afetiva, é, quem sabe e portanto, o grande desafio (e para alguns, o triunfo) da arte contemporânea, da arte interativa, da arte digital etc.

La crítica debería operar, entonces, no sólo sobre obras sino sobre imágenes, no únicamente sobre imágenes sino sobre los acontecimientos que ocurren en su circulación, en las interacciones y

¹⁵ Como o impacto que a foto do menino imigrante morto nas praias da Itália causou no mundo todo, reestruturando as políticas de integração desses imigrantes em diversos países da Europa e América.

reapropiaciones de públicos diversos. [...] Lo que aparenta ser fascinación por el abismo se abre, en realidad, a una nueva organización de los vínculos entre realidad y ficción, entre poderes y creatividad. (CANCLINI, 2008).

Na América Latina, uma pequena coletânea de obras literárias nas quais a televisão tem um papel fundamental ou realmente atravessa a construção narrativa, não só em um nível material, mas também como artifício, começou a ser formada no mesmo instante em que a televisão deu seu primeiro “ar” de vida. Ao elencá-la, no entanto, não há como deixar de citar Manuel Puig e Guillermo Cabrera Infante que, apesar de não trabalharem com a linguagem e a lógica televisiva, manifestaram, em suas obras, a tentativa de “fagocitar o introduzir los logros alcanzados por las tecnologías mediáticas existentes, que permiten grabar – inscribir – el sonido y/o la imagen” (DE LOS RÍOS, 2008, p.11) do cinema e do rádio na literatura, contribuindo para a abertura da literatura a outros materiais e procedimentos. *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante, foi publicado no mesmo ano em que conhecemos a possível primeira obra que se apropriou da linguagem televisiva: *Estudio Q* (1965), do mexicano Vicente Leñero. Em 1968, foi publicada *La traición de Rita Hayworth*, e em 1969, *Boquitas pintadas*, duas obras de Manuel Puig. A partir daí surgiu um corpo diverso, e atento, de obras literárias que trabalham com, e sobre outros materiais. Em relação à televisão, encontramos: *La carpa* (1971), também de Leñero; *El mago de la cara de vidrio* (1973), do venezuelano Eduardo Liendo; *El mono aullador de los manglares* (1974), do venezuelano Ibsen Martínez; *Zero* (1975) e *É gol!* (1982), do brasileiro Ignácio Loyola Brandão; *Mujeres de un solo zarcillo* (1998), da venezuelana Cristina Policastro; *La mendiga* (2000), de Cesar Aira; *La diabla en el espejo* (2000), do salvadorenho Horacio Castellanos Moya; *Sueños digitales* (2000), do peruano Edmundo Paz Soldán; o livro de contos *Anônimo Célebre* (2002), também de Loyola Brandão; o livro de poemas *Traducción a lengua extraña* (2007), do mexicano Luis Jorge Boone; o romance *Rating* (2009), do venezuelano Barrera Tyszka; *Agosto* (2009), da argentina Romina Paula; *Norte* (2012), também de Paz Soldán; *Telenovela* (2012), do brasileiro Mauricio Salles Vasconcelos; o livro de poemas *En el anochecer la tevé* (2013), do argentino Fernando Kofman; o romance *Reprodução* (2014), de Bernardo de Carvalho; *Lumbre* (2014), do argentino Hernán Roncino; e o livro de poemas *Escala Richter* (2015), do brasileiro Leonardo Gandolfi; além, claro, do nosso *corpus*, *Bajo este sol tremendo* (2009) de Carlos Busqued, e *Realidad* (2009), de Sergio Bizzio – entre outras obras do autor que se

apropriam do universo televisivo, como *Planet* (1998), *En esa época* (2001), *Rabia* (2005) e *Era el cielo* (2007).

É importante observar que essa listagem, assim como são outros arquivos¹⁶, não passa de uma amostra incompleta da bibliografia que encontramos de obras literárias que apresenta um diálogo com a televisão. Como se pode notar, México, Argentina, Brasil e Venezuela são os países onde mais encontramos obras relacionadas ao tema. Não à toa, estes são dos maiores polos da indústria televisiva da América Latina. (MARTIN-BARBERO, 2009). No trecho abaixo retirado de *Estudio Q* (publicada em 1965), de Vicente Leñero, provável primeira obra literária que insere a TV na narrativa não só como “janela para a realidade”, mas também como “um modelo de escrita¹⁷”, observamos como a chegada do *script*¹⁸, dentre outros elementos televisivos, serviu como dispositivo, como recurso para inovação da narrativa. Na obra de Leñero, a TV não serve só de cenário para o desenvolvimento da história, mas seus recursos audiovisuais são apropriados no plano textual desestabilizando o leitor, desde o princípio, desconfigurando os limites entre o literário e o extraliterário, entre o que é realidade e o que é ficção com efeito de realidade:

El director escénico asiente y se dirige al apuntador:

– Sí, táchalo. Hasta Carrera... Ahora, ahí es donde tú cruzas la pierna con descuido. Eso es: pero con más naturalidad, sin que parezca que ya sabes lo que va a suceder. Natural, natural. Queriendo gustarle, pero sin otra cosa. Así. Tú le echas una miradilla. Eso, muy bien. Y por primera vez te sonríes con malicia. Okey, exacto. Listo con los cortes. Tac a las rodillas. Tac a Álex. Tac a Marta. [...]

– Bueno, tengo que irme, ya le he quitado mucho tiempo. Perdone...

– Bueno, tengo que irme, ya le he quitado mucho tiempo. Perdone...

– Pero si apenas está comenzando la entrevista...

– Pero si apenas está comenzando la entrevista... (LEÑERO, 2007, p.134-139)

Em *Realidad* e em *Bajo este sol tremendo*, além do aparelho televisivo onipresente, os formatos televisivos do *reality show* e do documentário terão também suas estruturas narrativas apropriadas para a construção das obras literárias, desde a forma de narrar as imagens, até o modo de mostrá-las na montagem da história. Nenhuma das duas obras se utiliza da montagem clássica, isto é, da operação de montar e narrar imagens de modo que o corte se mostre invisível e o sujeito espectador vivencie

¹⁶ Já dizia Foucault (2005) que o arquivo é construído subjetivamente e, por isso, nunca é neutro, e a importância dele está precisamente naquilo que falta, em suas lacunas, em seus buracos.

¹⁷ Ambas expressões são de BRIZUELA, 2014, p.123.

¹⁸ Isto é, um cartaz que continha exatamente o que a pessoa em frente à câmera tinha que falar, que, anos depois, se converteu no aparelho chamado *teleprompter*, que ainda existe, mas que foi substituído pelo ponto eletrônico em vários programas.

uma imersão completa na história construída. Nas obras de Bizzio e Busqued, a montagem é feita para apresentar as fissuras, as lacunas, os cortes abruptos a fim de mostrar ao espectador que ele não tem acesso ao real absoluto e que cada imagem implica um conjunto de inter-relações com as outras imagens postas em sequência. Não se trata, portanto, de usar a imagem televisiva como representação, mas como meio, que leva a literatura para fora de si (para visualizar a decomposição da unidade, para acolher o índice do real e para mostrar as tensões e contradições da representação¹⁹) e a traz de volta à arte com elementos incorporados, com esses vestígios, “para insistir na opacidade da ficção, é claro, mas também na opacidade da realidade” (Ibidem, p.28). Sobre essa literatura que faz ver, e que produz imagem visual a partir da própria imagem visual, Sandra Contreras (2011) a analisa como “una cierta pulsión documental”, isto é, um realismo que convoca e apela para os referentes, verificáveis, do cinema, da televisão, da história e do espaço geográfico, refugiando-se na “refulgencia de la imagen”. Contreras exemplifica essa invocação do real com a obra *Las aventuras del Sr. maíz*, de Washington Cucurto, em que o narrador, ao descrever o bairro e o cortiço onde vive, além de passar as coordenadas exatas do espaço, convida o leitor a corroborar os dados, visitando-o. Outro exemplo citado por Contreras deste realismo apelativo ao visual é *Los Lemmings y otros*, de Fabián Casas, da qual ela cita uma frase do autor: “Todavía recuerdo la campera roja, inflable, de Máximo contra el resplendor del fuego” (CASAS, apud CONTRERAS, 2011, p.3). Sobre esse realismo apelativo, afirma Schollhammer:

Uma nova evocação de realidade se evidencia hoje nas tendências expressivas da literatura e das artes à procura de efeitos de realidade na transgressão dos limites representativos do realismo histórico. Tal tendência tenta demarcar seu espaço sede geral de realidade que, com facilidade, se verifica no cinema, na fotografia, nos grandes meios de comunicação, em particular na televisão, em que a notícia imediata, as diferentes formas de documentarismo, os *reality shows* e a televisão interativa hoje representam aquilo que mais atrai o público, oferecendo a possibilidade de se testemunhar, em tempo presencial, tanto a intimidade de personagens conhecidos ou anônimos quanto os eventos dramáticos. (SCHOLLHAMMER, 2011, p.8)

Diante de obras literárias que utilizam características do campo televisivo, além de expandir-se para outras zonas, veremos como o movimento de incorporação de elementos do espaço extraliterário se desenvolve, para retornar, com eles, à obra

¹⁹ Natalia Brizuela escreve sobre isso quando trata da fotografia e de sua potencialidade narrativa, e do narrar fotograficamente nas obras de Mario Bellatin em *Depois da literatura*. Uma literatura fora de si. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

artística. Por essa razão, esses romances, não em uma tentativa de renovar estes elementos, e sim de re-criar-se,

pueden ser calificados de realistas, aunque no en el sentido tradicional de la palabra: los nuevos realismos ya no ejercen la mimesis de una realidad a la que consideran externa y objetiva, sino que yuxtaponen todas las escuelas realistas de la historia – en ellos se puede encontrar elementos del naturalismo como del surrealismo – para, como veremos más adelante, “construir lo real”. (MAZZAFERRO, 2010, p.157)

Para Ludmer (2010), como a imagem é a lei, a escritura precisa tratar de produzir imagens visuais num meio puramente verbal para ser acessível a todos. Esse fenômeno é diferente da metáfora, da alegoria ou do simbolismo, já que acrescenta ao significante, ao significado e ao referente uma capacidade de fazer ser transparente. “Un sentido plano, directo y sin metáfora [como dice Tamara Kamenszain] pero totalmente ambivalente” (LUDMER, 2012). Não é um fenômeno retórico, é uma outra dimensão além do significado, do significante e do referente. Segundo Ludmer, ler é ver passar imagens transparentes e de sentidos vários. Imagens que, compostas por índices realistas e outras construções ou intencionalidades, parecem perfeitamente legíveis e especulares, mas que poderão ter seu sentido mais visível modificado, dependendo de sua posição na montagem, entre uma imagem anterior e posterior, dependendo do arquivo ou da narrativa em que estão inseridas.

Sem sair do tema, mas mudando o enfoque, a imagem televisiva absorvida pela literatura possui ainda outro componente fundamental que lhe dá significado: o áudio. Segundo Avital Ronell (1989), desde a invenção do telefone, foi necessário aprender não só a ler automaticamente também com os ouvidos, mas principalmente a sempre estar conectados com o mundo ao redor. De fato, com a criação do celular com internet e outros meios de comunicação, já não há desconexão. Pelo contrário, estas novas tecnologias obrigam que cada pessoa esteja sempre atenta para responder aos sons de seu entorno. “*And yet, you're saying yes, almost automatically, suddenly, sometimes irreversibly*”. (RONELL, 1989, p.2) Até porque, como diz Jean-Luc Nancy (2014, p.31), em *À escuta*, “Os ouvidos não têm pálpebras” e estão permanentemente abertos, diferentemente da disposição visual. Michel Chion (1992), em seu estudo sobre o áudio no cinema e na televisão, afirma que, se há som, sempre será ele que regerá a velocidade das imagens, pois, segundo o autor, o ouvido analisa, trabalha e sintetiza mais rápido que a vista. Por essa razão, o som em um filme ou programa televisivo precisa ser sincronizado com a imagem de tal forma, que quando a imagem com o som

chegue ao espectador, esta soma esteja mais que encadeada, mas naturalmente unida em um “proceso orgánico flexible de desarrollo, de variación y de crecimiento” (CHION, 1992). Desde os primeiros filmes sonoros, a técnica de consonância (ou dissonância proposital) entre materiais imagéticos e auditivos é fabricada/montada. Uma paisagem, por exemplo, ou outra imagem fixa, desprovida de animação de qualquer tipo, pode receber movimento e sentido com a inserção da música. Este mesmo som pode também mobilizar uma sequência de imagens em um ritmo determinado por ele mesmo. Afinal, é ele quem modula e determina a significação e a cadência de um texto ou das imagens. Exemplos são: um som de baixo contínuo, como o do relógio, que necessariamente vai criar uma temporalização ritmada para as imagens, ou um som regular ou cíclico que dá um efeito de tensão ao fluxo das imagens e põe em alerta o ouvido do espectador para a possibilidade de mudança no próximo movimento.

Na literatura, o som aparece como parte constitutiva da imagem visual que é narrada, assim como a áudio-descrição para os surdos em um filme ou programa televisivo. Quer dizer, o som não é posto como uma onomatopeia, mas sim descrito no interior da narração literária, abordagem que será necessária para compor todos os elementos que formam parte da cena audiovisual que o narrador pretende criar e que pretende que o leitor recrie: a multiplicidade de vozes, ruídos, músicas, etc. que aparecem concomitantemente à multiplicidade de cenas, seja de maneira harmoniosa ou dissonante.

Será preciso levar em consideração também essas questões relacionadas às funções e aos efeitos sonoros quando tratamos da apropriação dos procedimentos televisivos em *Realidad* e em *Bajo este sol tremendo*. Nelas, é possível encontrar uma gama de sons que define não só o tempo de permanência de certas imagens, mas causa a antecipação de certos efeitos que a ação desdobrada causará e que já começa em sua realização. Além disso, gemidos, grunhidos, gritos, hesitações, gaguejos, silêncios expressivos, diálogos cortados, a sirene da polícia, a batida na porta, o latido dos cachorros, etc., todos esses sons não só estão presentes nas obras, como também criam efeitos ao espectador juntamente com as imagens mostradas. Por exemplo, quando o narrador de *Realidad* diz que uma pistola foi disparada e o capítulo termina:

Se encontraron de frente. “Me mata”, fue lo primero que pensó Robin. Era lo último que podía pensar, pero fue lo primero. Después señaló hacia arriba con un dedo y le preguntó si estaba escuchando lo que decía Gran Hermano.

– Perfectamente – dijo Chaco.

Y le apuntó al corazón y disparó. (BIZZIO, 2009, p.187)

O corte do capítulo após esse trecho estimula que o leitor não só construa uma imagem auditiva e visual do narrado, mas também crie a expectativa de sua sequência de imagens, sem a colocação de propriamente nenhuma imagem. O suspense permanece até o capítulo seguinte, com a narração do desfecho da cena, quando o terrorista Ommar decide entrar na casa e gritar à câmera, criando uma tensão quanto ao transmitido na cena anterior, o que faz, diante do fato, o leitor indagar se ela foi verdadeiramente espontânea (como deve ser, supostamente, o *reality show*), ou manipulada pelos produtores para criar ainda mais drama a quem a assiste. Seja “natural” ou “construída”, o que parece importar é o efeito de realidade causado para o leitor/espectador, e que, neste caso, é o mesmo. Eis a fala de Ommar:

– ¿Se entretienen? – dijo Ommar a cámara, dirigiéndose a las autoridades –. ¿Ven lo real que es esto? ¡Hasta a mí me llama la atención! ¡Yo que soy la mitad borrosa de una línea de guión en el programa de Alá, no dejo de sorprenderme con el efecto de realidad que ponen en juego ustedes! ¿Quieren otro muerto? ¿Eso es lo que quieren? (BIZZIO, 2009, p.191)

Mas antes de analisar o áudio em *Realidad*, adentremos na análise do formato do *reality show*, considerando as técnicas, as estéticas e as variadas vozes narrativas identificadas neste veículo midiático que, mais do que um produto reflexo da sociedade, segundo François Jost, é também seu sintoma:

Penso que estudando um programa – o seu dispositivo, o lugar “construído” do produtor, do espectador –, compreendemos o que move a sociedade em profundidade, não somente no nível “visível” (este nível pelo qual se interessam os que trabalham as minorias visíveis, precisamente). Um exemplo: desde a chegada dos *reality shows* às emissoras francesas, os produtores não cessam de repetir que voltaram a dar a palavra “às pessoas verdadeiras” [...]. O sucesso desses programas foi o sintoma de um fenômeno muito mais profundo, cujo resultado nós vimos (em 2007, Sarkozy foi eleito exatamente sobre as mesmas promessas, quase com as mesmas palavras de “voltar a dar a palavra” a “todos aqueles sem título, todos os anônimos, todas as pessoas comuns que não se quer entender, que não se quer ouvir”...). (JOST, 2010, p.44)

1.1 *Realidad* e o *reality show*

O *reality show* mais famoso da TV, que serve de inspiração para o romance *Realidad*, de Sergio Bizzio, e sobre o qual nos debruçaremos neste capítulo é o *Big Brother* (*Gran Hermano*), um *real-life docusoaps* – denominação proposta para o formato televisivo pela empresa holandesa Endemol – que foi transmitido emitido pela primeira vez em 6 de setembro de 1999, e que já foi vendido para mais de 26 países.

Um formato televisivo significa “uma série de parâmetros ou de tratos estruturais, que permitem aos diferentes sujeitos, envolvidos na concepção e produção, refazer indefinidamente um produto reproduzível” (JOST, 2010, p.77). Quer dizer, o formato é definidor das grandes regras, mas é permeável a mudanças e pode ser adaptado à publicidade criada em torno dele, à proposta da emissora, ao horário de transmissão e faixa etária incluída e, principalmente, à cultural local, como afirma François Jost (2010), em *Compreendendo a televisão*.

Neste caso, a Endemol²⁰ produziu um formato com uma série de especificações que precisam ser cumpridas estruturalmente para a liberação da produção dele em outros países. Os requisitos são: comportar emissões ao vivo e outras editadas; possuir um cenário fixo definido (uma casa), com câmeras visíveis e outras escondidas; partir de um número mínimo de participantes; nomear participantes para deixar o programa que deverão ser eliminados com a participação do público telespectador, o desempenho de tarefas cotidianas, provas de imunidade, prêmios e punições; além da premiação final em dinheiro para o vencedor, que será aquele que permanecer na casa até o fim e ganhar mais votos do público. Em *Realidad*, a casa onde acontece o *reality show* é apresentada através de suas câmeras:

Ommar les echó un vistazo a los monitores. En uno de ellos vio a un chico y una chica en una cama, semidesnudos, besándose en blanco y negro; en otro había tres chicos más – dos mujeres y un varón – sentados en una mesa: comían algo que agarraban de una fuente con los dedos y parecían desganados o agotados, todo a color. Los otros monitores mostraban un jardín con pileta de natación, una ducha, un pasillo, un gimnasio, un sector de living... (BIZZIO, 2009, p.14)

²⁰ “O produtor, John de Mol, contou como surgiu a ideia enquanto caminhava pelas ruas de Amsterdã, onde os interiores das casas são visíveis, como de resto em todos os Países Baixos. Este traço da cultura protestante, mesmo que não seja igual em todos os países, vem-se prolongando na multiplicação de câmeras de vigilância nas cidades, que, longe de provocarem medo nos cidadãos, frequentemente os tranquilizam” (JOST, 2010, p.146).

Sob o regime de visibilidade total e vigilância constante, em geral, intrigas, discussões, altos índices de libido e sexo são os principais termômetros de audiência dos *reality shows* no formato do *Big Brother*, no qual há a eliminação de certas regras sociais e morais, enquanto outras ditadas pelos produtores precisam ser estritamente cumpridas, e que são explicitadas pelo “âncora” (mediador entre os produtores e participantes, e apresentador do programa, também conhecido como a personificação do *Big Brother*, que é ciente de tudo o que acontece na casa vigiada, conversa com os participantes e com o público telespectador), sob o risco de punições também preestabelecidas. Quer dizer, apesar da aparente liberdade, há regras que o jogador convocado a nos entreter com seu ócio, dentro de uma casa rodeada de câmeras, deve obedecer para manter uma audiência interessada e satisfeita. Não é o pudor o que exerce o controle do movimento de seus corpos e atos de fala, mas aquilo que pode e não pode ser mostrado na TV, estipulado pela emissora. A banalidade cotidiana não interessa ao espectador, já que a tem em sua própria casa; o espelho da realidade não dá audiência, mas sim o espelho alterado, a banalidade exagerada, aquilo que parece mais do que é, apesar de ser bem menos do que parece. É como ver uma novela, só que sem atores profissionais.

Os participantes selecionados para entrar na casa, em geral, são jovens adultos (na obra de Bizzio são sempre chamados de *chicos*, o que diminui a seriedade e a importância dada a seus atos e falas), de classe média, dispostos a se tornarem celebridades, ou seja, a terem sua biografia descoberta e qualquer detalhe privado exposto e espetacularizado pela mídia, desde que suba o índice de audiência do canal. Índice de audiência que significa dinheiro; que significa grandes empresas interessadas em colocar a publicidade de seu produto naquela faixa horária; que significa pessoas compartilhando suas impressões com as outras sobre determinado programa, enquanto assistem a essa publicidade e, por consequência, mais vendas para a empresa do produto anunciado; e mais procura de empresas pela faixa horária e, consequentemente, um aumento do preço do minuto na faixa horária; e mais dinheiro para a emissora; etc. Migliorin²¹ afirma que os participantes de um *reality show* sabem que “suas vidas valem dinheiro, dentro e fora da casa, como forma de ganhar o prêmio, ou como forma de capitalizar a fama”. Afinal, é um jogo televisionado onde pessoas almejam à fama e um mesmo “sonho” (o prêmio em dinheiro), e passam por provas e desafios para conquistá-

²¹ MIGLIORIN apud MADALOZZO, 2009, p.54.

lo. O principal desafio é óbvio: cativar o público espectador, que elege, por meio de voto, quem fica e quem é eliminado. Público este que, mais que um espectador comum, que “só está passando em frente da TV” e que é induzido²² a parar diante dela “através do jogo contido entre *no reality/too much reality*”(VASCONCELOS, 2012), é definido como um *voyeur*, que não vê a televisão como quem vê através de uma janela, mas sim como quem observa através da fechadura.

Ver sin ser visto, impunemente desde el salón de tu casa y sabiendo que no vas a ser descubierto. Nadie dice que ve Gran Hermano, o muy pocos, pero los índices de audiencia dicen lo contrario. Lógico, ¿quién admitiría que ha mirado por la cerradura del vecino o que ha escuchado a través de la pared? (SALÓ, 2013, p.114)

Mas tampouco é o voyeurismo clássico, de somente olhar o outro às escondidas; se trata aqui de um espectador que elege o que quer ver, o que quer espiar, eliminando o que não lhe interessa. O sucesso do *reality show* se deve, segundo Gloria Saló, à desapareição ou, ao menos, à permeabilidade crescente entre o mundo privado e o mundo público: uma dissolução questionável, mas aceitável entre as duas esferas. Questionável porque é como se o privado fosse ambíguo: há aquilo que é feito no privado que pode ser mostrado, que é permitido pela televisão; e há aquilo que se faz no privado, mas que não se exhibe, que não pode ser feito e que não pode ser dito, o interdito, seja pela classificação indicativa que vincula horário de transmissão a uma faixa etária, seja pelos usos e costumes, critérios morais, culturais, etc. O interdito, então, é como se não existisse.

De todas as maneiras, é possível *ver* este espectador, ainda, de uma forma mais complexa que um *voyeur*: como um duplo cúmplice. Isso porque apesar de ele ser conivente apenas visualmente com os sucessos que se passam no *Big Brother* – o que o classificaria (no Direito Penal) como testemunha, não concorrendo como coautor de um suposto crime –, ao mesmo tempo, sem a sua colaboração necessária, ou seja, o voto no participante que ele quer expulsar do jogo, o mesmo “crime” não se concretizaria e, assim sendo, ele é igualmente responsável pela execução dos fatos. Quando essa decisão de eliminação de determinado participante (a da maioria deles) é realizada, sabemos que ela é só aparentemente autônoma, já que foi induzida pelos produtores do *reality*, quando estes privilegiam um participante com a exibição de seus movimentos em detrimento dos demais; quando cortam, montam e editam cenas; quando o apresentador

²² “Como captar a atenção nesse livre ir e vir no interior da própria casa? [...] A nova mídia deve privilegiar a brevidade e adaptar suas emissões ao ritmo de vida dos telespectadores”. (JOST, 2010, p.49).

do programa, em um momento prévio ou posterior às imagens exibidas, critica, elogia ou ironiza as ações dos participantes dentro da casa; com uma eleição sonora, etc.

Há um pacto implícito entre os espectadores e os produtores de que o que será exibido são cenas reais e espontâneas, e não encenadas pelos participantes que seguem um roteiro. Dos acordos e imposições que os produtores fizeram com os jogadores, ao espectador não lhe interessa, desde que o produto final “reforce o esquecimento do dispositivo” e “assegure sua transparência” (JOST, 2010). Todo o jogo de ficção está por detrás das câmeras. E diante dela, um *show* do real.

O [*reality show*] *BB* precisa esconder muito mais do que mostrar para parecer real. Enquanto espelhos e câmeras aparecem no panorama para intensificar o efeito realista das cenas, em certos casos, pela mesma razão, faz-se necessário justamente esconder a câmera. Todo *voyeur* evita ser flagrado: ele apaga suas pegadas visuais, os ruídos de seus passos, as sombras e os reflexos que, indiciamente, o denunciariam. (KILLP, 2010, p.34)

Já no início de *Realidad*, de Sergio Bizzio (2009), o narrador mostra que ocupará várias funções televisivas e vai jogar com este pacto de cumplicidade com o leitor/espectador, assegurando que a ficção lhe pareça real, sem marcas do fingimento, da atuação cênica. Para tal apresentação, o narrador faz o papel de câmera que, colada ao personagem, o segue em foco (*close-up*), e por isso, sua descrição é mais objetiva; faz o papel de produtor, elaborando um trabalho de montagem entre as diversas câmeras (imagens fragmentadas), compondo uma sequência que enfatiza esse efeito de real; e faz o papel de apresentador do programa, que anuncia as imagens que o leitor verá, veiculando e antecipando já sua interpretação dos acontecimentos, para produzir determinados efeitos. Para isso, o narrador-apresentador, assim como o apresentador do *reality*, revela dados biográficos dos participantes em *flashbacks* (cortes no *continuum* temporal para contar algo do passado), realiza entrevistas com “personagens” que possam contribuir para o espetáculo, escarafuncha também a vida de parentes e amigos para dar ainda mais dramatização à determinada história, fabrica análises, deturpa, ironiza, etc.

Além disso, ele não deixa de ser também o narrador de um romance literário, e por isso, também marca esta função em alguns trechos, como no exemplo a seguir, realizando um movimento de ir e voltar à literatura, como já havíamos mencionado, para registrar que o que não é arte, é arte; e o que é arte, não é arte, um manifesto deste novo regime do sensível.

Si lo que sigue va a leerse como una novela, entonces conviene decir ya mismo que los terroristas entraron al canal con un lugar común: a sangre y fuego. Eran las once de la noche del último domingo de febrero. Hacía calor y los policías de guardia, un hombre y una mujer, fumaban en el hall de entrada, del lado de afuera. La mujer tenía la mazo izquierda apoyada en una de las pesadas hojas de vidrio de la puerta; la mano derecha del hombre, enganchada con el pulgar al cinturón, rascaba la inglete sin disimulo. Más que hablar, buscaban qué decir. (BIZZIO, 2009, p.07)

O primeiro que se percebe neste trecho é o contrato de leitura entre o narrador e o leitor/espectador, que estabelece o grau de veracidade e ficcionalidade em que serão exibidas e narradas as imagens a partir dali, assim como muitas das produções televisivas e cinematográficas quando, antes de começarem as imagens, tratam de advertir ao espectador que aquela obra é baseada em fatos reais, ou que aquela se trata de uma obra de ficção e qualquer semelhança com fatos e pessoas reais é mera coincidência. Este contrato é repetido algumas vezes durante a história, em um intento que acaba por marcar uma distância fundamental entre o narrador e o leitor: ainda que o narrado possua a estrutura e diversos procedimentos de um *reality show*, o leitor não está diante da televisão e sim diante de uma obra literária. O leitor/espectador desta obra pode ser o mesmo que assiste a um *reality show* em sua casa, e que assiste também aos mesmos programas que o narrador, mas, *neste momento*, está diante de um romance que, apesar de ter se apropriado dos procedimentos de outro suporte e formato para aportar na construção da narrativa, não requer do leitor nenhuma intervenção para a textura dela.

Quando pensamos em leitor-espectador cúmplice, retomando conceitos literários, a primeira ideia da qual nos recordamos é a do “leitor cúmplice” de Cortázar, que buscava um leitor que descobria os segredos da obra no mesmo tempo do narrador. No entanto, a cumplicidade que o *reality show* concebe ao espectador, e de que *Realidad* se apropria, se aproxima mais da ideia de “último leitor” de Ricardo Piglia, isto é, um leitor imerso no mundo dos signos que vê e decifra, mas que, ao mesmo tempo, “también lee mal, distorsiona, percibe confusamente. La lectura es una arte de la microscopía, de la perspectiva y del espacio (no sólo los pintores se ocupan de esas cosas)” (PIGLIA, 2005). Isso porque, em *Realidad*, o narrador notoriamente já conhece a história a qual vai narrar ao leitor, e este tampouco nota todos os truques e técnicas que o narrador tem na manga, e que vão sendo expostos à medida que as imagens vão surgindo. O que existe entre o espectador e o narrador é um “em comum”, um compartilhamento de signos que leem; uma partilha de um mesmo sensível

(RANCIÈRE, 2009), não só por pertencer à mesma comunidade e sistema político-econômico-cultural, mas também por estarem em contato com os mesmos arquivos de imagens, de narrativas, de referências²³.

Voltando ao trecho do primeiro parágrafo da obra, há outro recurso retórico que o *reality show* utiliza que se encontra nesta primeira cena e que se repetirá ao longo do livro: a instigação prévia de um acontecimento, que solicita a atenção do leitor para a imagem que ainda não foi, mas será exibida. Esse recurso é bastante utilizado nos *reality shows* e também nos programas sensacionalistas da TV, mas já era comum desde as apresentações de circo. Antes da entrada da atração, o apresentador faz uma invocação para a antecipação de um efeito no espectador: senão o seu deslumbre, ao menos a sua captação da atenção visual. Para isso, há uma profusão de adjetivos e descrições que caracterizam o personagem que ainda entrará em cena, mas a que o leitor/espectador já foi devidamente apresentado por suas “qualidades” (às quais deve se ater). Assim, como no *reality show*, os participantes da cena precisam atuar, e de fato atuam, sem nem ao menos sair do lugar-comum ou dissimular. O roteiro (implícito) foi dado, e por isso, os personagens secundários (os guardas) não precisam nem falar, só fingir uma conversa. Já que na cena seguinte morrerão, tampouco precisam ser nomeados; só fazem parte do cenário no qual entrarão alguns dos protagonistas (os terroristas), que, estes sim, além de terem nomes que o leitor logo saberá, a maneira espetacular como irão entrar já é anunciada previamente. Observamos isso acontecer outra vez neste trecho do epílogo (única parte da obra que ganha um nome), duzentas páginas depois:

Si lo que antecede fue leído como una novela, entonces no hay por qué decir lo que pasó con cada uno de sus personajes (sólo la realidad es capaz de contarlo todo). Pero el caso es que lo narrado hasta aquí *sucedío*: la muerte de Sailab – el primero en caer – fue real (giró sin soltar la metralleta y recibió una salva de plomo en el pecho, en la cara, en un hombro, en una pierna). Fue real que los grupos especiales se lanzaron a un asalto “en bruto”, y que la acción les “salió sutil” por las dimensiones del canal y por el reducido número de terroristas que lo habían tomado. Dicho de otra manera: entraron dispuestos a hacer un desastre, pero solamente asesinaron. [...] Los rehenes del bar corrían; no sabían adónde, pero se deslizaban como lauchas hacia la calle. (BIZZIO, 2009, p.207-208, grifos do autor)

O narrador retorna ao pacto de leitura, explicitando que toda ficção literária foi construída sobre uma realidade que *sucedeu*, e agora esta é a que será relatada no

²³ Sobre isto, nos deteremos no capítulo sobre os arquivos.

epílogo, o testemunho de algo que *verdadeiramente* aconteceu. O que se percebe aí é uma construção em abismo, ou melhor dizendo, uma posta em planos, já que mais que um *mise-en-abyme*, há uma cadeia de níveis entrepostos no *reality show* narrado na obra literária: é um real construído em cima de outro real construído, visto pela televisão, onde a transparência é ilusória, e o real é só o que se faz passar pelo próprio real. Nas palavras de Rancière, o real é só a ficção dominante e consensual, que rege o mundo (ou parte dele). Um real que a TV, a política e a ficção artística fratura e multiplica. (RANCIÈRE, 2010, p.78) Nessa cena citada, o leitor mais uma vez apreende o real através dessas imagens retiradas da realidade às quais o narrador de literatura se remete. Para provar que é real, o narrador utiliza, inclusive, da colocação de fragmentos de discursos entre aspas, retirados de depoimentos dos policiais envolvidos na ação, que estavam dispostos a dar outro espetáculo²⁴, mas que pelas dimensões reduzidas do cenário onde podiam atuar (nos dois sentidos do verbo), só puderam fazer o que deveriam fazer – o seu trabalho. Sem documentos (imagens, relatos, testemunhos, etc.) que provam que o real aconteceu, o real seria totalmente inacessível.

Ilan Feldman (2008) exemplifica esse apelo à prova do real (através da filmagem) que se coloca como lugar da verdade e que pleiteia qualquer produto ficcional que espera passar por realista²⁵, com a frase do cartaz do filme (ficcional) “Tropa de Elite”: “Uma guerra tem muitas versões. Esta é a verdadeira”. Esse regime de visibilidade ao qual a vida social contemporânea está atrelada, que expõe 24 horas por dia, 365 dias por ano, imagens supostamente autênticas de pessoas, objetos, espaços, tempos, e que inclui registros caseiros (que, encenados ou não, acabam recebendo um valor de veracidade pela sua “qualidade”), propicia a criação e desenvolvimento de novos produtos televisivos que mesclam cada vez mais a realidade captada “diretamente” (ao vivo) com o ficcional já acordado antes de a câmera ligar, tais como os de “flagras picantes e flagrantes policiais” (FELDMAN, 2008, p.5).

²⁴ Outra vez, qualquer semelhança com a “nossa” realidade não é mera coincidência. Muitos dos eventos policiais televisionados e acompanhados por um “exército” midiático tornam qualquer reintegração de posse, manifestação popular ou prisão política um escarcéu de notícias em todos os canais de TV, mídia impressa, radiofônica, digital, que contribuem para uma polícia ainda mais truculenta, a fim de dar um *show* de imagens aos telespectadores. Como disse Didi-Huberman: “Nunca la imagen se ha impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico” (2008, p.2).

²⁵ Esse realismo que é fragmentado, exageradamente real, que não vemos mais que em pequenas partes que se unem em um processo de montagem.

Na obra de Bizzio encontramos, implicitamente, que o pacto entre narrador e personagens foi feito por trás das câmeras, longe dos olhos do leitor. Assim como na televisão onde acordos são realizados num momento prévio da entrada dos participantes na casa, para que tudo pareça espontâneo, ainda que faça parte de um roteiro pré-acordado, no romance *Realidad* é possível se dar conta de que não só aqueles que estão diante das câmeras na casa do *Gran Hermano* atuam, mas todos²⁶, sem exceção. Por essa razão, na cena de reencontro de Robin com seu filho, isso também acontece: o protagonista do *reality show* percebe que o filho também encena, se desconcerta, e se esconde e o esconde. “Cuando notó que la broma de su hijo no estaba dirigida a él sino a las cámaras giró para ocultarlo (giró para ocultarse detrás de aquel al que ocultaba) y entró rápido a la casa” (BIZZIO, 2009, p.200). Não é ação, é performance. Em outra cena, talvez uma das mais bonitas do livro, e adiantando o que trataremos no capítulo seguinte sobre a imagem da violência, o terrorista Ommar, que teoricamente não faz parte do grupo de personagens-atores da história, entra na casa para ser morto e, de fato, morre, da maneira mais clichê que poderia haver ao vivo na TV. Mais que uma cena de assassinato, parece um espetáculo de balé. Nos grifos do trecho, é possível perceber que ele também atua para o público:

Ommar llegó al jardín cuando una zapatilla se soltaba después de golpear en una viga. El helicóptero se detuvo apenas, corrigió el rumbo y salió de la vista de Ommar, que tuvo tiempo de dispararle (al menos a Pau) y no lo hizo. Se quedó de pie mientras el pelo se le aquietaba. “La fe es una madre dadora de cuidados que nada tienen que ver con el amor y de certezas que nada tienen que ver con el saber”, se dijo. Después oyó “¡Alto!” a sus espaldas, y giró para hacerse matar. (BIZZIO, 2009, p. 211, grifos nossos)

Isso porque, além das inúmeras câmeras que acompanham toda a tomada terrorista ao canal e os personagens secundários na trama (os policiais, os familiares dos participantes, alguns reféns da emissora), o leitor é o espectador-alvo para quem os personagens estão atuando, destinatário da transmissão do narrador-câmera. Deste modo, uma imagem que poderia ser muito violenta, como a morte dos terroristas, é quase uma cena de movimentos coreografados em câmera lenta na qual o terrorista, primeiramente, gira para ser visto, e somente no segundo momento recebe uma salva de

²⁶ Por isso acontecem tantos “giros”, como este que Sailab fez ao morrer metralhado: para que a câmera focalize, tudo precisa acontecer em frente e diante dela. Os atores nunca dizem ou fazem nada de costas para o público.

balas²⁷. É dessa forma que a crueza das imagens, que seriam violentas, são “apenas” imagens da violência. A atuação (além da ironia do narrador, do ângulo da câmera, etc.) marca o distanciamento.

Segundo Zizek (2013), com a televisão onipresente e as câmeras e celulares gravando tudo o tempo todo, ocorre (também) um fenômeno que ele chama de “multiculturalismo tolerante de nossos dias”, que é “a experiência do Outro sem sua Alteridade” (ZIZEK, 2013, p.25), isto é, o oferecimento da “própria realidade esvaziada de sua substância”. Ele segue: “Na sociedade consumista do capitalismo recente, a ‘vida social real’ adquire de certa forma as características de uma farsa representada, em que nossos vizinhos se comportam ‘na vida real’ como atores no palco” (Ibidem, p.28). Assim, sendo a vida um enorme *reality show*, os personagens de *Realidad* cumprem exatamente seus papéis de atores e atuam, já que a câmera do narrador está ligada, como nesta próxima cena onde Sr. Rayado (um policial? Um político? O dono do canal? Em nenhum momento sua identidade nos é revelada. Só o conhecemos pela descrição da indumentária e de sua atitude em contraposição a dos outros personagens) caminha sem motivo aparente pelo cenário e retorna à sala de negociações. O que está em jogo aqui, além da atuação do personagem, é a performance do próprio narrador: este não tem a intenção de detalhar a cena, mas sim de expor em cena somente o que a ficção quer captar do real. Neste caso, a indumentária e a deambulação do Sr. Rayado, renunciando todo o resto.

En tanto, Sr. Rayado había cubierto, caminando por la vereda desierta, cien de los doscientos metros que lo separaban del cordón de seguridad y había ingresado a una casita descascarada en la que oyó, sin decir palabra, informes y bocetos de planes de acción ultrasecretos, aunque contundentes (cavar un túnel hasta el canal, utilizar gas somnífero), después de lo cual volvió a salir y se encaminó de regreso hacia el departamento del quinto piso. Había dado apenas unos pasos cuando una brisa le rozó la cara. El Sr. Rayado se detuvo, giró medio cuerpo y miró hacia atrás, como buscando la estela de la brisa que se alejaba. Fue un segundo. Después siguió adelante. (BIZZIO, 2009, p.98)

Além de ser uma imagem banal, posta entre tantas outras cenas breves, nas montagens realizadas pelo narrador, entre a multiplicidade de câmeras que acompanha cada personagem e que estão intercaladas, é outra vez perceptível que essa é uma cena atuada, como uma aparição de uma celebridade que sai ao shopping ou vai a uma festa

²⁷ Se voltarmos a ler os três últimos trechos de *Realidad* analisados aqui, veremos que o verbo “girar” aparece em todos eles. A personagem sempre gira, para que ação sempre aconteça de frente para a câmera que o filma. Na próxima cena, observamos isso novamente.

de gala apenas para ser fotografada, para se colocar em evidência. A câmera segue o personagem de Sr. Rayado tão de perto que quando ele entra na “casa descascarada”, não é possível ter acesso às imagens dela. A câmera é objetiva e só o focaliza, em *close-up*. Os gestos são calculados, e assim como Sr. Rayado nesta cena, todos os personagens mencionados pelo narrador procedem da mesma forma. Há câmeras por toda parte.

– Un padre angustiado y un ex Gran Hermano heroico – decía en ese momento a cámara la periodista señalando a Julio y Diego.

Diego sacó pecho. Julio no pudo más: lo abrazó y le empezó a llorar sobre un hombro.

Su llanto duro el mismo tiempo que le tomó a la noticia dar la vuelta al mundo. (BIZZIO, 2009, p.99)

Diego e Julio, por mais que não estejam dentro da casa do *Gran Hermano*, estão sendo filmados pelos jornalistas que cobrem o *evento*. Por essa precisão nos movimentos que serão exibidos ao vivo, o real precisa coincidir com sua encenação e a linguagem que o narrador emprega é necessariamente objetiva, com os períodos quase sempre simples, compostos de sujeito + verbo de ação + (predicado), o que indica não só uma profusão de frases (e, conseqüentemente, uma multiplicidade de imagens) num tempo muito limitado, mas também uma aproximação ao gênero do roteiro televisivo, como neste trecho: “Entró al bar, salió, caminó por los pasillos, subió por una escalera, bajó por otras, recorrió los alrededores de los estudios de grabación...” (Ibidem, p.9). Nele, o texto necessariamente é construído para produzir imagens, já que sua principal função é orientar os agentes envolvidos na produção dela (atores, diretores, câmeras, cenógrafos, etc.).

Essa especificidade do suporte que exige uma ausência de metáfora não significa, no entanto, que tudo está visível e transparente, como já dissemos, ao leitor/espectador. O que ocorre é praticamente o contrário: quanto mais se registra objetivamente, mais o leitor é posto distante do real. Isso porque a montagem que o narrador cria, entre várias imagens cortadas, deixa também uma série de perguntas sem respostas, de caminhos que não se fecham. Quer dizer, em *Realidad*, existe um fora da literatura que é a realidade. A linguagem dá conta da imagem que só dá conta de mostrar e dizer parte da realidade, ainda que haja uma sucessão infinita de imagens. A imagem e o texto literário são recursos, procedimentos de mediação. No próximo exemplo, o narrador outra vez recorda do dispositivo escolhido para que (uma parte, uma versão d) a realidade chegue ao leitor/espectador. Dispositivo que, claramente, pode

ser tendencioso e até ilegítimo na escolha do que mostrar ou não, do que narrar ou não. Afinal, o que difere hoje a TV, de uma obra de literatura que se diz não ficção ou de uma obra que se diz ficcional?

Lo que sigue es intrascendente y literal, pero también arbitrario: podría narrarse cualquier otra cosa; lo real no tiene fin, excepto si es leído como novela, con lo cual su conclusión tiene que ver más que nada con el ritmo, con el gusto, con el espacio, con la forma o el capricho, como en un *trip* de realidad. (BIZZIO, 2009, p.214)

Além de, outra vez, o narrador fazer o chamamento do leitor para a cena que seguirá, encontramos também uma característica herdeira dos romances literários realistas latino-americanos do *pós-boom*, como diz Haroldo de Campos (1984), em “Superación de los lenguajes exclusivos”: a dimensão metalinguística, que aqui aparece atualizada, e que Aizenberg e Iturbe (2013) chamam de metarrealismo, pelo questionamento acerca da dicotomia realidade/ficção. Essa colocação do narrador que leva o leitor a uma reflexão sobre o fazer literário, segundo Campos, é uma característica da literatura latino-americana desde o *pós-boom*, que busca romper com a pureza linguística, dissolvendo categorias retóricas, mas inserindo outros gêneros, como a crítica (a nível estrutural e argumental²⁸) (e o ensaio sobre o próprio processo de escritura, para “poner al desnudo la estructura de la novela, subvertiéndola, desautomatizándola” para que o leitor reflita “sobre la naturaleza del objeto verbal que se le propone, y asumir frente a él una postura de participación crítica” (CAMPOS, 1984, p.293.). Como o real se escapa, e não há nenhuma pretensão de pintar o real totalizante, o narrador problematiza o realismo que a literatura é capaz de montar sobre a realidade que, por sua vez, também é construída a nível estrutural (ritmo, gosto, espaço... como afirma Bizzio) e de conteúdo (argumental, como diz Aizenberg e Iturbe), e que assim como a ficção, apenas toca o real, mas já não o representa.

Além disso, para algo ser narrado imageticamente e fazer parte da montagem de imagens que o narrador arma para o leitor, outra imagem deixa de ser narrada; e o que não é visto pelo leitor lhe permanece desconhecido, e, por essa mesma razão, é como se não houvera existido. O que queremos dizer? Se o narrador já antecipa que a imagem que vai narrar, num momento posterior à apresentação, é intrascendente e literal, ele: 1. antecipa um efeito/afeto no leitor de quebra da expectativa de qualquer resquício de literatura tradicional; e 2. revela que quando se trata de obra literária, já “não há fora,

²⁸ AIZENBERG; ITURBE, 2013.

não há exterior”. Tudo passa a ser “o resíduo opaco, já elaborado e, portanto, outra coisa, diferente desse outro exterior” (GARRAMUÑO, 2012, p.31).

Esse artifício narrativo da televisão, de cortar uma cena em privilégio de outra – ou para que a câmera siga uma pessoa em *close-up* até o momento em que volta à cena anterior, ou que desta parta para outra, ou seja, o corte e a montagem – é o recurso mais encontrado no romance pela quantidade de interrupções nos diálogos e nas exibições de cenas, nas quais acontecem cortes abruptos para mudar a câmera, ou ao menos o foco, como em: “En ese momento, a siete barrios de distancia, el padre de Chaco apagó el televisor...” (BIZZIO, 2009, p.62) sendo que, na frase anterior, o narrador relatava uma conversa de Diego e Cristina.

Em outro exemplo, o narrador transcreve um diálogo entre o terrorista Ommar e o funcionário da emissora Huguito em um corredor do canal. Huguito dizia a Ommar o caminho que ele deveria fazer para chegar à sala da gerência. No entanto, depois de uma frase de Huguito, o narrador corta a transmissão dessa câmera (e a transcrição desse áudio) para seguir o parágrafo com: “En ese momento, en la Gerencia, Zenith discutía con alguien por teléfono. Escuchaba lo que le decían del otro lado de la línea y lo traducía para Ajaj, de pie a su lado”. (Ibidem, p.72). Com esse corte, o narrador prepara o leitor exibindo o cenário no qual Ommar e Huguito entram em seguida: “[Zenith y Ajaj] se complementan tan bien que, cuando Ommar entró en compañía de Huguito, a Ajaj le bastó con mirar al extraño para que Zenith le hiciera a Ommar un gesto de pregunta con la mano (sin perder por eso el hilo de la negociación que llevaba adelante)”. Essa ferramenta é muito utilizada nos *reality shows* para mostrar justamente só parte do conteúdo de uma conversa e partir para outra cena que acontece concomitantemente e que interessa ser mostrada, para que o leitor tenha a impressão de que não está perdendo as ações que ocorrem ao mesmo momento.

Além disso, quando a prioridade é mostrar um espaço onde já há pessoas e uma outra vai entrar, o recurso de apresentar o espaço previamente facilita a visualidade da sequência. Outro exemplo pode ser conferido na cena em que o narrador expõe uma conversa de Mario Lago com o terrorista e, no meio dela, diz: “Mientras tanto, en sus casas, los gerentes de todas las áreas...” (Ibidem, p.75). Ou seja, o narrador deixa de exhibir uma realidade para mostrar outra, fragmentando todas elas. E por mais fragmentadas, essas pequenas partes não só têm sentido por si só, como também passam a ter mais sentido quando montadas, umas na sequência das outras.

Mientras tanto el padre de Sandy (el pediatra golfista) jugaba un torneo en San Nicolás de los Arroyos, provincia de Buenos Aires. Estaba a un paso del triunfo cuando su caddy le dijo que los terroristas habían matado a Robin. [...] El pediatra se mordisqueó el lábio inferior. “No puedo hacer este hoyo”, se dijo. “No, no puedo. Tengo que errar. Y al mismo tiempo, Dios mío, el Torneo”. [...] En ese momento, a cientos de kilómetros de allí, Sandy lloraba frente al televisor. (BIZZIO, 2009, p.194-195).

Sobre as construções literárias contemporâneas que recorrem a esta ruptura do relato e à “serialização e simultaneidade de informações” (COTA, 2012, p.2.), Débora Cota diz que elas ocorrem pela forma como se dão a leitura e a percepção contemporânea que, instigada entre o cinema, a televisão, o celular e as várias páginas de internet, escapa da totalidade, ao mesmo tempo em que apanha um número muito maior de coisas que antes passava despercebido. A literatura, incorporando este procedimento, se torna mais atual, e contribui “com a constituição da imaginação pública” (Ibidem, p.8), já que o leitor salta de um texto para outro, de um gênero a outro, de um dispositivo a outro, o tempo todo, descobrindo fruição estética nesse novo modo de ler.

Passando a pensar num processo denominado “Estética de recepção do fragmento”, onde na quebra casual da continuidade e da integridade de uma obra, o espectador vai se deleitar nas partes obtidas e torná-las autônomas, tornando o seriado mais interessante e atrativo para o espectador de modo que, em forma de mosaico, reconheçamos seus pedaços constituintes como se estivéssemos em um jogo. (COLLAÇO, 2008)

Mas há ainda outro procedimento de construção da narratividade televisiva que é apropriado pelo narrador de *Realidad*, quando descreve o que está acontecendo minuto a minuto, mostrando todas as “câmeras” possíveis que o romance-TV pode ter: dentro da casa montada, nos corredores da emissora, no saguão dos reféns, dentro da sala de edição do *Gran Hermano*, na sala dos policiais, no restaurante onde estão os pais dos finalistas, na casa do filho de Robin, etc. Em contagem regressiva, o narrador apresenta seu poder de montagem entre as diversas realidades mostrando o que acontece de minuto a minuto, em uma hora.

Robin entró al dormitorio y empezó a quitar de la pared las fotos de sus entes queridos. En el minuto veintisiete Romi alzó la cabeza, lo miró y le preguntó qué hacía. ‘Tiré la reposera al agua’, le dijo Robin. Se hizo un minuto de silencio. En el minuto veinticinco empezaron a reírse. (...) Ya que la idea era acentuar el carácter confesional y poético de la escena, Roswaig puso un disco de Rod Stewart. En el minuto diecinueve empezó a sonar ‘I’ll stand by you’. (...) En el minuto quince, aprovechando que el tema terminaba, Mario Lago pidió ir al baño. ‘Shh’, le dijo Ommar. Mario Lago se dio cuenta de

que Ommar estaba atento a lo que decían los chicos (atento a la palabra, atento al concepto, a la situación) mientras que él se había dejado guiar únicamente por la música. En el minuto catorce se produjeron dos vómitos simultáneos: uno en el bar del canal (la maquilladora que insistía con la histeria) y otro a kilómetros de allí (en boca de uno de los ex participantes del programa)...” (BIZZIO, 2009, p.171-173)

A partir de uma amostra da simultaneidade²⁹, para “reforçar a convicção do telespectador de que ele está em toda a parte ao mesmo tempo” (JOST, 2010, p.48), em *Realidad*, o narrador-câmera, como se estivesse em movimento sobre trilhos, (chamado de *travelling*), vai passando por diversos cenários nos diferentes núcleos já antes conhecidos pelo leitor. Assim, a montagem, que, tão bem cadenciada, une fotografias, combina planos, monta sequências e organiza a narrativa (RENÓ, 2010), cria uma sensação de onipresença no espectador que está diante da TV, uma sensação de estar em diferentes espaços num tempo real. Tempo real que, segundo Ivana Bentes, é o “tempo produtor de experiências e imagens fluidas, que estão sempre passando, abertas ao acaso e ao acontecimento, mas também passíveis de controle e monitoramento” (2006, p.99).

Além disso, neste trecho, nos deparamos com outro recurso bastante explorado pela indústria audiovisual e pela obra de Bizzio: a trilha musical e uma diversa quantidade de sons que contribui para produzir determinado efeito (e afeto) esperado no espectador. Quando o personagem-produtor coloca uma música do cantor Rod Stewart, conhecido pelos espectadores (e pelo leitor, uma das diversas referências à indústria cultural que o narrador insere na obra), construindo uma harmonização entre som e imagem, para causar comoção no público – efeito suscitado inclusive no personagem de Mario Lago, produtor do *Gran Hermano* na trama –, o narrador nos entrega o procedimento (o conceito), criando uma espécie de *mis-en-abyme*³⁰. O leitor, sabendo que o som que ouve é um som também construído, ou seja, que se trata de um procedimento, assim como ocorre na construção da imagem, passa a autonomizá-lo

²⁹ Como na série televisiva estadunidense e que foi exibida em muitos países, chamada “24 horas”, em que o espectador acompanha em contagem regressiva minuto a minuto o protagonista Jack Bauer e o que ele precisa fazer para resolver uma trama policial que se mostra entrecortada com suas cenas com a família, em áreas da agência de inteligência, etc.

³⁰ O *mis-en-abyme* é um recurso explorado no texto nas cenas nas quais os produtores Mario Lago e Marcos Roswaig, do *reality Gran Hermano*, além do terrorista Ommar, que se torna um produtor a mais, discutem a sequência de imagens e a amplificação de determinados áudios, explorando uma série de recursos que a central de operações de câmeras tem disponível, para causar certos efeitos nos telespectadores e manter/subir audiência. Estes são os mesmos recursos que o narrador de *Realidad* utiliza em toda a trama.

também, sentindo sua potência estética (e afetiva) autônoma. É como ocorre nesta imagem:

El compañero de Castro no se movió.

Lo hizo un buen rato después, cuando alguien que pasó por allí se puso a chillar como una rata. Entre el asesinato de Castro y la reacción de su compañero pasaron veinte minutos. Tiempo más que suficiente – además de exasperante – para que Ajaj se convenciera de que sus gritos eran interpretados como *audio*, como los gritos de ficción de un actor en un parlante. (BIZZIO, 2009, p.44, grifos do autor)

Sem público, o que é real parece não ser. Por isso, o policial só gritou após a chegada de outra pessoa que pudesse vê-lo, e ademais ouvi-lo, isto é, ouvir o *real*. O som produz algo, produz uma reação. E também por isso está presente na produção televisiva e na obra, seja nos diálogos dos personagens, seja nas outras sinalizações que nos “mostra” o narrador, como os ruídos de portas sendo abertas, o esfregar de mãos, ecos, timbres de telefones, palmas, risadinhas, gritos de terror, canções diversas, etc.

Se hizo un silencio. Fue un silencio vacío, plano, que subraya lo que miles y miles de espectadores aburridos, divertidos, desconocidos, ricos, sádicos, desocupados, inhumanos, fumando, bebiendo, rascándose una axila, supieron desde el primer momento, incluso antes que él, y sin necesidad de dudar o de sufrir. (...) A lo que hay que sumar la indiferencia de Robin, que miraba al techo como un ser tallado en hielo. Ommar reconoció de inmediato al líder de la casa y se lo dijo en pashtún a Sailab, que emitió un curioso gruñido de desprecio. Curioso porque fue un gruñido muy sonoro, que contrastó con el susurro que había empleado Ommar al hablarle. (BIZZIO, 2009, p.39).

A descrição do silêncio “ouvido” por milhares de espectadores, assim como o grunhido do terrorista que disse mais que mil palavras, são a própria ação de toda esta cena em que absolutamente nada acontece, ninguém transmite uma só palavra (não sabemos o que sussurra Ommar ao final), mas é a imagem auditiva – que vemos através da construção literária – que produz a imagem visual, como neste pequeno trecho: “Pausa. Más que pausa, silencio” (BIZZIO, 2009, p.34).

Mas como na obra literária não há botão de *play* e muito menos fones de ouvido, tudo é empregado verbalmente e, algumas vezes, o som descrito concomitante à imagem, em um ritmo que quem dá é a montagem de palavras, o efeito produzido no leitor é o mesmo que ocorreria caso ele pudesse realmente ouvir.

Uno de los terroristas ya corría escaleras abajo para decirle a Ommar que a su vez le dijera a Mario Lago que a su vez le dijera a Chaco que pusiera de nuevo la pistola en el cajón. Llegó, dijo lo que fue a decir y Ommar se lo transmitió a Mario Lago, que empezó a llamar a Chaco con un temblor en la voz; era un temblor extraño, honesto y a la vez delator. (BIZZIO, 2009, p.185-186).

Essa imagem com som, enquanto se desenrola, alimenta a ansiedade do leitor para a próxima cena. E assim como o som, o emprego do silêncio (a sensação da ausência de som³¹) também é estratégico e utilizado como recurso, como na cena já mencionada na primeira parte do capítulo em que há o disparo de uma pistola. Chaco, um dos participantes da casa do *Gran Hermano*, por um sorteio simples, recebe de prêmio dos “produtores” uma arma 9mm carregada com a qual atira em Robin, outro participante.

– Tenés que parar, Chaco, ¿me oís? No dispares...!

Robin, que había escuchado la súplica de Gran Hermano, estaba a punto de salir del gimnasio cuando entró Chaco.

Se encontraron de frente. “Me mata”, fue lo primero que pensó Robin. Era lo último que podía pensar, pero fue lo primero. Después señaló hacia arriba con un dedo y le preguntó si estaba escuchando lo que decía Gran Hermano.

– Perfectamente – dijo Chaco.

Y le apuntó al corazón y disparó. (BIZZIO, 2009, p.187)

Nesta cena ocorre uma dupla ruptura (som-imagem) no fluxo audiovisual. Após o disparo, que percebemos por sua imagem auditiva e visual (exibida através da narração), ocorre o silêncio (sonoro e visual). Quer dizer, o recurso disparo + silêncio vai produzir um efeito de suspense no leitor, de tensão por saber o que será que aconteceu com Robin; efeito que permanece até o próximo capítulo, já que o narrador ainda utiliza aqui da finalização de um bloco (capítulo) para que o efeito permaneça, assim como nas telenovelas, filmes policiais e outros programas televisivos.

Lo que sigue tiene dos caras. Una que se despliega y otra que se concentra. La primera era impactante: fuerzas policiales agrupándose, cortando las calles, reordenándose en las líneas de acción, voces de mando, luces rojas giratorias, ruidos de tacos y una miríada de pequeños golpes metálicos, golpes de cascos, de armas, de escudos, de municiones: el sonido – amplificado – de una bruja que baraja piedras en la mano. La segunda fue como si a la bruja se la hubiera escapado una piedra [...] del grito al murmullo, del vocerío a la opinión autorizada y de la opinión autorizada al mal humor del Presidente. Todo esto sucedía a la vez, y se acentuó después de una nueva conversación con Zenith. (BIZZIO, 2009, p.46-47)

Neste parágrafo, a profusão não é de imagens, mas de sons. E na sequência em que estão dispostos os diferentes áudios, através da mediação da linguagem sobre esses indícios, é como se o leitor pudesse ver. No entanto, é interessante perceber a diferença

³¹ É só uma sensação de ausência, porque como afirma Jean-Luc Nancy em “A escuta” e reitera Michel Chion em “Audiovisión”, o silêncio absoluto não existe. Se dentro da câmera (da TV) não ouvimos nada, passamos a ouvir os sons emitidos pelo próprio corpo e ambiente externo à televisão. De qualquer modo, a ausência total de sons em uma imagem já produz uma sensação de vazio amedrontador, de imprevisibilidade da próxima cena.

de como o narrador transmite o que acontece fora da casa (a reação dos familiares, o que se passa nas cabines de Inteligência, nas ruas, nos corredores; o que se ouve através dos fones e telefones dos policiais), e o que acontece dentro da casa do *Gran Hermano*, que, quase sempre, não é senão por meio dos diálogos a que o leitor tem acesso.

Na obra, os diálogos aparecem sem interrupções por muitas páginas seguidas, principalmente quando o narrador mostra os participantes do jogo e os diálogos que travam entre si e com as pessoas que estão do lado de fora (Mario Lago e Ommar, principalmente). Esses diálogos são importantes porque é através deles que, em um *reality show*, o espectador pode se identificar com um dos participantes (pois eles não fazem muitas coisas dentro da casa além de comer, dormir, nadar...). É, portanto, através de seus discursos e histórias faladas que, elegendo um preferido, se elege um vencedor. François Jost (2010), sobre isso, diz: “[no *Big Brother*], as ações significativas são essencialmente atos de fala: que se goste ou que se deteste, que se esconda o jogo pelos silêncios ou que se fale seu *coming out* (para confessar sua homossexualidade, por exemplo), tudo passa pelas palavras”. Sobre isso, Gérard Imbert, em seu artigo “Bienvenidos al desierto de lo hiperreal”, também afirma:

Lo que interesa no es lo que pasa – en términos de acción narrativa – sino las relaciones internas que establecen los concursantes, sus constantes estrategias de interacción y negociación, la permanente construcción/deconstrucción de su identidad. (IMBERT, 2009, p.1)

Por isso, cabe à voz do *Gran Hermano*, Mario Lago, e ao terrorista Ommar, que se passa por psicólogo, estimular, por intermédio do Confessionário, que os participantes revelem confidências, como fez a personagem de Gaby, que após uma série de perguntas, acaba por revelar o caso amoroso que seu pai teve com um padre da cidade; ou através de outros estímulos, como o álcool – “El alcohol los había liberado más que la privacidad. Gaby dijo cosas horribles sobre su padre, Pau se confesó cleptómana, Romi contó que de chica ensartaba sapos con un palo afilado” (BIZZIO, 2009, p.56). Outra forma de fazê-los falar é simplesmente estimulá-los a que se “esqueçam” das câmeras e ajam “naturalmente”, como Robin, que expõe, aos seus companheiros de casa, seu drama por ter um filho e não poder vê-lo, como se mais ninguém estivesse assistindo (e o narrador soma a esta confissão detalhes mais pessoais, mas não por isso menos públicos, como a declaração dada por seus pais e também seu sogro).

A partir de ese momento Robin vivió una situación de privilegio. Sus silencios ya no resultaban antipáticos, al contrario: podía apartarse del

grupo sin parecer soberbio y sin que nadie se le cruzara por la cabeza la posibilidad de que su dolor fuera una estrategia, una carta en juego. Los espectadores eran de la misma opinión. Una pequeña avanzada de producción sobre la casa de sus padres dio resultados positivos. (BIZZIO, 2009, p.21-22)

Também é mediante um diálogo que o leitor descobre que Chaco, outro finalista do programa, nunca pôde revelar sua homossexualidade para a família e a escancara na televisão diante de milhares de espectadores. Como era de se esperar, nessas noites de confissões, a audiência atinge níveis desmesurados, de modo que o tempo no texto às vezes parece que não avança, porque o narrador, assim como nos programas de televisão, para a sequencialidade do tempo para priorizar e prolongar as histórias que possam dar mais audiência ao *reality*/romance. O tempo “real” é pausado na narrativa e o que ganha destaque é a multiplicidade de focos/pontos de vista não só sobre o ataque terrorista que parou o mundo, mas também sobre os reféns estrelas, “una prolongación propia no del intento literario, de la alta literatura, de llevar la narración hacia adelante, sino del éxito televisivo. Cuando rige el *rating*, el espectáculo debe continuar sin importar cómo esto afecte a la calidad de la ficción” (CATALIN, 2010). A autora segue:

Realidad, a diferencia de *Planet* [otra novela de Bizzio], logra generar un lugar particular para el lector, que lo deja muy cercano al rol del espectador. Un lugar imposible entre dos frentes. Si en una novela policial la búsqueda del sentido oculto es consustancial a la lógica de la literatura, si buscamos desentrañar las pistas en la novela de Bizzio, en el *reality* que se narra, quedamos demasiado cerca de convertirnos en panelistas paranoicos “encontrando el sentido oculto de una tos o descubriendo un plan en un tropiezo” (2008: 30). Pero si no lo hacemos, coartamos la posibilidad de la proliferación de la ficción y los actos cotidianos se vuelven simplemente eso, insignificancias cotidianas (que nos dejan al mismo tiempo en el lugar del espectador ingenuo y del mal lector del realismo, aquel que piensa que el realismo tuvo algún momento de ingenuidad). (CATALIN, 2010, p. 103)

Para conhecer o participante, outro recurso bastante utilizado nesse formato televisivo e também pelo relato cinematográfico é o já conhecido *flashback*, a interrupção da sequência narrativa para a interpelação de outra narrativa, ocorrida anteriormente. Neste caso do *reality show*, ele é utilizado quando o apresentador do programa quer mostrar aos espectadores algo que já aconteceu relacionado a um determinado participante, principalmente, algum contexto prévio às imagens gravadas ou mesmo uma recapitulação do que o espectador já viu, isto é, trazer à tona outra vez. Por isso, o narrador, em vários momentos da trama, conta e mostra histórias de seu passado, com detalhes íntimos e depoimentos de pessoas envolvidas, como o que pensa

a mãe ou algum conhecido dos participantes. A escolha destes deslocamentos metonímicos dá a possibilidade de identificação do leitor com os personagens, já que a construção (um pouco, que seja) menos superficial deles, sabendo de onde vieram (por exemplo), os faz parecerem mais reais, para a trama e para o jogo televisivo.

Além disso, esses enxertos, que acumulam informações num tempo fragmentado, superpondo imagens de outros espaços e tempos, exigem que o leitor não perca o fio da história, que mantenha a aceleração da leitura destas imagens montadas que compõem a narrativa. É um leitor que acompanha porque também possui essa multiplicidade de referências, e faz as mesmas transgressões quando lê/assiste/conta uma narrativa – uma história sempre está atravessada por outras histórias.

No entanto, e justamente por tudo passar pelas palavras, o narrador se compromete ao dar voz a outras vozes. Quando ele faz o papel de apresentador, e mostra ao leitor a biografia dos participantes, comenta sobre o funcionamento da Casa, etc., não é nada parcial e aproveita o momento de “cumplicidade” para, inclusive, criticar os participantes, caindo nos clichês da opinião pública. Este é só um dos papéis do narrador no romance, e quando ele se isenta para ser câmera, são outros pontos de vista que prevalecem (como o de algum personagem que a câmera segue de perto); assim, o leitor tem acesso a informações que contradizem o que o narrador-apresentador disse.

Vamos aos fatos: primeiro, o leitor de *Realidad* conhece a Casa do *Gran Hermano* através da câmera que segue o terrorista Ommar. Por essa razão, o leitor só tem acesso às imagens intermediadas pelo olhar do estrangeiro que, apesar de já ter vivido em Los Angeles e em Madri, como o narrador antes comenta, e saber o que é um *reality show*, nunca havia visto um, e não tinha nenhuma familiaridade com os participantes do programa

Ommar les echó un vistazo a los monitores. En uno de ellos vio a un chico y a una chica en una cama, semidesnudos, besándose en blanco y negro; en otro había tres chicos más – dos mujeres y un varón – sentados a una mesa: comían algo que agarraban de una fuente con los dedos y parecían desganados o agotados, todo a color. Los otros monitores mostraban un jardín con pileta de natación, una ducha, un pasillo, un gimnasio, un sector del living. (BIZZIO, 2009, p.13-14)

Em seguida, é o narrador-apresentador que assume a posição, e por causa disso, para contar ao leitor quem são os participantes que sobraram na Casa, ele se coloca distante do jogo e mais próximo ao leitor, para poder falar o que pensa sobre eles, tal

qual o apresentador do *reality show* televisivo, que ao “conversar” com os espectadores aproveita para comentar sobre os participantes e suas ações, enviesar a preferência a um deles, etc.

Uno de los participantes, Robin, había seducido y enamorado a los demás, a Paula (Pau), a Romina (Romi), a Gabriela (Gaby) y a Néstor (un formoseño al que le llamaban Chaco, sin resistencia de su parte, aunque ahora vivía en Capital). No se hablaba más que de él, adentro y afuera de la casa. Tenía veintidós años y, como los demás, ninguna habilidad. No sabía nada y no sabía hacer nada. Incluso le costaba expresarse. No era de la clase de gente que piensa antes de hablar; al revés: hablaba en busca de una idea, con fragmentos de oraciones, con palabras sueltas que en el mejor de los casos giraban como insectos alrededor de una luz. (BIZZIO, 2009, p.17-18)

Em outro momento, o narrador, ao descrever Robin, comenta: “La historia de Robin tenía todos los condimentos del drama sentimental. O mejor: de la telenovela. Un adolescente clase baja embaraza a una adolescente de clase alta. Se quieren, o podrían quererse, pero todo lo demás es imposible” (Ibidem, p.20). Porém, no decorrer da história, o leitor se depara com inúmeras cenas de diálogos entre Robin e os outros personagens da casa e também com os produtores, que algumas vezes até validam essa afirmação, mas em várias outras vezes, a desmentem totalmente, e o que se vê é uma habilidade de atuar com total consciência do jogo para provocar aquilo que se espera no espectador.

Esos diálogos que Ommar fuerza [con los participantes] no sólo vuelven a poner en el centro el guión como forma de mediación, como manera de narrar la relación entre literatura e imagen, sino que al mismo tiempo vuelven a producir una voz que funciona como ruido en los paisajes *massmediáticos* televisivos, y que, en este caso, cuestiona la autoridad del narrador, ya que si éste afirma que Robin no sabe hablar, cuando el personaje lo hace está lejos de hablar “con fragmentos de oraciones, con palabras sueltas que en el mejor de los casos giraban como insectos alrededor de una luz” (2009: 18). Así, la lengua de los diálogos, cuando no es una puesta en primer plano de lo convencional y lo impostado (los diálogos de Bizzio se mueven en esa tensión), logra la materialización de un personaje arrancándolo de las garras del narrador que, o bien lo puebla de clisés, o bien ejerce violencia con su autorreflexividad. (CATALIN, 2010, p. 103)

Por esse jogo de realidade e ficção que a obra expõe e oscila incessantemente, outra tensão se faz presente: entre a generalidade e a especificidade. O que é nacional e de cor local (nomes/apelidos como Romi, Gaby, Pau; os espaços geográficos sociais pelos quais circulam os personagens, desde a cidade de San Nicolás de los Arroyos, com seus clubes de golfe de alta classe; até a periferia e seus microcentros, onde os comércios locais se batizam com nomes estrangeiros, como “Scandal”, “Ocean”,

“Divague’s”) e o global (inúmeras marcas, referências culturais e econômicas) circulam para afiançar/sustentar o efeito de real ao *reality* que o narrador constrói. São citadas, por exemplo, emissoras reais que estão exibindo e reexibindo as imagens do ataque ao canal, legitimando (ou não) as informações ditas pelo narrador.

[Ommar] entró en una oficina, encendió un televisor y pasó los canales uno tras otro. [...] Todos hablaban de la toma de rehenes en Buenos Aires. [...] La CNN (que alguna vez les había brindado a otros grupos radicales información invaluable sobre el funcionamiento de los más sofisticados dispositivos de seguridad en los aeropuertos) ahora se esmeraba para no filtrar nada que pudiera servirles a Ommar y a los suyos, al contrario de TVN Chile, que emitía en directo desde el otro lado del cordón policial, proporcionando un paisaje detallado de la situación exterior. [...] En TV Globo una señora de saquito de raso azul aclaró, como si hiciera falta, que los chicos del programa ignoraban la presencia de los terroristas en el canal. [...] El caso era “sorprendente” para un canal francés que no dejó pasar la ocasión de interpretar el hecho de que los terroristas hubieran dejado que el programa siguiera su curso – aunque manipulándolo a su antojo – como una forma de mostrarle al mundo la decadencia del Occidente. (BIZZIO, 2009, p.102-103)

Com isso, notamos outra vez algo que já havíamos analisado sobre o manejo das imagens a partir da palavra: uma mesma imagem pode ser levada a causar um efeito ou outro no público, dependendo da moldura onde a prendem, isto é: o contexto em que é inserida, e a “informação colateral” (COLOMBO, 1986, p.65), isto é, o texto preso a ela.

É possível apontar o fenômeno do aproveitamento das câmeras como um sintoma do decréscimo na confiança histórica atribuída à imprensa como instituição maior a promover e divulgar a verdade. As diferentes versões dos fatos publicizadas nas redes digitais – sustentadas por signos diversos, como testemunhos pessoais, interpretações, registros visuais colocados como provas incontestáveis – explicitam ao espectador que não é mais possível ter contato com uma verdade absoluta acerca dos fenômenos que se desenrolam. Os veículos de comunicação são compelidos a repensar sua atuação, frente à urgência na redefinição de suas funções e manutenção de sua legitimidade perante um público que, historicamente, o sustentou pagando pela verdade, e não pela dúvida; trata-se, portanto, de um panorama a ser considerado pelas mídias também em razão de uma necessidade comercial. (MARTINS, 2015, p.3)

A mesma imagem recebe inúmeras formas de tratamento não só de acordo com seu produtor (pensando naquele que gravou, montou e disponibilizou por meio de ao menos um dos diversos suportes disponíveis), mas também de acordo com o país e com a ideologia da emissora, “para estabelecer e sustentar sistematicamente relações de poder” (THOMPSON, 2011). Por isso, o canal francês parece ser o que toma uma distância maior das imagens, fazendo uma crítica não só a sociedade da imagem (como

se França fosse “o único canal” que mostrasse a realidade tal como ela é), mas também ao terrorismo islâmico, se colocando em um lugar acima e à parte do mundo ocidental e oriental. Uma distância que também toma o canal Globo, do Brasil, país vizinho à Argentina, ao colocar uma senhora elegante e aparentemente alheia ao jornalismo para divulgar a notícia da forma mais óbvia possível; ao contrário do Chile, que parece querer fazer da tragédia alheia um espetáculo ainda maior do que é, seja por falta de outro assunto, seja por detrimento da imagem do país vizinho. Dessa maneira, além de mostrar os diversos tratamentos que uma mesma imagem pode “sofrer” dependendo do efeito que o produtor quer provocar no espectador, dependendo da ideologia, do contexto histórico, político e cultural, o narrador, ao expor essas variadas perspectivas, também expõe que nenhuma delas corresponde ao que acontece realmente na trama – percepção que se desdobra uma vez mais já que nem o que acontece na trama tem pretensão de pintar uma realidade totalizante. No trecho abaixo, o narrador de *Realidad* confirma essa implicação entre o Estado e os produtores de TV que necessitam, ao fornecer imagens aos espectadores, não somente exibir a realidade, mas também construir subjetividades e suscitar afetos e experiências que serão úteis a seus interesses em um futuro próximo:

Normalmente el programa tenía unos 30 puntos de rating, es decir que alrededor de seis millones de personas seguían cada noche las estrechísimas cotidianidades de sus héroes. ¿Quién sería el culpable, para esos seis millones de votantes, si algo salía mal? Las empresas y compañías dueñas del canal se victimizarían de inmediato, después de haberse frotado las manos por lo bajo durante todo el proceso. Dentro de cinco meses, para colmo, había elecciones presidenciales. En el Gobierno estaban muy nerviosos. Todo el mundo golpeaba mesas. Nunca se golpearon tantas mesas como durante esas primeras horas. Mesas de comedor, escritorios, mesas de luz, mesas grandes o ratonas, de madera o de vidrio, esa noche todas las mesas de todas las residencias particulares de todos los funcionarios del Gobierno y de todos los despachos recibieron al menos un puñetazo. ¿Qué hacer? ¿Y cómo? ¿Cuándo? (BIZZIO, 2009, p.93-94)

1.2 *Bajo este sol tremendo* e o documentário televisivo

Ainda que já se gravassem alguns planos-sequência e rodassem os primeiros filmes no final do século XIX com o objetivo de documentar rotinas da produção industrial, hábitos de animais³² e outros registros científicos para fins informativos, educativos ou históricos, *Nanook, o esquimó*, gravado pelo estadunidense Robert Flaherty, em 1922, é considerado por muitos o primeiro filme documentário da história, por incorporar procedimentos da ficção na documentação da vida real.

Por primera vez se articuló una historia de 79 minutos con escenas de la vida real que generaba emociones en los espectadores, ya que antes sólo se exhibía tomadas cortas que mostraban acciones sin intención narrativa. (CHAMUCERO, 2010, p.31)

Nesse filme, rodado em dezesseis meses no Canadá Ártico, o diretor pede que Nanook (um caçador esquimó da tribo de Itivimuits) represente a si mesmo, encenando hábitos cotidianos, principalmente em relação à alimentação. Quase todo o filme gira em torno da perpétua busca do que comer em um ambiente tão hostil. Além disso, fazendo a narração/descrição do conteúdo visualizado concomitante às imagens mostradas, Flaherty também introduziu a perspectiva individual, daquele que é o diretor do documentário e que elege o que a câmera mostrará. Tanto é assim que o filme inicia com seu relato, colocado em imagem-texto para os espectadores, sobre sua intenção de mostrar a vida dos esquimós por um representante deles (“o amável, o bravo, o simples esquimó³³”), que, pelos seus hábitos (primitivos, exóticos, selvagens), fosse capaz de sintetizar toda a tribo (“os valentes, queridos e felizes esquimós³⁴”).

O mais interessante dessa ficção/verdade documentada é que era impossível filmar o cotidiano dos esquimós dentro de um iglu, pelo seu tamanho e pouca luminosidade, então, tiveram que construir um iglu maior e cortá-lo ao meio, para que entrasse luz suficiente para as cenas domésticas. Outros “pequenos detalhes” ficcionais foram: Nanook se chamava, na verdade, Allakariallak, mas era um nome muito difícil de pronunciar; e sua esposa foi substituída nas filmagens por uma nativa mais bonita para o papel.

³² Em 1900, G.A. Smith faz um curta-metragem sobre os comportamentos de uma aranha. Em 1907, Oliver Pike filma *Terra de Pássaros* (*In Birdland*). Mas em relação a estes primeiros filmes de natureza, é o biólogo francês Jean Painlevé que realiza o maior número de obras que se destacam pelas técnicas de edição de imagens (aceleração e efeito lento). Entre elas estão: *El pulpo* (*Le pieuvre*, 1928), *Huevos de Espino* (*Oeufs d'Épinoche*, 1928), *Los Erizos de Mar* (*Les oursins*, 1928) e *El Caballito de Mar* (*L'Hippocampe*, 1934). (DOMÈNEC, 2009).

³³ *Nanook, o esquimó* (*Nanook of the North*). Dir.: Robert Flaherty. USA, França. 1922. 79 min. 35 mm.

³⁴ *Ibidem*.

Para as gravações das cenas e composição das imagens no documentário, começaram a utilizar, ao mesmo tempo, duas propostas de câmeras, a narrativa e a relacional. Estas empregam técnicas para a exploração da realidade autêntica com a câmera fixa presente como parte da mobília – um registro *in loco* –, fazendo com que o espectador se sinta como um observador (ou *voyeur*), um descobridor dessa vida selvagem; e técnicas do cinema de ficção, com a câmera participante, ou chamada câmera relacional, que se manifesta como uma personagem a mais, e por isso as pessoas (praticamente atores amadores) vão se relacionar com ela e os acontecimentos só sucederão diante dela, muitas vezes posados, inclusive. O espectador, neste caso, se identifica com as pessoas do contexto exibido e se sente parte daquela tribo (MORAIS, 2008, p.6).

Este emprego de técnicas de câmeras para intervir na realidade passou a ser característica do documentário, considerado, desde o início, um gênero híbrido³⁵ por utilizar animação, dramatização, reconstituição, elementos de publicidade, efeitos plásticos e sonoros de impacto, entre outros, para despertar o interesse (e se possível o afeto) do espectador. Pretende, ainda, evidenciar o efeito de realidade, já que o objetivo primeiro do documentário é elaborar um registro audiovisual de um fato, evento ou espaço, para que ganhe um caráter de arquivo compartilhado, entre autor, testemunhas e espectador.

Com técnicas de imersão do espectador, um registro mais poético ou com um tom professoral, seja qual for a proximidade do objeto ou a distância empregada para provocar certa reação no espectador, o que importa em um documentário é o registro das informações, da realidade, mostrando-a e representando-a por meio de imagens, entrevistas em direto, enquetes, registros domésticos, depoimentos, levantamento de fotografias, mapas, documentos históricos, etc. Assim, um documentário não serve só para exibir informações factuais, como um jornal, tampouco serve para ficar na esfera das histórias criadas como um filme de ficção ou uma novela, mas é na união das dinâmicas e elementos que se situa a finalidade do documentário: contribuir para o registro da história e da memória coletiva (CHAMUCERO, 2010, p.7).

³⁵ No cinema, a categorização funciona em gêneros temáticos (drama, comédia, fantasia, documentário...), enquanto a televisão sistematiza gêneros como aspectos narrativos (comédia, drama, suspense, etc.) e formatos (telenovela, *reality*, documentário, etc.), que levam em conta o gênero, horário de exibição, público, serialidade, etc. para sua produção.

Outra característica importante para se levar em conta é que por mais que se pretenda representativa da realidade, na narrativa documental, a subjetividade é indissociável devido às escolhas do realizador de câmera ou por conta da perspectiva do diretor, por exemplo, entre outros fatores. Um documentário nunca está isento de um olhar humano e, por isso, apesar do esforço de mostrar “a vida como ela é”, é inexorável ser tendencioso e persuasivo no modo de narração e de mostração.

Sobre a diferença entre narrar e mostrar, Gaudreault e Jost (2009) afirmam que ambas as ações demandam uma preocupação com o real, quando nos referimos ao documentário. Narrar (cinematograficamente) pressupõe uma organização na “mostração” (no fazer ver) das imagens (fotogramas), ou seja, no plano; e na “narração”, isto é, uma articulação desses planos (ou seja, a montagem). O que significa que é preciso filmar várias imagens, que estão pensadas individualmente (no plano da mostração) e depois uni-las, organizadamente, para construir uma narrativa (o plano da narração). Além de uma eleição de luz, áudio, composição cênica, indumentária e foco, (já que a posição da câmera interfere e modifica a percepção de uma história), para gravar uma imagem é preciso pressupor que estes procedimentos se correlacionem com as instâncias necessárias para produzir uma narração: uma trama, diálogos, sequência de acontecimentos, encenação, edição, etc.

Na Argentina, ainda que um dos maiores estudiosos sobre o tema, Emilio Bernini (2004), afirme que o documentário só começou a ser produzido a partir dos anos 50 com Fernando Birri, criador da Escuela de Cine Documental de Santa Fe, outras fontes³⁶ alegam que já nos anos 20, os primeiros filmes documentários eram produzidos nesta perspectiva de informar o real, utilizando também procedimentos da ficção. Nomes citados são os seguintes: Federico Valle, com seus mais de 500 filmes muito parecidos a noticiários, mas que tratava os informes com humor, caricatura e tom poético³⁷; e Alcides Greca, com seu documentário *El último malón*, que além de recuperar historicamente a rebelião dos índios mocovíes em Santa Fé, Argentina, introduz ainda um conflito amoroso entre dois irmãos pela mesma mulher. “Y Greca no sólo filma en el lugar de los hechos sino que utiliza inclusive, algunos personajes reales” (GUARINI, 2006, p.3).

³⁶ GUARINI, 2006; MARRONE, 2012.

³⁷ MARRONE, 2012; REMEDI, s/d.

Segundo Bernini (2004), foi a partir dos anos 60 que o documentário na Argentina se fortaleceu como gênero com a abertura ao cinema independente, social e militante. Porém, Marrone (2012) afirma que essa historiografia, escrita pelos próprios realizadores de filmes independentes, exclui não só os nomes de Valle e Greca, mas principalmente todo o documentário informativo industrial produzido no país, considerado como propaganda a serviço da ordem dominante, como se, por não afetar o sistema de crenças, práticas, instituições e discursos narrativos hegemônicos da época, não fosse capaz de mostrar a verdade/realidade.

Esse questionamento sobre a origem do documentário, que acabou por direcionar muitos olhares da crítica cinematográfica sobre esse formato, foi importante para que fosse construída no país uma definição de o que constitui, de fato, um documentário. Discussões à parte, não houve dúvidas de que o desenvolvimento do documentário como gênero na Argentina, diante dos golpes e crises políticas nos 60, fez com que surgissem filmes como *La hora de los hornos*, *Cochengo Miranda*, *Vida y muerte en Tierra del Fuego*, etc. e que diretores como Fernando Solanas, Jorge Prelorán, Ana Montes de Gonzalez e Raymundo Gleyser pudessem engendrar um certo caminho etnobiográfico e político para a história do documentário nacional. Caminho esse que, nos anos 80, coadjuva na criação do cinema de testemunho e denúncia, de Tristán Bauer, Miguel Pérez e Carlos Echeverría, entre outros, que ainda utilizava a perspectiva onisciente como principal abordagem, porém que começou a dar lugar para os filmes narrados em primeira pessoa, com tomadas mais longas em lugar de um excesso de cortes e montagens, e com a inserção de outros materiais, como documentos históricos, testemunhos, reportagens de jornais impressos, fotografias, etc. Com tudo isso e a criação de diversas escolas de cinema, o documentário não só se consolidou no país, mas também ganhou reconhecimento internacional, colocando a Argentina entre os maiores produtores de documentários da América Latina, ganhando espaço também na televisão nos anos 90, em canais clandestinos como Canal 6 Utopía e canais estatais como ATC.

O primeiro canal de TV a adotar o documentário como parte de sua programação foi a BBC de Londres, em 1950. Entre 1985 e 1997, três dos canais mais conhecidos mundialmente por oferecer uma programação completa e específica de documentários foram criados: *Discovery Channel*, com seu direito de imagem vendido para mais de 145 países; *History Channel* e *National Geographic*, com mais de 200 equipes de

trabalho pelo mundo. Com esse espaço consolidado, o documentário cinematográfico foi recodificado para a televisão, recebendo ajustes e variações, e passou a ser definido como formato televisivo, isto é, uma estrutura fixa que se mantém independente do conteúdo. Para isso, uma combinação de elementos o difere dos demais programas: desde seu modo de gravação, escolha de câmera, de narração, tempo de transmissão, o tipo de público ao qual é dirigido, até o índice de audiência esperado dependendo da hora em que é exibido.

Algumas das características estruturais do documentário televisivo são: a voz *in off*, que se tornou o principal modo de narrar documentários televisivos; o tempo de duração, que fez com que os documentários ficassem mais condensados, seguissem um formato mais fechado para introduzir o objeto e o objetivo, desenvolver o tema e concluir, dentro de uma minutagem padrão; a serialidade, que pressupõe os cortes na narrativa para sua exibição em blocos (o que faz com que cada bloco tenha que retomar o problema e o tema posto no bloco anterior, recontextualizando o espectador); abordagens e/ou pontos de vista distintos sobre um mesmo tema; a inserção de entrevistas, efeitos sonoros, relatos de especialistas, diários de campo, reconstituições, somados a outros materiais bibliográficos e audiovisuais, etc.

Los documentalistas se han visto obligados a introducir elementos propios de la ficción para entretener al público. [...] Esto hace que sea importante el prisma peculiar del realizador y la impronta de su estilo en la narración de los hechos y, aunque comparte los rasgos de precisión, claridad y una preocupación por la transmisión de contenidos históricos mantiene, sin embargo, una gran preocupación por la estética. [...] Su argumentación no se basa tanto en la demostración empírica, sino que se apoya más en la exposición retórica. (GALÁN-FAJARDO; RUEDA-LAFFOND, 2011)

Tal como um documentário televisivo, a obra literária de Busqued, *Bajo este sol tremendo*, é narrada por uma voz *in off*, uma voz que mostra e narra criando uma unidade entre as imagens e a história. O narrador elege a câmera e o foco que mais lhe interessa a cada cenário e cena, para que cumpram sua intenção narrativa, privilegiando não só alguns dados específicos sobre as criaturas vivas que aparecem na história (seus hábitos alimentares, suas atividades noturnas, suas reações diante de um animal, sua conduta diante de um evento violento que exige ou não sua participação), mas também fazendo a câmera deter o foco sobre duas delas. A partir do quinto capítulo da obra, a atenção do leitor/espectador é direcionada para um e para outro personagem, já que o narrador muda sutilmente seu ponto de vista e expõe informações de ambas as criaturas,

intercalando-as. É como se a câmera estivesse acoplada em seus ombros, o que não lhe dá uma visão de primeira pessoa, mas tampouco é impessoal e onisciente.

São Cetarti e Daniel os que possuem seus hábitos e reações narrados; dois tipos que parecem animais fora de seu *habitat* natural, como um urso polar que vive em uma jaula de um país tropical. Eles possuem idade parecida (ao redor dos quarenta anos), mas atuam imaturamente em muitas cenas. Danielito, que desde seu apelido se mostra infantil, apesar de seu grande tamanho, ainda urina na cama com frequência. Cetarti se enjoa com facilidade e tem vontade de vomitar quando se depara com imagens pornográficas na TV ou encontra uma simples caixa de preservativos. Não são criaturas violentas. Parece que, na realidade, não cresceram, e isso é porque, segundo o narrador, assim como certos animais, não sofreram o estímulo necessário para isso, permanecendo na etapa larval, sem terminar de se desenvolver. Não possuem vida sexual, não são ágeis ou habilidosos, como “un renacuajo que vive su vida entera sin convertirse en rana y que no evoluciona a no ser que la fuerces” (BUSQUED, 2009, p.92) ou “una especie mexicana de salamandra llamada ajolote” (Ibidem, p.69). A identificação com o axolote é tanta que Cetarti o mantém em um aquário e passa muito tempo observando-o. Essa criatura singular já havia aparecido em um conto de Cortázar, com as mesmas características da obra de Busqued: humanizada, e sem passado ou expectativa de futuro.

[...] empecé viendo en los axolotl una metamorfosis que no conseguía anular una misteriosa humanidad. Los imaginé conscientes, esclavos de su cuerpo, infinitamente condenados a un silencio abisal, a una reflexión desesperada. Su mirada ciega, el diminuto disco de oro inexpressivo y sin embargo terriblemente lúcido, me penetraba como un mensaje: “Sálvanos, sálvanos.” (...) No eran seres humanos, pero en ningún animal había encontrado una relación tan profunda conmigo. Los axolotl eran como testigos de algo, y a veces como horribles jueces. (CORTÁZAR, 1966, p.65)

De alguma forma, enxergando essa mesma mensagem nos olhos de axolote, Cetarti o salva, já que o encontra na casa de seu irmão, investiga de que espécie se trata e como alimentá-lo, e cuida dele, até o ponto de chegar a ser sua única preocupação no final do livro, quando o personagem parte em direção ao Brasil. Para o narrador, aparentemente, não parece haver nada que diferencie circunstancialmente Cetarti e Daniel dos animais. Ele os identifica, inclusive, com os mesmos verbos e adjetivos, e, em algumas situações, não só inverte a posição de quem está observando quem, ou quem parece viver e sobreviver, como animaliza os personagens e humaniza os animais.

Não há transcendência, evolução ou hierarquia entre as espécies. É o axolote de dentro do aquário quem se faz perguntas e observa Daniel e Cetarti, que estão do lado de fora, obcecados pelo bichano, enquanto é a mãe de Daniel que possui uma “energía bárbara para la destrucción” (BUSQUED, 2009, p.64). Além disso, também é Duarte quem recebe o apelido de porco e “olfatea el aire”, enquanto um polvo sorteia obstáculos e aprende a percorrer labirintos para obter seu alimento (Ibidem, p.57). Quer dizer, essa relativização/dissolução da escala evolutiva entre os animais e os humanos, e a calma externa que oculta/adormece a potência assassina de todas as criaturas estão tão presentes, transparentes e notórias que, quando Cetarti encontra um escaravelho venenoso que possui o tamanho de uma tangerina, “con un cuerno parecido al de un rinoceronte en miniatura”, o inseto “era la primera cosa que le parecía dotada de realidad” (Ibidem, p.46). A realidade parece sempre estar no outro, e deve ser mantida do outro lado da superfície, seja um vidro de aquário, seja uma tela da TV, mas nunca sem ela. Outro desses escaravelhos gigantes “cascarudos”, matadores até de cachorros, Duarte e Danielito guardaram em outro aquário, para também passarem os dias entretidos, observando-os.

Y cuando el ratón se terminó de morir, el bicho como que se despertó y se lo comió entero. Tardó un día y medio en comérselo, no paraba. Dejó los huesitos limpios. Cetarti se imagino las caras de Duarte y el tal Danielito observando la escena a través del vidrio de la pecera. (BUSQUED, 2009, p.165)

É importante notar que as únicas criaturas que prendem a atenção destes dois personagens são os animais, estejam vivos, mortos, em presença física ou pela televisão, diferentemente de Duarte³⁸, que este sim demonstra mais interesse pelos humanos. No trecho abaixo, enquanto Daniel observa o axolote de Cetarti, Duarte observa toda a cena, inclusive o observador:

Danielito se entretuvo un rato mirando los movimientos milimétricos del animal. Pensó que capaz se podría comprar una pecera, le hacía ilusión la idea de sentarse a mirar los movimientos de los peces. Al lado de la pecera había una especie de cajón de ropero o de cómoda angosta, con montones de cuerpos de insectos secos, incluido un cascarudo grande, parecido a los que había en Lapachito. Duarte vio lo que estaba mirando y le hizo un gesto arqueando las cejas y mordiéndose el labio inferior. (BUSQUED, 2009, p.167)

O primeiro parágrafo da obra começa com um áudio: é a voz do narrador de um documentário da *Discovery Channel* sobre a caça noturna da lula gigante Humboldt, visto pelo personagem Cetarti na televisão de sua casa, em Córdoba, na Argentina.

³⁸ Analisaremos o personagem Duarte no capítulo sobre violência.

- *Los clavos se aferran al tracto digestivo del animal y así podemos traerlo a la superficie sin que en el esfuerzo ore capar se despedace. Son muy voraces y tienen hábitos caníbales, más de una vez el calamar que sacamos al bote no es que tragó el señuelo, sino uno más grande que se está comiendo al que mordió originalmente.* (BUSQUED, 2009, p.11, grifos do autor).

O segundo parágrafo esclarece: a televisão está sem volume, então não é o áudio original o que “ouvimos” – um especialista falando em inglês –, mas as traduções ao espanhol transcritas nas legendas. As informações sobre o animal são muito precisas: em menos de um minuto, o narrador do documentário já revela ao espectador a natureza violenta de Humboldt, seus hábitos alimentares (e canibais) e a forma também violenta de como capturá-lo. Com o uso da letra cursiva (em itálico), este tipo de *deslocamento* de um material de outro meio à obra literária ocorre com frequência em toda a narrativa, e só no primeiro capítulo encontramos três ocorrências.

Nem sempre, no entanto, a voz do narrador do documentário televisivo está diferenciada do texto. Na maioria das vezes, não há marca ou distância alguma entre a narração do que se passa na história dos personagens e o que se passa nos documentários exibidos na TV a que assistem.

Danielito arrugó los dos envases y los tiró dentro de una bolsita de nylon que había en un rincón. Subió arriba, cerró la puerta con llave. Fue hasta su mesita de luz, sacó la latita de marihuana, armó un porro y lo fumó mirando *Animal Planet*, un programa sobre elefantes asesinos. Habitualmente tomados por tranquilos y pasivos, los elefantes indios domesticados cada tanto leen mal un gesto, tienen dolor de muelas, intuyen un peligro. “O simplemente se hartan de los humanos”, como explicaba el dueño de un circo norteamericano cuyo elefante mató de un comillazo y luego aplastó a patadas su domador en plena función. Luego, el animal había escapado para matar a otras dos personas y causar daño a la propiedad pública y privada, antes de morir acribillado por la policía. (BUSQUED, 2009, p.35)

Aqui, além de notar essa dissolução entre as narrações, também é possível notar como as ações dos personagens são descritas: de maneira muito objetiva, com frases simples e quase sempre com o mínimo de informação possível, apenas para que o leitor consiga imaginar a cena. Nesse trecho ainda se marca a fala do dono do circo (uma terceira voz) entre aspas, mas a fala do narrador do documentário já se dissolve com a do narrador da trama dos personagens. Essa interferência de imagens e áudios, entre o que se passa nos documentários da TV vistos pelos personagens e o que se passa com eles ocorre em toda a obra. Ainda que em algumas ocasiões o narrador diferencie os áudios documentais pelo uso da letra cursiva, como no primeiro exemplo, ou pelo uso das aspas, como neste segundo, frequentemente uma só câmera filma tudo o que se

passa, e mostra ao leitor a cena completa, sem cortes. O narrador apenas dá preferência pelo áudio ou imagem de um ou outro foco, como no exemplo abaixo:

Danielito había bajado el volumen para dar prioridad a la voz de su madre que salía del teléfono, pero sus ojos inyectados en sangre seguían fijos en el televisor. Estaba viendo un documental sobre las incursiones aéreas aliadas contra el corazón de la potencia industrial del Reich, en la última parte de la Segunda Guerra Mundial. El documental estaba hablado en inglés, y lo podía seguir a través de los subtítulos.

– No me estás escuchando – dijo su madre.

– Sí mamá, te estoy escuchando.

– A ver, ¿qué fue lo último que te dije?

– Que hay que sacar los muebles al patio.

– Está bien, y qué más.

Muchos aviones llevaban camarógrafos que habían filmado los combates y gran parte del documental estaba ilustrado con ese metraje. Abundaban secuencias de bombarderos en llamas cayendo al vacío, a veces con pequeñas manchas blancas de los tripulantes en paracaídas. (...)

– Está bien, te llamo más tarde –dijo su madre después de esperar respuesta unos segundos.

Cambiaron un par de palabras más y colgaron, su madre primero. Danielito volvió a subir el volumen de la televisión. Más tarde la llamaría. Pero momentáneamente sobrevolaba Berlín, sometido a intenso cañoneo antiaéreo. (BUSQUED, 2009, p.33-34)

Aqui a conversa telefônica se trava pelo diálogo até o momento em que o narrador parece se abster da cena para que o narrador do documentário televisivo interfira, mostrando em que os olhos injetados de sangue do personagem estavam obcecados. A narração do documentário passa a ser o foco até que a mãe faz outra vez um corte antes da imersão final na realidade do documentário: Daniel está tão absorto que passa a ser o piloto. A imagem é tão transparente que nenhum leitor vai imaginar que se trata de uma história fantástica, na qual o protagonista se transformou em um piloto de guerra, em questão de segundos. Tudo é detalhado para que o visual se arme, como também no exemplo abaixo:

Duarte fue hasta la cocina y volvió con un plato hondo con agua hasta la mitad. Con una tijera empezó a recortar calcos. Danielito cambió a los canales de películas y dejó en *Un detective suelto en Hollywood II*, que llevaba más o menos veinte minutos de empezada. Duarte aplicaba los calcos con cuidado, apretándolos con algodón mojado contra las superficies, de manera que la delgada película de plástico copiara el relieve de juntas y remaches. Eddie Murphy rescataba a dos niños que colgaban de una especie de vuelta al mundo detenida cuando sonó el teléfono. Duarte le pidió a Danielito que atendiera. (BUSQUED, 2009, p.87)

A montagem de atrações, conceito de Sergei Eisenstein, utilizado desde um dos primeiros documentais de que se tem registro (*Man with a movie camera*, Dziga Vertov,

1929), se transformou em uma das ferramentas de edição mais utilizadas nas produções de documentários cinematográficos e televisivos até hoje, para reforçar o efeito intencionado na produção e determinar o ritmo, já que o diretor necessita constantemente estar “pensando en la tensión narrativa, que intercala las intervenciones del narrador, las entrevistas, las recreaciones o las acciones, y el material de archivo dependiendo del contenido de cada secuencia” (CHAMUCERO, 2010, p.36). Na obra de Busqued vemos este tipo de montagem principalmente com essas inserções dos áudios, mas também com outros materiais, como as mensagens de texto via celular (na página 50: “TE ESPERO T CASA A Q HORA LLEGAS”), reportagens e fotos de revistas, placas de estabelecimentos, etc.

Sobre a inserção dos áudios na narrativa de Busqued, reproduzindo os documentários que necessitam tanto do vídeo quanto do áudio para transmitir uma informação e produzir um efeito esperado no espectador, afirma Tim Ingold (2000) que a audição é um modo de participação com o ambiente, porque “ouvimos” tanto com os olhos, quantos com os ouvidos. “Em outras palavras, é precisamente a incorporação da visão ao processo de percepção auditiva que transforma ouvir passivamente em escutar ativamente” (INGOLD, 2010, p.96). Assim, o áudio dos documentários, noticiários e filmes que os personagens assistem na televisão e que entra na obra literária de forma escrita, o áudio do rádio ligado nas emissoras de canções e ritmos locais, e também os pequenos diálogos que repetem quase sempre as informações captadas pela TV, são parte da construção do formato documental no romance, e a forma que o narrador encontrou também para dirigir a leitura, editando todos esses recortes e montando-os sem que haja (muitas) fissuras. Dessa maneira, disse Ingold, enquanto a vista situa o observador fora do que vê, à distância, o som se derrama para dentro do ouvinte (Ibidem, p.16). Deste modo, a imersão no documentário é completa.

Com esses exemplos já podemos perceber quais elementos dos documentários televisivos e também de outros eventuais formatos e meios de comunicação vão constantemente interromper a história dos personagens, não só porque a TV está sempre ligada e em todos os lugares (restaurantes, postos de gasolina, etc.), mas também porque é nela que parece estar a “realidade real”, principalmente quando a realidade da diegese parece tão inclemente. Mais uma vez, sem julgamento ou hierarquia, o narrador intercala essas realidades e o movimento da câmera é de simples mudança de foco, e não de aproximação ou distanciamento. A escolha não é irônica como uma das faces do

narrador de *Realidad*, de Bizzio; aqui a captação é fria e quase sempre objetiva, sem comicidade ou recurso melodramático.

Isso não significa que o narrador não possa, em alguns momentos, salientar essa realidade, para deixá-la ainda mais “crua”. Ainda que o personagem se mostre obediente, educado e de alguma maneira bastante domesticado ao falar com a mãe ao telefone, seus olhos estão fixos em algo, como um animal enjaulado em frente à sua presa: seus olhos estão injetados de sangue. Há uma concentração de detalhes violentos na descrição física dos personagens, muitas vezes para transmitir a ideia de que eles, assim como os animais a que assistem nos documentários da TV, são tranquilos e passivos, no entanto possuem uma latência impetuosa que está contida, reprimida. No trecho abaixo, vemos outro exemplo da animalização dos personagens:

A Danielito le molestaba comer en la casa de su madre. Mientras comía, ella casi no hablaba, y no lo dejaba prender el televisor. El almuerzo (tortilla de papas con ensalada) transcurrió en un silencio intervenido sólo por el sonido de los molares de su madre triturando las partes crujientes de las verduras de la ensalada. De postre había ciruelas. Estaban blandas y Danielito no quiso. (BUSQUED, 2009, p.61)

Aqui, a ação banal de se alimentar é contada com detalhes, que já nos deixam mais sinais de que o leitor está diante de um documentário. A cena é bastante concentrada. Sem televisão ou outro estímulo para ver e ouvir, Daniel se concentra nos ruídos que sua mãe faz enquanto *tritura* o almoço. E o que é brando, é facilmente rejeitado, tanto como alimento, quanto como provocação sonora.

Mas não é só porque a TV está desligada que os personagens são descritos a partir de sua alimentação. Assim como *Nanook o esquimó* e outros documentários de natureza, neste romance, o que interessa mostrar são os hábitos mais naturais dos personagens: seus hábitos noturnos, suas reações de ataque e defesa, e como, quanto e o que comem: “[salía] para comprar pizza y agua mineral en una rotisería que había a cuatro cuadras (una pizza le duraba dos días)” (BUSQUED, 2009, p.115). Por essa razão, ainda que não muito extensa, uma lista de alimentos vai se acumulando na história, à medida que os personagens têm necessidade de comer: pizza, filé de merluza, batata frita, milanesas de frango, hambúrguer, purê, raviólis, churrasco (*parrillada*), mate, cerveja, pudim, etc.³⁹. E quase todas as vezes que um animal aparece, seja em seu *habitat* natural, na TV ou em fotos, também está se alimentando: uma *lampalagua*

³⁹ Todas comidas tipicamente argentinas.

(cobra típica da região do centro-sul da América do Sul) aparece comendo um porco; uma serpente comendo um ninho de *urracas* (pássaro da família do corvo com uma subespécie peculiar da região); aranhas comendo pássaros ou ratos; baratas comendo *mojarras* (um tipo de peixe), peixes comendo outros peixes... O objetivo é somente o registro das atividades, uma gravação de informações medianamente organizadas pela fala do narrador. Conforme o cenário muda (e o clima – de Lapachito a Córdoba, a Santiago del Estero, a Brasil), os personagens reagem de formas distintas. No trecho abaixo, por exemplo, ao ter a luz cortada em sua casa, em Córdoba, Cetarti reage, ainda que depois volte ao seu estado natural de inércia e apatia:

Un día le cortaron la luz. Se despertó temprano y reconoció la novedad en el silencio del motor de la heladera. Después recorrió la casa chequeando todas las llaves como si alguna guardara electricidad. Ese día se bañó (llevaba varios días sin bañarse) y salió afuera para desayunar en un bar en la avenida. Tras tanto tiempo comiendo mal y frío, el café con leche y las medialunas calientes fueron como una inyección de vida. Luego dio un par de vueltas, mirando las cosas y las personas de la calle como si fueran el paisaje de un planeta desconocido en el que acabara de aterrizar. El desayuno, el aire libre y el sol lo sacaron del aletargamiento. Volvió a su casa (...) Se paró frente a la pecera y tiró un poco de alimento sobre la superficie del agua. El ajolote no se movió. Cetarti pasó media hora sentado cara a cara con el animal, percibiendo los mínimos movimientos de las patas, o las branquias exteriores. (BUSQUED, 2009, p.78)

Não há arrependimento, culpa ou qualquer busca pela redenção em nenhum dos personagens, ao mesmo tempo em que a infantilidade em seu olhar não deve ser confundida com inocência. A escritura é lacônica e asfixiadora, como o ambiente hostil que está ao redor, quase sempre. Assim, a própria palavra transmite a sensação de fadiga e engasgo que uma imagem visual pode transmitir. O relato está cheio de referências locais, mas sem a cor local. Quer dizer, são citados Argentina, Córdoba e Lapachito, mas poderia estar ambientado no interior do Brasil, Colômbia, México, Estados Unidos... Poderia ser o deserto de Comala de Juan Rulfo ou o sertão de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. É real e ficção. Mas o documentário de Busqued, como vimos desde o primeiro capítulo, não tem como foco um espaço geográfico ou social, e sim os hábitos das criaturas. Dessa maneira, o ambiente só serve para que sejam mostradas as distintas reações que elas podem ter *bajo este sol tremendo*.

Dieciséis horas después de colgar el teléfono (el tiempo que tardó en terminar el documental de los calamares Humboldt, ver otro sobre arsenal nuclear y política de disuasión de EE.UU. en la década de 1950, armas porros para el camino, darle de comer a los carassius de la pecera, cerrar las ventanas, subirse al auto y viajar setecientos cincuenta kilómetros), Cetarti entró a Lapachito. Bajó el vidrio para

ventilar un poco el auto. Lo golpeó una bofetada de olor a mierda, así que volvió a cerrar. Las calles del pueblo estaban descuidadas y cubiertas de una fina capa de barro, debía haber llovido recientemente, aunque no había nubes. Miró al reloj, eran casi las nueve, y el sol ya pegaba fuerte. Dio un par de vueltas, como para conocer. [...]. El resultado visual era desolador. (BUSQUED, 2009, p.14)

A chave para captar a atenção do público (leitor-espectador) é bem diferente das escolhas do narrador de *Realidad*, de Sergio Bizzio, ainda que também seja para a apelação do visual. No caso de Busqued, se dá através do excesso, que cria, com a câmera, um jogo entre o excesso de realidade e o excesso de ficção. A este excesso de realidade, muito presente nos documentários e nos vídeos pornográficos, teóricos como Bill Nicholls e Linda Williams alcunham de “princípio da máxima visibilidade”. Reiterados por Mariana Baltar (2011) em seu artigo “Evidência invisível. *Blow job*, vanguarda, documentário, pornografia”, no qual a autora diz que “repetidos closes nas expressões faciais, cuja gama de ações que devem parecer acompanhar a trajetória do clímax, e o uso hiper-realista do som, numa espécie de close sonoro” (BALTAR, 2011, p.479) são algumas das estratégias de câmera, além de outros procedimentos narrativos, que não só garantem o estatuto do real, mas garantem, principalmente, “o frenesi do visível”, ou seja, certo exagero no *efeito de real* sobre o que eles incidem⁴⁰.

Cuando “lo real” invade la ficción, se transforma la ficcionalidad: en esta persecución de “lo real”, la literatura deja de trabajar con “las ideas” para pasar a ocuparse de lo más tangible: reconstruye minuciosamente las acciones de los cuerpos, describe su sensorialidad, sus afecciones. Y qué mejor que lo más abyecto, lo más puerco, lo más obsceno —aquello que produce la náusea, que revuelve las tripas— para provocar ese choque, esa confrontación directa con “lo real”. (MAZZAFERRO, 2010, p.167-168)

O real diegético (de dentro da obra) impressiona tanto em algumas cenas que, mesmo estando dentro de uma obra de ficção literária, precisa ser segmentado. Para isso, o narrador, no nosso modo de ver, utiliza algumas estratégias narrativas do documentário: uma é justamente o corte da narração, isto é, a paralisação da informação. A segunda é a repetição da informação que, como já dissemos, causa certa familiaridade no espectador e anestesia um possível choque. A terceira é a inserção de outros materiais, como as mensagens de texto, as fotos e as reportagens retiradas de revistas, que amenizam o tema dando a ele outros pontos de vista e até certo distanciamento. E logo, um trabalho de montagem para unir essas imagens, materiais e narrativas.

⁴⁰ Segundo a autora, muito comum nos filmes de vanguarda artística dos anos 60, como nas produções em vídeo de Andy Warhol, e, claro, na pornografia audiovisual.

A primeira estratégia, a pausa na informação, é feita da seguinte maneira: o narrador corta o registro que, como dissemos, está sempre mais atrelado a um dos dois personagens, Cetarti e Danielito e, após o corte, no capítulo seguinte, o narrador retoma o registro, mas a partir de outro ponto de vista, neste caso, o do outro protagonista.

O *break* [as interrupções no programa] não possui uma função meramente comercial, mas exerce um importante “papel organizativo” que garante, por exemplo, um momento de pausa, de “respiração”, para assimilar a dispersão inerente à recepção televisiva, daí seu uso mesmo por emissoras estatais, que, a priori, não dependem de receita publicitária. (SERELLE, 2007, p.205)

Assim, além da pausa no frenesi do visível, os cortes de capítulos permitem que o narrador movimente a câmera e desenvolva a narrativa ora acoplando e imergindo em uma perspectiva, ora em outra, sem deixar de parecer objetiva e impessoal. É como se a câmera estivesse no ombro deles (*over shoulder*⁴¹) e, desse modo, toma uma posição, ao mesmo tempo em que não a assume completamente, mas esmeradamente a tangencia.

El modo narrativo o punto de vista considera al narrador en tanto que perceptor de la historia. Es decir, se plantea la distancia o perspectiva que regula la información del mundo ficcional. Independientemente de quien adopte el punto de vista del narrador, el modo narrativo relaciona al narrador con los personajes y es un mecanismo de construcción del relato por el que la historia es contada según una perspectiva determinada, privilegiando un punto de vista sobre los otros, restringiendo la información, omitiendo unos datos o sobrevalorando otros. (NORIEGA, 2000 *apud* GALÁN, 2007)

A câmera relacional, conforme apontamos ao tratarmos de *Nanook, o esquimó*, e como Noriega aponta na citação acima, fará com que a narrativa se realize diante dela, e tudo o que será mostrado terá seu ângulo de visão. Dessa forma, na obra de Busqued, quando o capítulo está associado ao ponto de vista de Cetarti, o narrador segue em terceira pessoa, mas permite que Danielito seja descrito através da perspectiva do condutor. Como aparentemente o narrador os identifica e eles se veem mutuamente como animais, mesmo depois de apresentados por Duarte, o distanciamento permanece, como sem terminar de reconhecer-se.

Cetarti cerró el portón y echó llave desde adentro. El tipo que manejaba, un hombretón un poco más alto que Duarte, apagó el motor y se bajó de la ambulancia. Tenía más o menos la misma edad de Cetarti, llevaba guardapolvo y un corte de pelo tipo militar o policía y evitaba el contacto visual. Duarte los presentó como «Danielito, Javier». Se produjeron unos segundos de silencio un poco incómodo, que volvió a romper Duarte. [...] Duarte le había explicado que la

⁴¹ “É um plano que se trabalha sobre o ombro da personagem, em forma diagonal, para enquadrar a outra personagem. Utiliza-se em cenas que requeiram mostrar conversas, onde cujas personagens se estão olhando em frente a frente. Também se conhece como plano contraplano” (RÍOS, 2005).

mujer tenía problemas de Alzheimer y se autoagredía y que por eso estaba sedada y atada. El grandote bajó un tubo de oxígeno de la ambulancia y lo conectaron a una mascarilla que ataron a la cara de la mujer. (BUSQUED, 2009, p.159)

No mesmo parágrafo, o narrador volta a descrever Daniel como “el otro”; e poucos parágrafos depois, volta a chamá-lo assim de “el grandote amigo de Duarte”. Essa distância e estranhamento não se dissolvem mesmo em outros capítulos que seguem, e Daniel não é designado por seu nome nenhuma vez, mas sempre por “el otro” e “el grandote”⁴². O ser visto pelo outro⁴³, por outro animal, causa, segundo Sartre, uma tomada de consciência do sujeito de que este também é objeto, de que também é presa e que, portanto, não é livre. Em Busqued, no capítulo seguinte ao que Cetarti e Daniel se conheceram, o estranhamento, que praticamente o obriga a olhar, se inicia por outro viés: o do ponto de vista de Danielito. E a não identificação de Cetarti pelo seu nome também ocorre. Novamente, apesar de o narrador em terceira pessoa dar um tom jornalístico como necessário ao documentário, escapam algumas impressões da parte de Daniel ao outro e seu *habitat*:

El dueño de casa era un tipo que dormía en la cocina, casi sin otro mueble que un colchón, un televisor y un par de bolsas con ropa. El tipo tenía poco menos de cuarenta años y no parecía andar muy bien. Ojeroso y con la mirada bastante perdida, los ayudó a instalarse en una de las habitaciones vacías. [...] Mientras Duarte fue de compras, Danielito fumó con el dueño de la casa mirando un documental [...]. Mientras desayunaba, aparte de la televisión se distrajo mirando las cosas que el tipo tenía colgadas en una de las paredes de la cocina. (BUSQUED, 2009, p.167-168)

Em outras aparições de Cetarti em cujos capítulos a câmera relacional segue a perspectiva de Danielito, ele volta a ser denominado “el dueño de casa” e “el otro”⁴⁴. Ou seja, a distância nunca se transpõe. Essa mudança de vozes e câmeras que se dá na obra utiliza ainda outro artifício: a tomada em *close-up*, ou enquadramento fechado, que é quando a câmera se aproxima de algum personagem ou objeto. Já havíamos comentado que o *close-up* no *reality show* se aproxima de um personagem ou objeto para aumentar a emotividade que causa no espectador. No documentário televisivo, a intenção desse plano é atribuir valor a esse detalhe, que em outro plano se perderia entre outras mensagens, para que o espectador realmente o considere. Em *Bajo este sol tremendo* o *close-up* é utilizado em uma cena notável, quando um boi zebu escapa do

⁴² Nomeações que aparecem nas páginas 173, 174, 175 e 179.

⁴³ “O outro é, por princípio, aquele que me olha” (SARTRE, 1997, p.315).

⁴⁴ Páginas 169 e 177.

caminhão que o levava ao frigorífico, corre em fuga e se choca com a parede da casa onde está vivendo Cetarti.

Había personas gritando. Se quedo paralizado, lo único que se le ocurrió es que venía la policía, pero escuchó mugidos. Otro golpe tremendo y algo de ruido de mampostería cayendo. Se levantó de un salto y espío por los agujeritos de las persianas. Un enorme cebú estaba batallando en su vereda con varios hombres de overol celeste que trataban de enlazarlo. Ninguno era policía. El cebú, acorralado en la pelea, había golpeado contra el frente de la casa, tumbando uno de los pilares y desempotrando uno de los tramos de murito. (BUSQUED, 2009, p.117)

Depois da perda da batalha do boi que até tentou fugir, mas é atropelado por uma caminhonete e cai, Cetarti sai de casa para vê-lo de perto, e o narrador utiliza a câmera no ombro para conduzir o espectador à cena do encontro de Cetarti com este outro: Cetarti está tão perto do olho do boi que se vê. “Cetarti miró la cara del toro, que resoplaba como un motor viejo. Se vio a sí mismo en el reflejo convexo del ojo del animal. Ya no había furia” (BUSQUED, 2009, p.118). Segundo Derrida (2002) ser olhado pelo outro, que é animal, é retornar à animalidade e ao encontro ético. Uma ética que não é somente animal, mas dirigida a todos e a qualquer um, já que o que vemos, apesar das diferenças entre espécies, é a partilha da finitude, da mortalidade e da vulnerabilidade.

Aí reside, como a maneira mais radical de pensar a finitude que compartilhamos com os animais, a mortalidade que pertence à finitude propriamente dita da vida, à experiência da compaixão, à possibilidade de compartilhar a possibilidade desse não poder deixar de sofrer, a possibilidade dessa impossibilidade, a angústia dessa vulnerabilidade e a vulnerabilidade dessa angústia. (DERRIDA, 2002, p.55)

Já a repetição do narrador de algumas das informações já contadas nos capítulos anteriores é outra estratégia muito utilizada nos documentários televisivos, justamente porque é necessário contextualizar o televidente que agarra o programa na metade ou em qualquer que seja o ponto que não o inicial. Depois do corte, o problema colocado em um bloco é retomado no seguinte, assim como informações fundamentais ditas ainda mais anteriormente, para criar coerência e engancha o espectador na tensão já previamente construída, ainda que possa estar faltando muito pouco tempo para sua conclusão (CHAMUCERO, 2010, p.28).

Na obra de Busqued, esse procedimento afeta a estrutura narrativa que precisa ser pensada para que, mesmo que se repita uma informação, esta seja contada sob outra ótica, para dar a impressão de que a história avançou numa proporção maior do que a

que realmente avançou. Assim, um assunto é retomado no capítulo seguinte para que o espectador volte à trama que estava sendo narrada, reingresse em algumas imagens e informações de capítulos antecedentes que, quando retomadas, já estarão internalizadas. Ao final, parece que já não há nada de novo (ou ao menos surpreendente) sob o sol.

Cetarti ocupó gran parte de la mañana caminando en círculos por la casa, como un autito chocador conectado a baja tensión, fumando y deteniéndose cada tanto ante la pecera. Observaba la sutil respuesta de los peces muertos al movimiento que generaban las burbujas del aireador en la superficie del agua. Buscó en la cajita de los remedios y tomó dos aspirinas porque le dolía un poco la cabeza. Prendió la televisión. En Córdoba, la noticia del día era que un circo había donado una elefanta al zoológico. La <donación> era un eufemismo, en realidad el animal estaba desnutrido, maltratado y en muy mal estado de salud y los del circo lo dejaban para ahorrarse los disgustos de tratar con un moribundo de ese tamaño. De las imágenes le llamó la atención que la elefanta no paraba de mover los pies, explicaban que ése era uno de los gravísimos problemas que tenía: le habían <enseñado a bailar> poniéndola sobre una chapa y dándole electricidad. Ninguna de las otras cosas que había para ver le interesaron, y al cabo de un rato se quedó dormido en el sofá. (BUSQUED, 2009, p.54)

Uma notícia como a da elefanta que foi abandonada pelo circo em Córdoba é vista no noticiário por Cetarti, depois contada por ele a Duarte, depois contada por Duarte a Danielito, até que os três assistem dias depois à mesma notícia, em outro noticiário. E a repetição não ocorre somente com assuntos e imagens da TV (documentários sobre aviões caça, a tumba de Cristo, profecias do fim do mundo, lulas gigantes, escorpiões do período siluriano, elefantes assassinos da Índia...), mas também na reincidência de alguns verbos com inúmeros complementos (“entreter clasificando la basura”, “entreter mirando las luces”; “mirar televisión”, “miró las cáscaras”, “miró la cara del toro”, “mirar el techo”, “mirar las fotos”; “leer la cara de Cetarti”, “leer un artículo”), fazendo com que o leitor conserve no presente alguns dados e imagens, como quando os personagens assistem a um documentário histórico sobre a segunda guerra, imergem na história e a presentificam. A TV conserva esse tempo suspenso, no qual passado, presente e futuro se dissolvem e realidade e ficção se atravessam.

Es el 20 de noviembre de 1917, día de la batalla de Cambrai. (...) Usted es el general Haig, ¿cómo hará para atravesar las trincheras? ¿Las evitará y buscará otras áreas para cruzar? ¿Las rellenará con tierra para cruzarlas? ¿O construirá puentes utilizando arbustos? La respuesta en el próximo bloque de Decisiones Comando por History Channel.

Danielito descartó rellenarlas de tierra por lo complicado, pero entre las dos no estaba muy seguro. Apostó en la segunda opción, pero al regreso de comerciales se le informó su error. (...) Se hubiera sido por

él, los ingleses se quedaban sin trincheras. (BUSQUED, 2009, p.125-126, grifos do autor)

Partindo para o terceiro procedimento do documentário televisivo que o narrador de *Bajo este sol tremendo* utiliza para o registro de informações e intensificação do efeito de real, além da inserção de áudios de documentários da TV, há também outros materiais como reportagens de revistas, trechos de enciclopédias, recortes de jornal, fotos, letreiros, nomes de cidades e bairros locais da Argentina, que, por mais verídicos que sejam, perfuram a ficção que está sendo construída. Isso porque o narrador consegue criar uma visualidade tão natural à obra, isto é, imagens mentais resididas no “poder imaginativo da palavra” (SCHOLLHAMMER, 2007), que, quando estas imagens, fabricadas em outros meios, são introduzidas, não sabemos bem se “son naturales o artificiales, simuladas o reales” (LADDAGA, 2007, p.14), porque na realidade, “não servem para ilustrar o texto, mas ao contrário, criam uma tensão que corrói os recursos narrativos convencionais e a relação equilibrada entre história e imagem” (SCHOLLHAMMER, 2012, p.41). Ou seja, incluem uma sombra de realidade no texto literário, enquanto no documentário televisivo, a inserção de materiais externos legitima as informações dadas pela voz do documentário.

Estamos falando mais especificamente de duas imagens postas no livro, que disse o narrador se tratarem de duas reportagens: uma retirada da seção “El Mundo” de um jornal local e outra recortada de uma revista. A primeira leva como manchete “Primeras imágenes de un monstruo marino gigante con vida”.

Figura 2: Inserção de reportagem na obra de Busqued I⁴⁵

⁴⁵ BUSQUED, 2009, p.57.

Além do texto sobre a tentativa de capturar imagens de uma lula gigante no mar do Japão, a novecentos metros de profundidade, ou seja, em seu *habitat* natural, contém uma das fotos tomadas e ainda uma legenda: “Tentáculos. El animal forcejeó durante horas y dejó uno adherido al anzuelo”. Na imagem, na realidade, não se vê mais que um borrão, e só se nota, de fato, que este borrão, contido em um quadrado no canto superior esquerdo do texto, se trata de uma fotografia da lula gigante, porque o texto direciona o olhar do leitor para isso com o texto e a legenda, já que realmente só se enxerga uma mancha escura e em preto e branco. Com isso, percebemos que a intenção da colagem dessa imagem no texto, para o leitor, não é a de ilustrar ou representar o que está dito textualmente, mas sim o contrário: de mostrar como uma imagem pode ser paradigmática dependendo do lugar, do tempo ou do texto onde a apresentam.

Sobre isso, Didi Huberman afirma que se trata da potência revolucionária e estética das imagens: dependendo da montagem que se faz com elas, ou seja, em que período, texto, ou posição elas são expostas, produzem uma reconfiguração na história, e assumem uma função e uma apreciação distintas das que originalmente tinham, articulando informações antes não interpretadas ou pensadas. Ao colocar essa imagem na obra literária, portanto, o narrador trata de questionar posição e função impostas às imagens, nos dias atuais, na ordem da visibilidade e da dizibilidade, para recolocá-la a serviço da montagem.

Já o segundo recorte trata, ainda, do mesmo tema, e também contém fotos da tal lula gigante. É um artigo da “Revista Muy Interesante” que leva a manchete de “A la caza del calamar gigante”, e além do texto, possui três fotos: uma também de uma lula viva, fotografada em seu *habitat* natural, e que acompanha a legenda “Un ejemplar inmaduro de *Architeuthis Dux* varado en Kyoto. A pesar de los esfuerzos por mantenerlo con vida, murió de anoxia pocas horas después. Midió 6,20m. de largo y pesó 220kg.”; e outras duas fotos desses animais mortos. Além disso, e o mais interessante, é que essas páginas, além de autoexplicativas e que já haviam sido mencionadas no texto, estão acompanhadas de uma legenda, feita pelo narrador do texto, que as define: “Las páginas que pegó Cetarti en la pared de la cocina”. Essa inserção da operação texto-imagem-texto, assim como da colagem da primeira reportagem, implicam uma série de questionamentos acerca das definições e dos limites entre realidade, simulacro e ficção... afinal, o que é real? Só porque se diz que essas páginas foram retiradas de uma revista essas imagens são mais reais que as construídas na

visualidade do texto literário? O que garante que essas imagens não foram editadas ou criadas em um programa de computador? O que legitima essas e não outras elaboradas no âmbito artístico ou em outros meios de comunicação?

Figura 3: Inserção de reportagem na obra de Busqued II⁴⁶

Tensionar a ideia do real já é fraturá-lo, já é provocar novas percepções no leitor, e é isso que Rancière disse que é o trabalho da arte contemporânea: fazer com que o artista e o espectador indaguem seu olhar ao próprio real, uma ficção mais, a ficção dominante. Nem a palavra, nem a imagem visual que o texto produz, nem o áudio, nem a imagem da televisão, nem as fotos, nem a narrativa que uma imagem pode traduzir; nada parece ser capaz de representar o Real, de preencher as lacunas da história, e de responder certas perguntas, não importa quantos materiais detemos. Ao menos isso já se sabe, e é o que nos interessa no momento.

⁴⁶ BUSQUED, 2009, p.98-99.

2. Entre a imagem da violência e a imagem violenta

Toda imagem na TV implica uma montagem: o que pressupõe um recorte e uma colagem, uma desmontagem e remontagem, uma decomposição e recomposição de um ou mais materiais disponíveis. Para Georges Didi-Huberman, o ver (*voir*) é o caminho do saber (*savoir*) e pode também prever (*prevoir*) os momentos históricos e políticos que vivemos. Dessa maneira, a montagem (e tudo o que ela acarreta) é um método de saber utilizado para compreender a relação do sujeito com o que o cerca, além de ser um método de fazer-se entender e empreender sua leitura. Toda montagem é capaz de modificar uma imagem. Dependendo da imagem anterior e da posterior, dependendo do contexto, das palavras que a identificam, seu significado muda e, por consequência, a reação do espectador muda também.

Es indudable que las imágenes, y también los sonidos, registrados directamente de la realidad tienen significados en sí mismos: ya sea una golpiza que varios policías propinan a un hombre joven, un hermoso paisaje, o una mujer amamantando a un bebé. No obstante, el contexto en el que se presenten dentro de un film puede modificar sustancialmente sus valores. Por ejemplo, si en el caso de la golpiza se identifica al joven como un asesino alcanzado por los policías, posiblemente la antipatía hacia los uniformados se atenuaría en el espectador; si sabemos, en el segundo caso, que el paisaje estuvo expuesto a una nube radioactiva, seguramente nos producirá menos placidez y algo más de inquietud; y si sabemos que la madre amamanta a un bebé marcado por una enfermedad incurable, la tristeza ocupará el lugar de la ternura. La misma imagen de guerrilleros barbudos de la Sierra Maestra, entrando en La Habana en 1961, ha servido para documentales de signos ideológicos opuestos. (MENDOZA, 1999, p.30)

Neste jogo de armar e desarmar imagens na televisão, a política de esquecimento parece atuar com mais rigor que a política da memória⁴⁷ mesmo quando tratamos da TV, que, à primeira vista, parece falar de tudo. Quer dizer, aquilo que pode (e deve) ser registrado é insistentemente lembrado na TV, com a produção de inúmeras versões da mesma história por diferentes diretores, narradores, etc., e com exhibições que se repetem infundavelmente, enquanto há outros temas e imagens do passado e do presente que parecem não existir nem nunca haver existido, ainda que às vezes nos deparemos com outros documentos e arquivos que provem o contrário. A TV não dá conta da realidade e nem tem essa intenção, apesar de seu discurso fazer parecer que sim.

⁴⁷ Claro que essa política do esquecimento não se reduz ao dispositivo televisivo, mas nos deteremos nele e nos formatos televisivos que analisamos, porque o tema é amplo e facilmente desdobrável em inúmeras questões que não nos cabe desenvolver neste momento.

A hierarquização da memória não define só aquilo que deve ser investigado ou reproduzido, em diferentes níveis, mas também define o que deve ser ocultado, excluído, seja por critérios ideológicos da emissora televisiva, por um contexto histórico, político ou cultural do país, seja porque tal fato ocorrido revela uma faceta demasiado cruel do humano, do Estado, da história, para ser informação posta em discussão na TV, ou por outros motivos.

Em nome da democratização da informação, construiu-se a justificativa de uma verdadeira ditadura da visibilidade amparada pelo corolário de um registro total sobre os acontecimentos cotidianos. A espetacularização do vivido trouxe à tona não somente a exploração dos grandes eventos, mas também levou ao culto ao grotesco, ao pitoresco e à violência cotidiana como se fossem tramas encenadas para satisfazer espectadores que já não se saciam mais com o folhetim das sete. (SILVA, 2009, p.131)

Quer dizer, há uma linha tênue entre aquilo que pode ser exibido, aquilo que ultrapassa as convenções cotidianas, mas que ainda é aceitável, e aquilo que não se deve registrar sob nenhuma hipótese. Nesse ajustamento entre o sim e o não da TV, sobram lacunas, descontinuidades, discrepâncias e questionamentos a respeito do dito e do inaudito, quando o “produto” televisionado é a violência, por exemplo.

É necessário registrar neste ponto a enorme tensão que se encontra na base dessa articulação. As culturas estabelecem modalidades e limites para as representações da violência, que estão ligadas a seus processos históricos e seus valores estéticos dominantes. [...] De modo geral, a civilização ocidental procurou, de modo ambivalente, enquanto sustentava e incentivava práticas de violência, criar condições para o silenciamento a respeito de seus agentes. (GINZBURG, 2012, p.222)

As obras de Bizzio e Busqued, a nosso ver, se aproximam de algumas das distintas abordagens que a televisão pratica para a projeção da violência. Em ambas, pode-se notar que os narradores se posicionam articulando os recursos estéticos com as exigências que o mercado demanda para cada formato televisivo, além de questões igualmente intrincadas, como a espetacularização, a banalização e a superexposição, quando se trata da mostragem da violência. A mostragem, mais que a sequência de imagens, é um direcionamento do olhar do espectador, impresso autorizadamente pelo diretor, pela emissora, pelo Estado, etc.

A imagem da violência faz ver um acontecimento, que se sabe violento, sem necessariamente mostrá-lo de forma violenta. [...] A imagem violenta permite viver o acontecimento, porque ela constrói, por sua enunciação, uma humanidade através da câmera, de tal maneira que é possível que certas imagens, mesmo não mostrando, possam tornar-se, apesar disso, violentas. (JOST, 2010, p.101)

A diferenciação entre a “imagem da violência” e a “imagem violenta” é algo que observamos nos dois romances, e que marca não só a distância ou a proximidade do narrador em relação ao objeto, mas também delimita um dentro e um fora na mostraçã e narração da violência. No entanto, ainda que haja uma prevalência de um desses posicionamentos para cada obra, isso não significa que haja a exclusão do outro. A movimentação da câmara, tanto em *Realidad* quanto em *Busqued*, como já analisamos, é incessante, haja vista o efeito de onisciência que se procura provocar no leitor/espectador, que acarreta, muitas vezes, o apagamento das diferenças espaciais e temporais. Por isso, apesar de em *Realidad* o registro das imagens fazer com que o narrador pareça tratar da imagem da violência quase sempre com certa distância segura, e em *Bajo este sol tremendo* é possível perceber que a violência incide sobre todas as imagens, em ambas as obras essas escolhas de ponto de vista não são incompatíveis com outras posições de câmara, em algumas passagens.

Por que as primeiras imagens do atentado de 11 de setembro não são imagens violentas? Porque elas foram – sim – assombrosas, porém, suportáveis? A primeira resposta tocaria o lado do saber e das enciclopédias: essas imagens lembravam imagens já vistas, às quais estávamos acostumados, como a demolição de um quarteirão de prédios de uma cidade-satélite. Uma outra explicação [...] é que aquela cena não estava *na medida* do homem, por falta de ancoragem num olhar humano e pelo ponto de vista sobre-humano, quase divino, da exibição dessa ação. A mera exibição não poderia suscitar muita emoção. Para que esse *nobody's shot* – na linguagem dos técnicos americanos – fosse *animado*, precisava-se de um *raccord* de olhar que ativasse o que eu já tinha chamado alguma vez de *antropomorfismo regulador*. (JOST, 2004, p.74-75, grifos do autor)

Segundo Jost, a imagem da violência abandona uma obrigação de identificação do leitor/espectador com os personagens/atores, já que a violência é filmada à distância pela câmara, dispositivo mecânico associado a uma objetividade máxima (“ocularização zero”). Já as imagens violentas seriam aquelas perpassadas pelo olhar de quem está atrás da câmara, ou seja, pelo fator humano que faz com que a imagem sofra interferência do ponto de vista subjetivo, e que, por essa razão, faz operar também um “descongelamento dos clichês”, provocando no leitor/espectador um choque perceptivo, isto é, uma maior força afetiva.

A televisão, como sabemos, é quicá hoje mais do que nunca, o aparelho tecnológico mais onipresente do Estado, já que há praticamente uma televisão em quase todas as casas onde há energia elétrica. Além disso, a maioria daqueles que não a possuem, tem acesso a ela em outros ambientes, como comércios, restaurantes, postos

de conveniência, salas de espera, hospitais, transportes públicos, etc. Isso também é importante levar em consideração, já que a TV é o dispositivo que articula o local com o mundo, incessantemente, além de trabalhar na produção de correlações/sentidos entre o passado, o presente e o futuro. Sua atuação na difusão de informações locais e transnacionais, e na elaboração de uma organicidade na proliferação de imagens, sons e narratividades, faz que não só o passado retorne quantas vezes for necessário para sua espetacularização, mas que também retorne para uma renovada manipulação de suas imagens no presente, para a elaboração do presente, e para provocar os mesmos ou novos efeitos no público espectador. Esse regresso de algum índice remoto da memória coletiva tem ainda mais uma função: legitimar os atos violentos do Estado, que necessita constantemente exibir provas e relatos de que sua atuação violenta contra a violência é fundamental à manutenção da paz. “¿Qué magia no se alimenta después de todo, y ante nuestras narices, de sus propias comillas?” (BIZZIO, 2009, p.212), diz o narrador de *Realidad*. Ao trazer ao presente velhas imagens relacionadas à violência em geral, e ao terrorismo, em particular, o Estado também justifica a inserção de câmeras de vigilância em todos os lugares, com o mesmo pretexto da polícia, de “servir e proteger”.

A ideia de privacidade, desta forma, foi diluída no espaço público sob o argumento de que a sociedade tem que ser abastecida incessantemente pela informação, posto que a opinião pública precisa saber. Nesse contexto, o argumento, muitas vezes, falacioso da publicização total esconde a dissimulação de interesses, a manipulação da informação e o próprio papel de formulador e selecionador de eventos desempenhado pelos meios de comunicação. (SILVA, 2009)

Essas considerações introdutórias são importantes, porque – ao contrário das imagens do ataque terrorista de “onze de setembro?” nos Estados Unidos, que “não se referiam a nenhum fenômeno conhecido da memória humana”, mas que “já tinham sido vistas antes” em filmes e livros de ficção, ou “pelo menos na imaginação” (JOST, 2004), – as imagens da ação terrorista na obra de Bizzio já possuem ao menos três referências específicas (e reais) no arquivo de seus (ao menos) leitores/espectadores locais: o ataque contra as torres gêmeas em 2001; o ataque contra a AMIA (Asociación Mutual Israelita Argentina) que deixou 85 mortos, em 1994, na Argentina; e aquele contra a Embaixada de Israel, em 1992, que contabilizou 29 mortos, também na Argentina. Por essa razão, o narrador de *Realidad* questiona:

¿Cómo no va la especie humana a desesperarse a veces por nada cuando sabemos tan bien – desde que un mono cambió para siempre

los árboles por el suelo y un día miró hacia arriba y vio fieras en lugar de semejantes – que basta un minuto para pasar de las manos de un compañero de patrulla a las de un terrorista? (BIZZIO, 2009, p.42)

Essa convicção de um “conhecimento coletivo” pela comunidade leitora/espectadora de que o terrorismo faz parte de suas vidas (*conhecemos sem ter vivido, sabemos por tê-los visto*) é a que justifica as câmeras de vigilância, que não dormem nem desligam, e que passam a ser seus olhos e ouvidos. Pela TV se testemunha e se aprende, assistindo a um documentário que apesar da escala evolutiva, o mundo ainda está mais próximo da barbárie que da civilização na maioria de seus aspectos. A colocação – “sabemos tan bien” – apela a essa ideia de comunidade, a essa ideia de “sabedoria popular” que seriam esses eventos/referências e tantos outros a que diariamente se têm acesso através da televisão, e que acabam por nos colocar em um limbo de insegurança constante.

2.1 Espiar e punir

Por serem fixas e não possuir um operador de câmera que daria um olhar subjetivo à imagem, essas câmeras oferecem um olhar maquínico, que promete exhibir o real – público ou privado – sem necessidade de mediador ou intervenção. Desse modo, sem um corpo que carrega a câmera, o olho do espectador se identifica com o olho “vazio” dela e tem a sensação de onipresença que a câmera objetiva provoca – é o que Serelle (2012, p.262) chama de cultura da fetichização testemunhal. O fascínio pelas câmeras se dá, portanto, pela possibilidade de ver tudo, de saber de tudo, como direito universal. “O mundo está à nossa disposição” (BERGER, 1982, p.154). Porém,

a consciência do sofrimento que se acumula em um elenco seletivo de guerras travadas em terras distantes é algo construído. Sobretudo na forma como as câmeras registram, o sofrimento explode, é compartilhado por muita gente e depois desaparece de vista. Ao contrário de um relato escrito [...], uma foto só tem uma língua e se destina potencialmente a todos. (SONTAG, 2003, p.21)

Apesar de as imagens das câmeras de vigilância, já há algumas décadas, servirem como prova do delito, ou seja, como prova do que *já aconteceu*, a partir do ataque às torres gêmeas, em 2001, as câmeras de vigilância passaram a ter outra função fundamental: controlar. É preciso saber de tudo *antes*, para prevenir outro ataque, sempre iminente. Sobre isso, afirma Jost: “El viejo adágio ‘una imagen vale más que mil palabras’ debería ser reemplazado por un nuevo enunciado: ‘un testimonio vale todos los razonamientos’” (JOST, 2012, p.128). A realidade está sob nosso olhar vigilante.

Nas ruas, lojas, supermercados, bancos, caixas eletrônicos, portarias, elevadores, deixou de ser constrangedora a presença disseminada do aviso simpático e ao mesmo tempo ameaçador: Sorria. Você está sendo filmado! Uma eterna vigilância paira sobre edificações, equipamentos, veículos em movimento, e não só serve à segurança como ao controle. (MOURA, 2004)

O controle pan-óptico de que falava Foucault se dissolveu em milhares de olhos. Além do autocontrole, há ainda câmeras de vigilância aonde quer que um sujeito vá. Não à toa, depois do ataque de “onze de setembro”, essa conjuntura da visibilidade máxima, da urgência da transparência, coincide com a volta de figuras políticas que se caracterizaram como populistas em países em que os primeiros *reality shows* no formato *Big Brother* obtiveram sucesso imediato: ao mesmo tempo em que o indivíduo anônimo ganha direito de imagem e som nesses programas o público espectador ganha o direito de vigiar e controlar seu “representante” e puni-lo com a eliminação do

programa, caso ele não seja mais sua “imagem e semelhança”. Coincidência ou não, o político (ou partido político) que conseguiu demonstrar em sua campanha que daria voz, espaço e representatividade às massas, prometendo cumprir suas demandas através de um mandato aberto, transparente e popular passou à frente nas eleições. Ao menos no Brasil e na Argentina, vimos este fenômeno acontecer nos anos de 2002 e 2003, respectivamente, com a eleição de Lula e Nestor Kirchner. E o mesmo aconteceu na França, como Jost relata:

¿No podemos ver en esta coincidencia un síntoma? En el momento en el que los telespectadores votan masivamente por gente insignificante, paralelamente, las elecciones presidenciales dan lugar a una abstención record y al éxito del populismo contestatario más duro desde la Segunda Guerra Mundial. ¿No es esto signo, entonces, de que la ciudadanía imagina en la televisión y en los *reality shows* una alternativa a las mediaciones tradicionales (debates parlamentarios, confrontación de los programas), a las vías educativas legítimas y a los circuitos de información? (JOST, 2007, p.135)

Não obstante, o espectador do *reality show* sabe que apesar da ilusão de transparência, ele não tem acesso à totalidade nem na casa “mais vigiada do país⁴⁸”. Há uma distância entre o que é superexposto e o que não é visto que nunca desaparece. Primeiro, porque são várias as câmeras que vigiam os participantes, e o espectador não tem acesso a todas elas. Segundo, porque por mais não atuadas que sejam as cenas, há um trabalho de edição, de corte e montagem sobre elas, e o que chega disso ao espectador, é somente uma ínfima parcela delas. Por isso, no *reality show*, ganha aquele que parecer mais real em seus “quinze minutos” no ar; ganha o prêmio em dinheiro (além dos olhos e do coração do público) aquele que conseguir “fingir melhor” que “esqueceu” que há câmeras ao seu redor. Ou seja, aquele que for o melhor ator.

Há uma tendência para autoconstrução como personagens reais, porém, ao mesmo tempo, ficcionalizados, frutos da competência midiática que cada um adquiriu em contato com a linguagem altamente codificada dos meios de comunicação, que leva a administrar as diversas táticas audiovisuais e interativas para gerenciar a própria exposição aos olhares alheios. (SIBILA, 2016, p.83)

Em *Realidad*, o narrador-câmera tenta tirar o maior proveito possível das performances dos personagens, já que estando dentro ou fora da casa, há câmeras por todos os lados e, por esse motivo, todos, ao atuar, giram para a câmera, como já vimos. Haverá algum momento, um lapso de esquecimento das câmeras, que revelará um verdadeiro *self*? É isso o que tentam captar e o espectador anseia por ver/participar,

⁴⁸ Denominação, pelos meios de comunicação, da casa onde se grava o *reality show Big Brother*, em sites que tratam do programa em pelo menos quatro países (Brasil, México, Portugal e Espanha).

visto que, mais que testemunha ocular, como já comentamos, o espectador do *reality show* é cúmplice do espetáculo.

¿Cómo conciliar estas dos promesas contradictorias: la que se le hace al potencial actor, de promoverlo, y la otra, a su público, de entretenerlo? En otros términos, ¿cómo hacer sitio al hombre sin cualidades sin provocar el aburrimiento del que observa? Esta reflexión sobre la calificación del testigo va a estar en el corazón de la dialéctica banalidad-originalidad, y de una nueva incursión de la televisión en el espacio público. (JOST, 2012, p.130)

Isso faz com que haja um movimento entre sentir-se parte do acontecimento, pela imagem, e, com isso, sentir a dor do outro; e, ao mesmo tempo, não ser o outro, e *assim não sendo*, poder julgá-lo e castigá-lo. No trecho abaixo, encontramos um exemplo:

Diego entonces vio y oyó la propuesta que Gran Hermano le hizo a Chaco: un papel como actor en una telenovela si limpiaba la cocina con la lengua. Diego hubiera hecho cosas peores con tal de seguir en el canal, pero ahora, desde afuera, la inmediata aceptación de Chaco le arrancó un gesto de desprecio, un soplo de superioridad por la nariz, el mismo gesto y el mismo soplo que le habían dirigido a él durante semanas miles y miles de espectadores anónimos; ahora que estaba afuera, volvía a parecerse a ellos. (BIZZIO, 2009, p.58)

Este movimento de reconhecimento e alteridade é criado por algumas estratégias no *reality show* e em *Realidad*: uma delas é a câmera fixa, colocada em um ponto não humano, que marca uma distância justamente por esse caráter “*nobody’s shot*” de que trata Jost. Diz o narrador: “En general la cámara permanecía fija en el plano más anódino posible” (BIZZIO, 2009, p.59). Por essa razão, é possível olhar tanto e por tanto tempo. Além de não haver identificação com o plano da câmera, a mediação do apresentador no *reality*, e do narrador, no romance, auxilia na constituição desse afastamento. Quando o mediador deixa evidente seu ponto de vista, o espectador se afasta. E quando algo lhe interessa focar, a câmera fixa traz o objeto para primeiro plano, em *close-up*, eliminando a distância, momentânea e ilusoriamente, para provocar determinado efeito (adesão ou indignação) no espectador, como no último trecho apresentado e no trecho a seguir. Como a generalidade não incute empatia, é preciso que o narrador rompa o efeito de exterioridade que a câmera fixa motiva, mostrando as reações subjetivas do ator, que capturará a atenção e a emoção do espectador.

Era un momento único. Y así lo sentían millones de espectadores. Tenía algo. Ommar le hizo una seña a Roswaig, que asintió y giró la consola. Roswaig presionó un botón, empujó lenta y solemnemente una tecla hacia adelante y, con notas de piano que venían desde muy lejos, de otro planeta quizá, empezaron a sonar los primeros acordes de un tema digno de un atardecer en Ibiza, un tema dulce, perfecto y

melancólico. [...] ¿Quién podría, en un momento así, cambiar de canal? (BIZZIO, 2009, p.116-117).

Somente assim, entre o uso de planos gerais da cena – bastante importante para banalizar, ridicularizar, julgar e naturalizar o espetáculo (repetido insistentemente, com todos os seus lugares comuns e clichês exagerados em última potência) – e o uso, sempre incisivo, de primeiros planos – que gera “esta identificación del yo y el él, y que acaba por dar la idea de un *nosotros*, de una comunidad que comparte una pena, un dolor o una alegría, y no de un público” (JOST, 2012, p.120) –, é que pode o programa autenticar suas imagens diante do espectador e lograr parecer tão verdadeiro quanto o mundo real. O interessante é que como o espectador tem acesso ao mundo real a partir da imagem da TV sob seus procedimentos, quando o real invade seu mundo, ele duvida que se trata da realidade e não da ficção. Na obra de Bizzio, essa tensão está posta em: “Julio no lo podía creer. Dos respuestas, un helicóptero, vallas, evacuados, policías y una tanqueta del ejército acercándose no eran suficientes para convencerlo de la verdad” (BIZZIO, 2009, p.97). Como disse Sontag (2003, p.24), a imagem como clichê e a imagem que choca são dois aspectos da mesma presença.

Durante meses habían esperado ese momento. El deseo de que el deseo no se cumpliera era sincero y respondía a la idea de juego que tenían todos: ellos, si Chaco hacía lo que quería, iban a conmovirse y no tendrían más remedio que convertirlo en ganador, cuando en el fondo querían que ganara Robin, por un motivo muchísimo más altruista que el de calentarse gratis en la tele: presenciar el encuentro de Robin con su hijo. Así que, en el fondo, lo que querían era expulsar a Chaco de la casa. Por eso lo protegían. Pero ésa no fue la única contradicción. El sentimiento era tan digno que enseguida empezó a dar asco. Y dio más asco todavía cuando se hizo consciente. Fue como estar cómodamente sentado en un sillón, tomando una copa con el matrimonio que uno ha invitado a cenar en casa, y notar de pronto que todos lo miran, y descubrirse con una mano en las bolas. Sí, nosotros somos así. Chaco se puso de pie. (...) Lo que prometía la escena era tan bajo que todo el mundo olvidó que la acción de Chaco era una acción terrorista. (...) Recién entonces Chaco se incorporó. Millones de personas se relajaron. Y al relajarse pasaron por fin de la curiosidad morbosa a la indignación. (BIZZIO, 2009, p.118-120)

Como tudo está sob o olhar da câmera, ainda quando o espetáculo parece estar suspenso na trama e os personagens não fazem nada de significativo (só prometem), – afinal todos estão esperando tensamente o ataque final, seja a partir de um refém morto pelos terroristas, seja por um assalto da polícia ao prédio da emissora –, o narrador problematiza a espetacularização das imagens com mais imagens. A análise da imagem antes mesmo de ela ser posta, que coloca à luz do espectador o seu próprio modo de ver, não é um problema. A evidência da manipulação da imagem pela palavra,

principalmente no *reality show*, faz parte do contrato do jogo, do espetáculo da realidade. Há uma série de filtros, como já dissemos, do que o espectador quer saber e do que não quer. “¿Cómo era posible que nadie hiciera algo para impedir que se viera semejante cosas?” (BIZZIO, 2009, p.120.). Qualquer movimento em direção à quebra da moral e bons costumes que sustenta o programa necessita ser impedido para que o preestabelecido seja restaurado o mais rápido possível.

Así los espectadores nocturnos habituales, que ya se habían multiplicado por tres, se enteraron de muchísimas cosas reprobables, tristes, oscuras, menores, enroscadas e inconfesables sobre los participantes que de otra forma se hubieran mantenido siempre ocultas y que ahora, ya a la luz, les provocaron una cadena de reacciones morales igualmente larga: censura, burla, estupor, indignación, vergüenza, y alguna que otra erección despreciativa. (BIZZIO, 2009, p.77)

O espectador tampouco quer ver a violência do mundo gratuitamente e sem o filtro da banalidade. Os modos de instauração de sentido e os procedimentos audiovisuais de ordem técnica para a construção da narratividade das imagens – “enquadramento, zoom, cortes, alternâncias de câmeras” (RONDELLI, 1994, p.100)– são acionados tanto nos telejornais como nos *reality shows* justamente para isso: banalizar e naturalizar a gênese da violência, amenizando seu efeito de choque. É o que Suzana Killp (2012) chama de “ética da mediação”. Em outra cena, ainda com a grande ação em suspenso, o narrador brinda ao espectador *zappings* de atuações: imagens diversas que, em comum, têm justamente esta tensão pré-desfecho. Em todas elas, a violência está presente, mas a montagem de uma imagem atrás da outra se encarrega de esvaziar seu conteúdo, num *looping* que as banaliza. Assim, quando o narrador mostra: “Abajo, en el minuto treinta y cinco, diez nuevos efectivos armados hasta los dientes aparecieron trotando en bloque por una esquina y desaparecieron por la otra” (BIZZIO, 2009, p.168); e quase em seguida mostra também: “En el minuto treinta y dos, el padre de Pau volvió en sí. ‘¿Qué hora es?’ preguntó como si importara. Su hijo lo miró con odio” (Ibidem, p.169); e, um pouco mais adiante, no mesmo capítulo, mostra: “En el minuto doce, uno de los terroristas que custodiaban los accesos al canal se detuvo alarmado al oír sus propios pasos en el pasillo y se dijo que sería bueno descansar un poco antes de morir” (Ibidem, p.173), é possível dar-se conta de que não é a violência que está posta em primeiro plano – esta já está totalmente naturalizada e trivializada –, e sim a tensão gerada pelo cronômetro, pela contagem regressiva do tempo, o que leva o leitor/espectador a passar por essas cenas banalizadas, monótonas, sem grandes efeitos.

Os *reality shows* são um lócus privilegiado de enunciações sobre espelhos. A quantidade de “tempos mortos” nesses programas é imensa e aborrecedora. Por isso, em geral, as melhores partes – isto é, as mais interessantes à audiência – acabam sendo justamente as edições ou as pós-edições das quais são suprimidos tais tempos. Entretanto, a narração televisual alternando tempos mais ou menos concentrados, instaura audiovisuais de cuja natureza também os tempos mortos são constitutivos. (KILLP, 2012, p.97)

Somente quando a câmera se detém e se aproxima de algum personagem, é que a banalidade se torna estrela. Já não se trata de anônimos, mas sim de pessoas que o espectador já conhece, e das quais se sente íntimo. Por essa razão, qualquer ação que as afete parece afetar também ao espectador.

Trata-se de um voyeurismo espetacular que se nutre do fascínio da exposição de atrocidades grandes e pequenas, de uma patologização da esfera pública que empaticamente é compartilhada em torno de feridas traumáticas e sofrimentos que, de alguma maneira, se coletivizam, pois aglutinam e envolvem emocionalmente a todos num tempo em que o embrutecimento e a indiferença parecem atingir a esfera privada e a vivência particular. (SCHOLLHAMMER, 2012)

Entre o fascínio e a morbidade que a imagem da violência na TV provoca, está o espectador do *reality* que não só permite, como também alimenta essa tensão, votando no participante que melhor entra nesse mesmo jogo. Na TV é muito importante que uma imagem fale e que uma palavra atue. No *reality show*, como não há muito espaço para a ação, é principalmente pela palavra que o participante pode seduzir aos espectadores e fazer com que os outros participantes estejam “bajo el pulgar” (BIZZIO, 2009, p.28). A palavra é arma – a única arma – com a qual um participante consegue fazer com que o outro se renda. Neste outro exemplo, pode-se notar como uma frase simples, deslocada e esvaziada de sentido pode servir para impactar o público que a ouve.

– Una persona es como otro *siente* que es, no como esa misma persona *cree* ser – dijo, y todos los miraron –. Difícilmente podría decirles yo quién es el que intentó hablar conmigo si ustedes no me dejaron hablar con él – agregó en tono de reproche. Y hay que reconocer que la intensidad del reproche no estaba muy por debajo del nivel de sabiduría ad hoc que alcanzó formularlo. (BIZZIO, 2009, p.91)

Essa pretensão do personagem de captar e cooptar o outro pela palavra está sob outros graus de dominações na trama de *Realidad*. Uma delas é a dos produtores sobre os participantes da casa. São eles que “orientarão” os participantes a que sigam uma lista de clichês e estereótipos, passeando por lugares-comuns, com a promessa de levá-los até a calçada da fama. Em um momento da trama, inclusive, enquanto o terrorista Ommar vê essa artimanha retórica sendo manejada por um dos participantes, pergunta

aos produtores como é que eles conseguem fazer com que os participantes façam exatamente o que eles querem.

– Desconfío del amor de la gente que pelea por lo que quiere – dijo Robin.

A Chaco la frase lo conmovió, pero a los terroristas los dejó perplejos. Cruzaron en voz alta unas palabras moviéndose y hablando todos a la vez. Daban la impresión de haber sido tocados, quemados, sacudidos por algo concreto pero invisible, y muy poderoso. Ommar dijo:

– Cerdo – entre dientes. Y Sailab estuvo a punto de disparar su ametralladora contra el monitor. Ommar lo apoyó mentalmente, pero lo detuvo. Necesitaba saber algunas cosas.

– ¿Cómo los dominan? – le preguntó a Roswaig.

– Les decimo... [...] Son estrellas. (BIZZIO, 2009, p.40-41).

Em outro momento, quando Ommar aparece já totalmente à vontade com seu novo papel de editor de imagens do *reality show*, ele mesmo explica a outro terrorista suas manobras. “¿Te das cuenta? – Le dijo Ommar a Ajaj –. Yo ahora mando esta imagen al aire y en el acto tengo a millones de personas en todo el mundo preguntándose qué escribió este idiota en el papel” (BIZZIO, 2009, p.145). Quer dizer, o que se vê é uma posta em abismo do sequestro, da dominação: os produtores, que atuam somente conforme as ordens dadas pela emissora – “un pequeño ejército de lobbistas, programadores, inversores y operadores” que decide o que deve, ou não, ser veiculado–, fazem dominar os participantes, que sentem dominar os espectadores, que, por sua vez, também dominam o canal, já que a audiência é a que rege a programação televisiva.

Varias operaciones transfiguran lo ordinario en el *loft* [*Big Brother/Gran Hermano*]: La primera radica en el uso novedoso que hace este programa del archivo audiovisual. (...) De este modo, tan pronto como se vuelve a difundir, cualquier acontecimiento banal es dotado de un valor particular. Pero la habilidad del dispositivo es tener un recurso de archivo para magnificar la banalidad de estas imágenes. (JOST, 2012, p.114)

É quando os terroristas se dão conta de que a arma da emissora é ainda mais potente que as metralhadoras que possuem e, controlando-a, conseguem, de fato, aterrorizar e atingir o maior número de vítimas da história do país.

Sí, [Ommar] también sentía que el programa era un arma y que él la había descubierto y que esa no era la clase de arma que merecía empuñar, todo lo cual le enfurecía, porque se había preparado para entregar la vida sin manipulaciones, es verdad, pero la sensación de que él lo hacía mejor se imponía a las demás. (BIZZIO, 2009, p.159)

Sendo a palavra, realidade, que organiza as imagens e atua sobre o real e a ficção; sendo a palavra, a principal arma do Estado e, portanto, arma também dos que a

utilizam para brigar contra ele; sendo a palavra, artifício da arte, e também desta obra literária⁴⁹, nos afirma Slavoj Žizek:

É preciso ter a capacidade de discernir, naquilo que percebemos como ficção, o núcleo duro do Real que só temos condições de suportar se o transformarmos em ficção. É necessário ter a capacidade de distinguir qual parte da realidade é “transfuncionalizada” pela fantasia, de forma que, apesar de ser parte da realidade, seja percebida num modo ficcional. Muito mais difícil do que denunciar ou desmascarar como ficção (o que parece ser) a realidade é reconhecer a parte da ficção na realidade “real”. (ŽIZEK, 2013, p.34)

Somente assim poderemos ler a crítica à realidade em uma obra que utiliza tanto de tantos artifícios do mercado. Mas isso deixaremos para mais adiante.

⁴⁹ “¿Cómo qué es todo esto? – respondió Zenith - ¡Un juego! Le dijimos que las balas son de foguero, así que el chico dispara, dispara creyendo que dispara una ficción” (BIZZIO, 2009, p.183).

2.2 A imagem e a fúria

Já desde o título o leitor se depara com a condição na qual vivem ou sobrevivem as criaturas desta obra literária. Em *Bajo este sol tremendo*, a violência também é naturalizada, estabelecida, e perpassa todos os âmbitos da trama. No entanto, o tratamento dado a ela não é o da banalização e da espetacularização, como na obra de Bizzio. A câmera tampouco é a do *reality show*, fixa, distante, de vigilância, que avança sobre o personagem para focalizá-lo, sem deixar de ser impessoal. Na obra de Busqued, a ironia e o clichê passam longe, e assim como na construção mostrativa dos documentários televisivos, a câmera que o narrador manuseia – por mais que se esforce para realizar o menor registro ideológico e fazer a menor intervenção possível no direcionamento do olhar do espectador – pressupõe este sujeito que está por trás dela, e sua presença não se isenta.

Esta câmera estabelece um outro tipo de experiência em relação à câmera de vigilância – por estar acoplada ao corpo do repórter, seu enquadramento pressupõe um olhar subjetivo, como se o espectador observasse a cena pelo ângulo de quem participa dela. Ou seja, trata-se de uma espécie de narrativa em primeira pessoa: ainda que a câmera não esteja à altura dos olhos do repórter, o dispositivo gera um registro que possibilita uma experiência estética quase carnal, como se o espectador participasse do acontecimento; deste modo, tal recurso [...] fortalece e legitima a ideia de vínculo entre relato e experiência. (MARTINS, 2015)

Essa escolha pela câmera acoplada – que apesar de duramente objetiva em alguns momentos, em outros, se mostra incapacitada de transmitir a realidade *tal como ela é*, e pela mesma razão, deixa escapar imagens onde há mais ausências, silêncios e lacunas que adimplências, vozes e conclusões – contribui também para o cumprimento da promessa de autenticidade intencionada pelo documentário televisivo. O documentário nunca dá conta da totalidade da realidade, apenas de uma versão dela.

Para compensar as perguntas suspensas por falta de respostas, é preciso que aquilo que é visto, seja visto de perto, ganhe notoriedade. A manipulação é inevitável. Quer dizer, faz-se necessário que o visível esconda (ainda mais) o dissimuladamente invisível. No caso de *Bajo este sol tremendo*, é um determinado tipo de violência que é visto em *close-up*, que é posto em primeiro plano e ganha protagonismo, para sobrepor outra violência, a política do esquecimento (a qual abordaremos mais adiante). Dessa forma, como afirma Jost, já não se trata de saber ou ver, e sim de sentir a violência. “Essa identificação com o corpo do cineasta, essa construção de uma humanidade por

trás da câmara, tem efeitos tão fortes que ela pode infundir violência num objeto que, em si, não é violento” (JOST, 2012, p.81). A imagem violenta, portanto, não necessariamente trata da violência, mas da forma com que o narrador mostra e narra, essa sim, violenta, como no exemplo abaixo:

Para llegar a la casa propiamente dicha tuvieron que caminar unos metros por un pasillo. La casa era chica y producía una sensación de ahogo, una mezcla de olor a humedad y ropa sucia impregnada de sudor alcohólico se metía en la nariz y parecía invadir los demás sentidos. La mujer le señaló el dormitorio y le dijo que se fijara ahí, que ella iba a limpiar al lado de los armarios del living... (BUSQUED, 2009, p.28-29)

Além dessa escolha de verbos e adjetivos que faz o espectador topar com uma violência constitutiva e por isso, inevitável, diz Carmen Sanchís (2005) que há outros procedimentos de que a arte pode se utilizar para que a linguagem exerça sobre o espectador uma provocação afetiva violenta.

Sin necesidad de llegar al extremo morboso, los valores negativos que aparecen en las representaciones de las violencias y en varios niveles de agresividad y conflictividad acentúan el efecto y apelan directamente al mecanismo perceptivo y las emociones del espectador. Podríamos citar algunos: el uso de la *deformación* y *distorsión*, el *desorden* deliberado ligado a la acumulación de cosas hasta llenar prácticamente el espacio, el *desequilibrio* y el *amontonamiento* informe de cuerpos y objetos, lo *fragmentado*, la *fisicidad* y la *exhibición de lo íntimo*. (SANCHÍS, 2005, p.96-97, grifos da autora).

Sobre isso, Schollhammer afirma que uma tendência estética, notada em várias obras literárias atuais⁵⁰, é a de buscar um efeito no leitor/espectador que não visa exclusivamente a um efeito de choque ou trauma, mas sim a um efeito afetivo, isto é, uma experiência sensível entre o sujeito e a obra; uma vivência que se dá devido à potência das práticas artísticas realistas de *tornar-se real*:

Algo se intercala desta maneira entre a arte e a realidade, um envolvimento que atualiza a dimensão ética da experiência na medida em que dissolve a fronteira entre a realidade exposta e a realidade envolvida esteticamente e traz para dentro do evento da obra a ação do sujeito. (SCHOLLHAMMER, 2012, p.138)

Dessa forma, o corpo do leitor/espectador (aquele que se afeta) se redefine e abre suas fronteiras para certas intensidades, efeitos, que hoje são mais provocados que outros. Quer dizer, as práticas artísticas atuais não buscam que no leitor/espectador se produzam experiências estéticas como a transcendência, a sublimação, o aprendizado ou o deleite – assim como antes se esperava quando o sujeito se deparava com uma obra de arte do século XIX, por exemplo –, tampouco o choque e o torpor, mas que nele se

⁵⁰ O autor cita os autores brasileiros Luis Ruffato, Sergio Sant’Anna e Ferrez, entre outros.

reconheçam impactos afetivos que incluem uma dimensão mais participativa que no passado, uma dimensão mais ativa, solidária e performática. Esta tem como objetivo uma articulação entre materiais e discursos, que se faz ver e operar na dissolução de paradigmas, em uma compreensão de mundo que também produz estímulos imaginativos e “liga a ética diretamente com a estética” (SCHOLLHAMMER, 2012, p.145).

Mas voltemos ao “como” antes de irmos ao “por quê”. Ao projetar imagens através de um narrador que elege uma câmera relacional, que acopla o ponto de vista de Cetarti e Daniel, o olho da câmera “recoge, diríamos, apariencias, pero no pensamientos, deseos, emociones o pasiones humanas que no se manifiesten en palabras, gritos, gestos o acciones” (CASTELLET, 1957, p.317). Isso porque a intenção desta câmera jornalística do documentário televisivo está em focar as manifestações externas da conduta humana. Dessa forma, não só o ponto de vista do narrador dá a impressão de ser mais objetivo, como também o personagem-humano passa a ser mostrado e narrado de um modo mais semelhante ao dos animais na história, já que o que interessa é justamente identificá-los. No trecho abaixo, o narrador até imerge no pensamento de Cetarti, mas o faz somente em razão de mostrar como agir *como um humano* lhe causa tanto trabalho.

El viaje que tenía por delante no le parecía tanto porque implicaba una posición relativamente estática, con movimientos muy acotados para apretar pedales, mover al volante, a lo sumo, cambiar el dial de la radio. Pero bajarse del auto, hablar, hacerse entender, pagar, etcétera, le parecía una tarea irrealizable que se descomponía en una serie casi infinita de tensiones musculares, pequeñas decisiones posicionales, operaciones mentales de selección de palabras y análisis de respuestas que lo agotaba de antemano. (BUSQUED, 2009, p.46)

Além disso, afirma também Castellet, a importância e a utilidade dos objetos e das coleções retornam à cena, para que a câmera extraia “suas possibilidades expressivas”, já que operam como “testigos silenciosos” das situações que ocorrem em sua presença⁵¹. Em Busqued encontramos diversos objetos, além da televisão, que mais do que chamar a atenção dos personagens, são dignos de uma observação detida sobre suas funções e mecanismos.

Pararon en una parrilla de camioneros, cerca de la ruta. Del techo colgaba un antiguo aparato para matar moscas y mosquitos, consistente en dos fluorescentes violetas dentro de una especie de jaula hecha con flejes de chapa. La base de la jaula era de acrílico

⁵¹ Esta observação é importante para pensarmos nas inúmeras coleções que os personagens montam e desmontam ao longo da trama, que visivelmente formam seus arquivos de memória.

transparente, y sobre ella se amontonaban los cuerpos de generaciones de moscas muertas. Pidieron para comer parrillada y papas fritas (...). Cetarti terminó de comer primero y dejó el diario para concentrarse en el aparato de matar moscas. No se daba cuenta de cuál era el mecanismo, y se puso a vigilar el aparato esperando que alguna cayera en la trampa para averiguarlo. Pasaron varios minutos en vano, no había moscas, el aparato debía ser bastante eficaz. (BUSQUED, 2009, p.26)

Assim como os animais que não podem falar, os objetos que compõem a paisagem visual também encontram sua maneira de se expressar, de serem notados, pelo grande poder metonímico que possuem, pela sua potência estética que desata, muitas vezes, associações com outras imagens e objetos, do presente ou do passado. Todos os corpos – inclusive os dos objetos – são desmetaforizados: eles são o que são. E como criaturas sob o mesmo sol também estão, portanto, à mercê dos mesmos mecanismos de violência.

[Cetarti] revisó la cajonera: uno de los cajones tenía tres calzoncillos y cuatro pares de medias hechas un bollo. Otros dos cajones estaban vacíos y en el último había una variopinta colección de cadáveres de insectos resecos. (...) En su mayoría eran bastante comunes: había bichos bolita y milpiés enrollados sobre sí mismos, arañas de diverso tamaño, cucarachas, escarabajos, juanitas, chicharras, grillos y langostas. Había como elementos destacables tres ejemplares grandes: una cucaracha de agua, un mamboretá de más de diez centímetros de largo y un escarabajo parecido al que había visto en la estación de servicio de Lapachito. Se acordó del gomero con dos dedos amputados. (BUSQUED, 2009, p.68-69)

Na obra, a violência posta em prática se coloca quase sempre forçada a uma criatura por outra mais forte, lembrando que a cadeia evolutiva segue em vigência, sob a lei do mais forte, apesar de tudo: primeiro, o mais forte priva o mais fraco da liberdade (sequestrando-o e enclausurando-o⁵²), e depois, utiliza-se da eletricidade para, através da tortura, levá-lo à morte. Um exemplo é a notícia que retorna várias vezes à obra, da elefanta de circo que supostamente bailava durante suas apresentações, mas cujos movimentos, descobre-se depois, ocorriam pelos choques elétricos que aplicavam em suas patas e que a faziam “saltar”: “Le había quedado el reflejo condicionado y no paraba de mover las patas” (BUSQUED, 2009, p.54). A eletricidade, que substituiu a luz desoladora do sol, que permitiu a criação da televisão, e que possui energia

⁵² Além dos animais que os personagens colocam em aquários para contemplar seus movimentos, ao menos dois sequestros são realizados por Duarte com participação de Danielito, para o recebimento do dinheiro do resgate: o de um menino doente mental (“que parecía una morsa empaquetada”, p.35) e a de uma senhora (“la vieja”, p.146).

magnética capaz de atrair suas presas para capturá-las é a responsável por conduzir tantas criaturas à morte silenciosa.

The reference is not included in the novel, the first mention of an elephant being electrocuted dates from 1903 and was made by Edison, the inventor of the gramophone, the lightbulb and the kinetoscope, to demonstrate the advantages of continuous current over alternating current, promoted by the immigrant Nikola Tesla. In this implicit reference, there is a direct relationship between the visual presence of the animal, the reproductive medium, its death and spectral return, all marked by the paradoxical sign of modernity. In other words, electricity is at once what allows things to be made visible through television and also what makes possible the disciplining and even extermination of those living beings, although this occurs outside the field of visibility. On the opposite end of the scale to the execution of the elephant, the novel contains a description of the electrocution of insects through an electrified sheet in Cetarti's brother's house, which also alludes to the torture methods used by the dictatorship. (DE LOS RÍOS, 2015)

Além do aparato de matar moscas e dos choques elétricos aplicados na elefanta de circo, também encontramos na obra, como cita Valeria de los Ríos, um balcão de cimento no quintal da casa do irmão de Cetarti que, sem razão aparente, está eletrificado e mata qualquer animal que ousar tocá-lo.

Cuando terminó de pasar la cortadora, lo revisó [el asador]. No parecía haber sido usado en años, y había algo muy desagradable en la mesita de cemento adosada a la parrilla: un pequeño amontonamiento de animales muertos. Recogió ochos paladas de cuerpos. Para empujar adentro de la bolsa lo que no había podido levantar con la pala, sacó de la montaña de escombros un rectángulo de chapa galvanizada. Cuando apoyó la chapa sobre la mesa de cemento, recibió una potente descarga eléctrica que duró un par de segundos hasta que, producto de la misma contracción muscular, separó la chapa de la mesa. Quedó unos instantes absorbiendo el suceso, con los músculos temblando y la respiración dificultosa, consecuencias directas del choque eléctrico. (BUSQUED, 2009, p.121)

Essas descargas elétricas que torturam e matam os animais na obra, como já havíamos mencionado, aparecem, de alguma maneira, maximizadas. Ou seja, ainda que jamais deem conta da realidade, aspiram a um grau de totalidade e verdade maior do que conseguem reter. Explicamos: como cita Stela Bruzzi (2000 apud DE LOS RÍOS; DONOSO, 2016), no documentário o foco está na performatividade da imagem – que por seu caráter objetivo, apesar da câmera subjetiva, faz as imagens flutuarem entre documento e estética. Assim, essas cenas de choque, além de serem várias e se repetirem na TV e nas conversas dos personagens, são superestimadas em detrimento de outras violências que aparecem na trama sem destaque. O choque dos animais é evidenciado múltiplas vezes, inclusive, com outro significado: o *choque* do touro contra

a parede da casa, o *choque* dos insetos contra o para-brisa, o *choque* da vaca contra a ambulância no final da trama (trecho a seguir). Percebe-se, com isso, que há uma espécie de exercício de compensação: o narrador evidencia uma imagem tentando compensar outros indícios de violência que aparecem sobre lacunas.

Después de meditarlo un poco decidió frenar, pero hasta que encontró el pedal la vaca ya estaba casi encima del vehículo. Lo último que vio Danielito fue justamente la cara del animal, que lo miraba casi a los ojos desde una distancia de dos metros, con una expresión pacífica y (le pareció aunque no alcanzó a formular enteramente el pensamiento) de leve curiosidad. (BUSQUED, 2009, p.178)

Longe da marginalização em que foram depositados os animais por séculos na literatura, na obra de Busqued (entre outras obras contemporâneas, como bem estuda Giorgi (2014), Maciel (2016) e Yelin (2015)) a atividade do olhar, mútuo e curioso, é destacada: tanto do homem sobre o animal, quanto do animal sobre o homem. As distinções entre espécies não desaparecem, muito pelo contrário, há um reconhecimento sempre presente da alteridade, horizontal, e por isso mesmo que cada um é merecedor de uma mirada detida do outro para suas particularidades e também para aquilo que partilham em comum. A autoridade, portanto, passa por outro viés: pela autenticação que o outro dá de si, isto é, pela alteridade, onde a “intermitência da liberdade é consentida mediante a alternância de papéis” (LIMA apud MONDZAIN, 2015). Sobre a tradição literária que coloca a animalidade como uma característica negativa e o animal como prisioneiro do homem e, portanto, como não detentor do direito de olhar e registrar o outro, John Berger afirma:

Quando muito, o olhar do animal bruxuleia brevemente e segue adiante. Eles olham de soslaio. Olham cegamente para além de nós. Escaneiam tudo mecanicamente. Foram imunizados contra o encontro, porque nada mais pode ocupar um lugar central na sua atenção. Nisso reside a última consequência de sua marginalização. Esse olhar entre animal e homem, que pode ter tido um papel crucial no desenvolvimento da sociedade humana, foi extinto. Olhando cada animal, o visitante desacompanhado do Zoológico está sozinho. (BERGER, 1980, p. 32)

No entanto, como dissemos, a hipervisibilidade de algumas imagens, como a desses intercâmbios de olhares entre animais e humanos, e as dos choques, seja os elétricos ou os de encontro, é posta para ocultar ou ao menos dar o mínimo destaque a outras imagens de violência, imagens as quais os personagens preferem não ver. Em alguns casos, a câmera acoplada aos personagens desliga seu obturador, mas continua captando o áudio, como em: “Mientras Duarte limpiaba la mujer, Cetarti subió el volumen del televisor para no impresionarse con las imágenes que le traían a la cabeza

los ruidos acuáticos que venían del baño” (BUSQUED, 2009, p.162). Esse recurso de desligar o vídeo sem desligar o áudio é apenas um dos recursos televisivos de que a TV se utiliza para que a violência exerça uma experiência estética sem que haja o choque pela brutalidade da captação. Não é preciso mostrar a violência para que ela seja sentida. Indiciá-la com seu áudio, ou com uma imagem desfocada, *pixelada*, ou apenas com seu relato já é suficiente para que o espectador a *veja*, isto é, saiba e sinta sua existência. Já não estamos falando de realismo traumático⁵³ (FOSTER, 2012).

O que faz Busqued aqui é uma espécie de camuflagem ao revés: primeiro a mostra, depois a esconde. Exibindo o mecanismo, o narrador denuncia que todo indício de realidade, toda imagem (mesmo aquela que o narrador não mostrou nesse jogo de revelar e ocultar) estabelece comunicações com outras imagens, outros eventos e outros tempos que estão presentes metonimicamente e que convocam, em suas interrogações, também a imaginação. Na cena abaixo, o narrador faz uma escolha de não mostrar a cena violenta, somente de sugeri-la metonimicamente.

Cuando Danielito bajó a llevar la cena (hamburguesa con puré), el aire estancado estaba espeso y con olor a una mezcla de porro, esperma y jabón, rastros de la visita de Duarte a la señora. Duarte la había limpiado, pero eran evidentes los golpes y pequeños tajos en la boca y arcos superciliares. En el resto del cuerpo también la había castigado y algunas partes estaban empezando a hincharse”. (BUSQUED, 2009, p.130)

Danielito não vê a ação violenta, mas sabe que ela aconteceu em um tempo anterior pela leitura de seus rastros no presente, assim como o leitor/espectador. “Qualquer imagem, mesmo que aparentemente superficial e simples, sem profundidade, carrega uma inquietação, uma capacidade de quebrar o curso normal dos acontecimentos” (MELLO, 2014). No trecho a seguir também encontramos o mesmo recurso:

Danielito miraba la cara de la actriz, que cerraba los ojos y chillaba. La cámara volvió al primer plano: el pene se retiró completamente, palpité en la entrada y se volvió a meter con la rapidez y la precisión de una rígida serpiente entrando en su madriguera.

⁵³ Hal Foster, em *O retorno do real* (2012), fala sobre o conceito de realismo traumático. Segundo o autor, a impossibilidade da representação do real faz com que o artista encontre um modo de criar seu efeito: através do trauma, isto é, da repetição da apresentação do real sem a “imagem-tela”, isto é, sem uma cena que organize o objeto. Assim, o “eu” e o “outro” (o objeto) entram em colapso em uma produção de arte abjeta, repulsiva, que expõe e explora a violência “nua e crua” como forma de registrar a crise da representação e intensificar a emoção que provoca: “O que está em jogo não é o tratamento do trauma, e sim uma fixação obsessiva e melancólica sobre o objeto que pode até esvaziá-lo de sentido ao invés de propor novas significações” (CUNHA, 2013, p.9).

- Hasta el fondo, eh – dijo Duarte – La elasticidad del ser humano es algo impresionante. La verdad que es un chiste un enema al lado de esto que le están metiendo ahora.
 - ¿Si cambio de canal deja de grabar?
 - No porque la grabadora está conectada al vídeo, no al televisor.
 - ¿Puedo cambiar?
 - Sí, dale, no estaba mirando, lo tengo de ruido de fondo.
- (BUSQUED, 2009, p.84-85)

Ao passo que Daniel vê imagens violentas no vídeo, as identifica com outras imagens violentas conhecidas de seu repertório (“serpiente entrando en su madriguera”), e pede para tirá-las, Duarte está tão naturalizado com elas, que as têm inclusive como “ruido de fondo”, ou seja, como som ambiente enquanto se esmera na construção de outro avião de guerra em miniatura. O comentário que este faz sobre a imagem (“La elasticidad del ser humano es algo impresionante”) é a partir de uma visão antropológica e bióloga que busca compreender a natureza do ser humano mais do que a de um espectador de pornografia que busca o gozo físico. Observamos que a violência foi retirada da cena por Danielito, mas estava lá. Isso é importante dizer porque há uma diferença considerável entre tirar um objeto do cenário e deixá-lo lá, oculto. A presença da ausência é intencional por parte do narrador: mais uma vez, algo está presente, mas não visivelmente, e sim sob sua forma latente⁵⁴.

Como vimos no capítulo anterior, outros materiais são inseridos na obra de Busqued, para além do documentário de que se apropria. Além das duas reportagens que já analisamos, há outras fotos que aparecem na trama, não em sua materialidade, como as reportagens sobre os animais, mas descritas sob o ponto de vista da câmera relacional. São fotos quase sempre violentas que os personagens Cetarti e Daniel encontram e que são descritas sob seu ponto de vista, e que, por essa razão, também destacam certos indícios e silenciam outros.

As primeiras fotos que aparecem na obra são do irmão e da mãe de Cetarti. São fotos protocolares que estão anexadas ao documento de óbito e, portanto, tomadas deles quando foram encontrados mortos. “Era una veintena de fotos que Cetarti pasó rapidamente” (BUSQUED, 2009, p.26). Anexa a essas fotos também está a de Molina, marido de sua mãe, que, pelo que sabemos, assassinou os dois antes de cometer suicídio. Disse o narrador: “La cabeza del tal Molina era un desastre (vista al revés parecía una bolsa desfondada), pero las caras de su madre y hermano estaban intactas y los dos con el mismo gesto de estar mirando fijamente algo no demasiado entretenido”

⁵⁴ Voltaremos a isso mais adiante.

(BUSQUED, 2009, p.16). Pela distância posta ao tratar de “tal Molina” ao homem da foto, o narrador, que adota a ótica de Cetarti, revela também uma leitura particular que este faz das fotos de seus familiares. Cetarti observa pelo olhar de sua mãe e irmão nas fotos obituárias que a morte não lhes assustou mesmo diante dela, e que estes conservavam uma expressão de tédio no momento de seus assassinatos, como se já tivessem visto essa notícia na TV. Não há nenhuma pergunta do personagem quanto à morte ou mesmo à vida de seus familiares, a única coisa que pensa Cetarti é “que le gustaría desaparecer del lugar en ese momento. No pudo pensar en ningún lugar agradable donde aparecer” (Ibidem, p.17). Aparentemente, não há provas ou dados concretos, e tampouco algum desejo de buscá-los ou refletir sobre esses fatos. Sem questionamentos, o personagem age protocolarmente, como se estivesse a resolver qualquer problema burocrático.

Em outra cena, novamente o leitor/espectador se encontra com imagens violentas descritas sob um ponto de vista subjetivo e flutuante entre de Daniel. Na casa de Duarte, Daniel encontra uma sequência de fotos e analisa-as, a seu modo. São fotos de operações militares rurais e equipamentos da força aérea de quando Duarte e Molina (seu pai) ainda estavam em Tucumán.

De fondo se veía una camioneta cosida a balazos. Entre el guardabarros y el comienzo de la caja, que era la porción que se veía, Danielito contó nueve agujeros de un calibre muy grueso. Su padre estaba de cuclillas, descansando sobre la rodilla el brazo derecho con la pistola [...] A su lado había tres personas acostadas, cuyas caras habían sido tapadas con líquido corrector. (BUSQUED, 2009, p.150)

Ainda que esteja na foto, a violência desaparece na leitura que Daniel faz. Ele lê o que há de presença, de transparência. Sem legendas, contexto ou memória, segundo sua observação, na foto, seu pai descansa e as outras três pessoas são descritas como se estivessem deitadas, e não mortas. Daniel não problematiza seu contexto, não lê o que as imagens “están diciendo” (SONTAG, 2003), não interroga as particularidades da foto, e nem enxerga o *punctum*, algo que sobrevive na fotografia nessa suspensão de tempo e espaço em que se situa. No entanto, apesar de tampouco estar lá visualmente para o leitor/espectador, a foto deixa muitas perguntas sem respostas. Quem são essas pessoas mortas? O que fizeram? E o que fez Molina e por quê? Essas perguntas são provocadas naturalmente pela presença dos furos, pelos vazios que deixa a imagem no texto. A preocupação do narrador com a visibilidade do texto é tão constante quanto a de conduzir o olhar do espectador a estes rastros, a este jogo dialético entre mostrar e

esconder, entre pôr em holofotes e camuflar. Essas lacunas da imagem, que instigam o leitor a buscar outras pistas no livro e tentar – em vão – organizar a história, são o que o narrador compartilha com o leitor: a realidade fragmentada, que nem a linguagem nem as imagens dão conta de representar. Nem a pergunta, nem a resposta: é o procedimento que a TV utiliza (e a obra literária se apropria) que está posto em evidência. Assim, a leitura do leitor/espectador ultrapassa a leitura do personagem que não vê (ou não quer ver). Na sequência, Daniel “puso las fotos en su lugar y las devolvió al estante. Se quería ir” (BUSQUED, 2009, p.151).

Duas dessas perguntas que nos fazemos (os leitores/espectadores) correspondem ao irmão de Cetarti. Primeiro, quando Cetarti revisa os objetos pessoais de seu irmão morto, encontra seu documento da polícia federal. Esse dado de que seu irmão era policial parece não lhe chamar a atenção, mas por que será que Molina o mata? Outro dado que não fecha: a casa onde vivia em Córdoba não tem escritura. Cetarti não se pergunta a razão pela qual essas casas e outras do bairro não têm escritura. O narrador não libera mais informações, porque justamente os personagens parecem não ler (ou não querer ler) o contexto, como se as perguntas morressem junto com seus mortos.

Na obra de Busqued, somente as perguntas feitas pela TV são respondidas na TV, por ela mesma. Sem poder público que responda as questões não resolvidas do passado, não há oportunidades para novas perguntas no presente, e a sociedade permanece nesse tempo e espaço suspenso, onde o inadmissível passa a ser admissível, sem inquérito. Daí a banalização da cena em que Daniel mói os ossos de seu irmão morto e despeja esses restos na privada junto com as cinzas de sua mãe morta⁵⁵, depois que enterra seus cachorros no jardim da casa. Ao invés da punição, usando um discurso que legitima a violência do ato de Daniel para a manutenção da ordem, Duarte o apoia: “Hiciste bien [...]. Si los hubiera enterrado o hubiera guardado las cenizas, iban a estar ahí para siempre. Es muy sano, me parece. Se fueron, ya no están más” (BUSQUED, 2009, p.156). Duarte, como oficial retirado das forças aéreas argentinas, age como se fosse o detentor do discurso do Estado. Mas com sua função perdida, o ex-militar sobrevive à custa de extorsões, torturas, sequestros, etc.

Las apariencias engañan. En un escritorio antiguo hay “una computadora sorprendentemente moderna” que Duarte usa para digitalizar su colección de películas porno extremadamente violentas y, sentado allí, organiza secuestros, chantajes y otros actos de violencia.

⁵⁵ Analisaremos esta cena no próximo capítulo.

El convencionalismo de la casa subraya aún más la perversión y el carácter bru-tal de su dueño. La casa de Duarte, por ende, resulta ser un territorio devastado de otra manera que la de Cetarti; el “orden” en ambos casos no tiene valor semántico positivo. (GATZMEIER, 2013, p.8)

Conforme afirma Derrida (2007), a violência está antes e diante da lei, já que a lei depende da presença da violência para se legitimar. Quando a lei ainda não se fez presente, o tempo é anterior: é o tempo da violência fundadora. Se a lei não pune, não tem presença, e a violência continua instaurada (esperando o momento da justiça). Sem Estado que castigue, na figura de Duarte, a violência se desprega e se personifica. Além de colecionador de aviões de guerra em miniatura, atividade na qual se esmera, armando-os minuciosamente, ele é o personagem mais articulado e frio da trama, sem empatia e nenhum tipo de filtro moral. Em nenhum momento da história aparece armado, e nem precisa: Duarte se coloca em uma posição de dominador por conhecer as brechas da lei e as pessoas certas (os corruptíveis), e por ter o domínio da palavra, “dispositivo” que, quando bem empregado, causa medo, coage e controla outras espécies, inclusive seus “aliados”, como Danielito e Cetarti. Sobre a coerção, Hannah Arendt afirma:

A diferença decisiva entre a dominação totalitária, baseada no terror, e as tiranias e as ditaduras, estabelecidas pela violência, é que a primeira investe não apenas contra seus inimigos, mas também contra seus amigos e apoiadores, temendo todo poder, mesmo o poder de seus amigos e apoiadores. O ápice do terror é alcançado quando o Estado policial inicia a devoração de suas próprias crias, quando o executante de ontem se torna a vítima de hoje. É esse também o momento em que o poder desaparece completamente. (ARENDT, 2011, p.73)

Quer dizer, por se colocar nessa posição, a tirania tornou-se seu costume, e Duarte se permite sentir prazer ao torturar o outro pela visão. Essa violência física da tortura pela visão foi utilizada no filme *Laranja Mecânica*, produzido de Stanley Kubrick e lançado em 1971, e, sob o nome de Terapia Ludovico, consistia em paralisar as pálpebras para manter os olhos abertos diante de imagens violentas reais, tornando a visão insuportável.⁵⁶ Duarte, sem precisar de arames que prendessem os olhos de Cetarti, pratica o mesmo ato com o objetivo não só de afetar seu torturado pela visão, mas também com o intuito de revalidar sua experiência afetiva através da imagem.

- Basta, por favor. Saque eso. Se le ven las tripas a esa mujer.
- La elasticidad del organismo humano es algo tremendo, tremendo.

⁵⁶ Esse método de tortura, entre outros que não produzem traços visíveis, é conhecido como “tortura sem contato” e foi praticado e autorizado nas prisões de Guantánamo, por exemplo, (RAPP, 2010).

Duarte sonreía pícara y amarillentamente. Tenía los ojos rojísimos y Cetarti le entró un poco de miedo.

– Ya termina, falta lo último.

– No no, basta. Basta.

– Son dos minutos que quedan.

El tipo del puño volvió a entrar en cuadro, con un bate de beisbol que con la ayuda de sus compañeros insertó unos quince centímetros en el culo de la mujer. La mujer quedó en cuatro patas y con el bate enserado. Los tipos se le pusieron alrededor y aplaudieron. La cámara se fue retirando y, después, fundido a negro. Duarte apretó «stop».

– Y, qué tal.

– Me parece terrible.

– Ha, ha, eso habla bien de vos. (BUSQUED, 2009, p.44-45)

Essa violência que impõe ao outro, que faz Duarte parecer o animal mais forte da escala evolutiva, também se dá porque nas duas únicas cenas em que o Estado (a polícia) tem efetiva presença na história, ela atua de maneira caricata e até passiva.

La primera, cuando Cetarti tiene que prestar su declaración respecto a la muerte de su madre y hermano, el policía Cardoso no muestra gran interés en desvelar los fondos y los móviles del asesinato y del supuesto suicidio del autor del delito. La segunda vez, una patrulla pasa por la casa donde Duarte y Danielito tienen presa a la mujer secuestrada y lo único que se les ocurre a los policías es pedirle a Daniel cachorros de los perros salvajes que con su ladrido habían llamado la atención del vecino (p.145). Por tanto, el texto expresa una desconfianza total hacia la policía (y hacia las instituciones estatales), juzgada incapaz de garantizar un orden público social y justo. (GATZEMEIER, 2013, p.7)

Obstado por nenhuma lei, Duarte não só abusa do poder cometendo uma série de crimes, mas também sente prazer em ver o sofrimento alheio, de seus comparsas e também de pessoas anônimas. Para isso, além dos aviões em miniatura, coleciona também *snuff movies*, gravações amadoras de cenas reais de crueldades sexuais, tortura, sadismo, sem nenhum efeito especial.

Ojo que se puede ver barbaridades ahora, a veces cosas mucho peores que esto que hay acá. Pero hay cierta manera de hacer las cosas que se va perdiendo y cuesta encontrar... Está todo cada vez, no sé cómo decirte, más limpio, más profesional. Y eso atenta contra cierta otra cosa por la que uno mira el porno, a veces. (BUSQUED, 2009, p.43)

A violência sexual formatada não lhe interessa. Para Duarte, somente a pornografia sem edições que “higienizem” a realidade possui elementos que lhe estimulam (produzindo curiosidade⁵⁷, afecção, prazer estético). Se a diferença entre o objeto banal e o objeto artístico é seu uso, e não suas qualidades estéticas (desde Duchamp), é o olhar do espectador – neste caso, de Duarte – que vai “eleger” o que

⁵⁷ “Hay pornografía que uno mira no para hacerse la paja, la mira más como por una curiosidad de hasta dónde puede llegar la especie humana” (BUSQUED, 2009, p.43).

compõe seu museu de arte, sua coleção de experiências estéticas. Como já havíamos visto, Duarte vê esses vídeos de violências sexuais extremas sob um olhar antropólogo, biólogo. O entusiasmo que sente Duarte ao ver as cenas cruéis dos filmes caseiros que coleciona parece estar também muito próximo da experiência estética diante de uma obra de arte. Aquilo que vê desperta interesse, o instiga, o interpela, o captura e o suspende em outra temporalidade. Sobre esse amplo e intenso interesse que certos objetos produzem nos sujeitos, afirma Simões:

Esse instante intermediário, em que o leitor cria algo a partir de sua relação com o objeto, e também a partir de suas experiências mais íntimas, ao mesmo tempo em que observa os próprios atos que desempenha durante o processo de leitura, evidencia um tempo modificado, necessário para a atuação do espectador. Voltar a nossa atenção para esse instante extra-ordinário em que o receptor desliza entre o objeto e si mesmo, se faz como se pudéssemos paralisar o tempo e conseguíssemos, nesse hiato, enxergar o que normalmente não se vê, percebendo esse espaço de criação destinado ao espectador, momento em que se torna sujeito e objeto da própria pesquisa. (SIMÕES, 2015, p.91)

Assim como a arte, também a violência instaura outra temporalidade, na qual a lei, como vimos, está suspensa. Em *Bajo este sol tremendo*, não há Estado, vigilância ou punição. Diante da violência real e perfurada, a TV surge como o único dispositivo que parece dar conta de reorganizar o real e instaurar um novo tempo e espaço onde a violência está editada, limpa, controlada, onde os personagens se encontram acomodados no lugar seguro de espectador. A TV permite que o presente seja um conglomerado de informações do passado e do presente e apesar do sem-fim de imagens violentas, memórias de traumas, materiais malquistos, tudo (a)parece sistematizado. Através da TV, o contato de Cetarti e Daniel com a violência permanece audiovisual, sem invadir outros sentidos. Isso quando até o componente sonoro não é desprezado, já que a maioria dos documentários são produzidos no exterior, e o que aparece na legenda (a informação) é a única materialidade do áudio que lhes interessa. “El dolor no toca la piel del hombre concreto que lee o mira la pantalla” (CRISTAL, 2011). Além disso, tampouco é qualquer imagem violenta da TV que os personagens querem ver: é necessário que a distância seja mantida, “limpa” e ordenada pelos recursos televisivos. Eles elegem o que querem ver justamente para não se afetarem com o *zapping* que facilita o corte da informação sempre e quando necessário.

Em face da necessidade de instauração de outra temporalidade, que abra caminho para a produção subjetiva, se encontram os atuais espectadores, e nos encontramos nós mesmos enquanto espectadores. Como se estivéssemos na margem de um rio, ante uma travessia tão

necessária quanto desconhecida. Esse rio é um local de águas turvas, fluxo do presente que corre e de sedimentos profundos do passado, espaço de memórias, de experiências vividas. Ante a travessia iminente, o receio de que algo revolte as águas da correnteza, trazendo à tona conteúdos indesejáveis. Como sujeitos superestimulados, ultra informados, cheios de opiniões estabelecidas e gostos bem treinados, os espectadores reagem com temor diante da possibilidade de que algo lhes toque, da necessidade de reorganização das vivências sedimentadas, de que alguma nova orientação lhes obrigue a abandonar velhos conceitos, antigos hábitos. O que surge dessa angústia diante do desconhecido, do abismo que se abre ao nos depararmos com algo que nos atrai e amedronta ao mesmo tempo, constitui-se como aspecto marcante daquilo que instiga o ato do espectador. (SIMÕES, 2015, p.93)

Diferentemente de Walter Benjamin, que afirma que a falta de capacidade do espectador de se assombrar com a violência real está vinculada ao choque e à anestesia provocados pela proliferação de imagens e relatos do real, responsável também por sua esterilidade na experiência estética, sua pobreza na experiência vivida, e pela própria aniquilação do sujeito como sujeito⁵⁸, consideramos que:

Os relatos do real, ao fabricá-lo com aparências, mudam o ver num crer e induzem práticas. A noção de “experiência mediada”, reformulada, deve funcionar aqui à maneira de uma dobradiça: de um lado, ela se abre às formas de narrar e instituir o real: de outro, ela suscita crenças e modos de ver no espectador, acionando os componentes próprios da experiência estética, e a incidência de seus efeitos sobre os sujeitos. Dupla visada, complementar e articulada: de um lado, a fabricação do real pelos relatos: de outro, a experiência do espectador. (GUIMARÃES; LEAL, 2008, p.13)

Tendo a obra de Busqued se apropriado do documentário televisivo e, portanto, da lógica da imagem televisiva, “el texto nunca se dice explícitamente, los micro- y macroespacios por los cuales se mueven los protagonistas ponen de manifiesto las devastaciones de la dictadura” (GATZEMEIER, 2013). No entanto, como provamos pelas inúmeras presenças das ausências, a obra literária vai além do documentário, e projeta imagens que também vão além do visível, recusando a ingenuidade da ilusão da imagem transparente, referencial. *Bajo este sol tremendo* não esconde a imagem do crime, mas a cobre com um manto da ficção. Quer dizer, se olhar é um ato de escolha, como afirma John Berger, e a percepção de qualquer nova imagem não só é afetada por aquilo que já se viu, se sabe ou se acredita, mas também afeta tudo aquilo que já havia sido visto, sabido ou acreditado⁵⁹, uma imagem, um evento de violência, ou o que quer

⁵⁸ BENJAMIN, 1987; BENJAMIN, 1989; CHERRI, 2015.

⁵⁹ Já que passa por este processo de ser lida a partir do arquivo de imagens que cada leitor/espectador possui, para, em seguida, receber um significado, um sentido, dentro do contexto atual – e pessoal,

que seja que pareça ao leitor/espectador posto *fora do lugar*, diz Didi-Huberman, não tem como função chocar ou alienar, mas sim desestabilizar o já conhecido, mostrar-lhe uma nova leitura do mundo, uma outra versão do real.

Nada disso teria “efeito de realidade” ou possuiria apelo, portanto, se diante dessas imagens não houvesse um espectador muito peculiar. Filhos que somos do século filmado, temos já um amplo e vasto repertório de imagens que nos possibilita tanto ansiar por elas quanto reconhecer suas possíveis diferenças. Em outras palavras, o uso das imagens “de fora” pressupõe uma recepção que é imagética por definição, um conjunto de espectadores/consumidores de textos audiovisuais e que é capaz de conferir ou retirar a realidade do que vê. (LEAL, 2012, p.224)

Assumindo que com as atuais configurações de produtores e consumidores de imagens e informações “não é mais possível ignorar que os espectadores adquiriram novas competências de produção e de leitura das mídias, e as mudanças se estendem para além do domínio dos aparatos técnicos” (MARTINS, 2014, p.3), uma obra literária pode contribuir para a construção da realidade e, conseqüentemente, para novas leituras dela, e isso já nos parece um papel bastante relevante para a obra de Busqued.

3. A leitura das imagens dentro e fora dos arquivos

Além do papel de leitor/espectador, com a democratização da captação da realidade (e também a preparação e a pós-produção dela), é possível pensar que as câmeras digitais e os dispositivos acoplados aos celulares nos converteram também em produtores de imagens, no sentido de que estão disponíveis para quem quiser as ferramentas necessárias para a construção, a tomada/gravação e a edição de uma foto ou vídeo. A facilidade dessas novas tecnologias transformou, ademais, o processo de arquivamento e o próprio objeto *arquivo* que, assim como os materiais que guarda, passou a ser imaterial, digital, instável, fluido, fugaz e substituível.

Gravar e arquivar nosso passado parece-nos hoje algo de muito necessário, tão indispensável como catalogar cada momento de nossa experiência, fotografando as imagens colhidas durante as viagens, gravando em vídeo os momentos da vida de nossos filhos ou os programas televisivos que mais nos parecem dignos de serem conservados, amontoando no computador nossas receitas culinárias e os números de telefone, os gostos dos amigos e o faturamento do último mês. (COLOMBO, 1986, p.19)

Derrida (2001) explica que o ímpeto de arquivar obedece à dupla origem da palavra grega *arkhè*, que significa “começo” e “comando”: por um lado, se busca encontrar fontes e origens, e por outro, enquanto se compõe o arquivo, há uma aspiração de destruir aquilo que “não merece” ser conservado. É “a destruição anarquivante pertencente ao processo da arquivação” (DERRIDA, 2001, p.122), diz o autor. Um arquivo organiza a experiência (e a memória, inclusive) e dá sentidos aos objetos, imagens e textos que conservamos. No entanto, esse mesmo arquivo também se afasta de qualquer ideia de totalidade, não só pela sua impossibilidade de retornar à origem, mas também pela impossibilidade de cobrir o real por completo, haja vista que, como diz Didi-Huberman (2013), todo material de arquivo, assim como toda imagem, é somente resíduo, índice, já que conserva apenas parte do real.

Para a composição de um arquivo, portanto, segue Didi-Huberman, é preciso que seja realizado primeiramente um trabalho de montagem, isto é, uma operação epistemológica que desmonta “a ordem existente” no presente para escolher alguns de seus elementos que serão conservados e que permanecerão em um arquivo, rearmado sob uma nova disposição. Ou seja, demanda um trabalho de tomada de consciência, uma posição política, já que é necessária uma leitura crítica do presente para selecionar os materiais que entrarão no arquivo e aqueles que serão eliminados.

Em um segundo momento, nessa operação do saber, afirma também Derrida (2001), se faz necessário considerar e analisar a corruptibilidade e a fidedignidade do material arquivado, visto que a interpretação, ao abrir um arquivo, é sempre sujeita ao novo espaço e tempo em que será lido. Sobre isso, Didi-Huberman complementa declarando que, ao olhar o arquivo pela segunda vez, em sua reabertura no “novo presente”, o trabalho já é de remontagem, isto é, de uma nova aproximação crítica para a atualização de seus sentidos, a fim de extrair relações na compreensão destes materiais com outros que já estavam no arquivo e até com aquilo que ficou de fora dele, “a partir de suas potencialidades, já que é através delas que é possível gerar conhecimento e imaginação” (LIMA, 2012, p.67).

Com a reabertura do arquivo, em seu regime de visibilidade e dizibilidade, portanto, a reconfiguração da própria memória e do passado relativiza não só o que é/foi verdade e real, mas também o próprio arquivo. Isso se deve, segundo Didi-Huberman, porque às vezes uma imagem, quando retirada do arquivo, já é indecifrável ao presente em relação às razões pelas quais foi conservada no passado. Neste caso, a remontagem resgata da imagem vestígios e marcas que não foram apreendidos em um primeiro instante. “Tornar nova uma imagem é, então, descobrir elementos latentes, que não eram visíveis à época de sua captação⁶⁰”. Essas sobras de real que sobrevivem no arquivo, diz Didi-Huberman (2013), possuem um caráter espectral, já que são objetos (textos, imagens ou outros tipos de materiais) que não estão mais vivos, mas que tampouco foram extintos. Resistem e também articulam seu indício latente do real com outros rastros, temporalidades, instâncias e sentidos. E não é só o passado que se reconstrói: o presente também se reconfigura diante da confrontação com os materiais de um arquivo.

Segundo Andreas Huyssen (2000), apesar de o arquivamento remontar a existência desde que iniciou o processo de humanização⁶¹, a busca obsessiva pelo

⁶⁰ LINS, Consuelo; REZENDE FILHO, Luiz. “A voz, o ensaio, o outro”. In: Beatriz Furtado. (Org.). *Imagem Contemporânea* – cinema, tv, documentários, fotografia, videoarte, games (Volume I). São Paulo: Hedra, 2009. pp.107-120.

⁶¹ As primeiras inscrições rupestres (a catalogação sobre flechas, por exemplo), segundo Derrida (2001), são consideradas as primeiras tentativas de organização do mundo. Além disso, o homem desenhou em pedras e argila aquilo que queria que perdurasse. Do contrário, desenharia em materiais não duráveis, em areias, em folhas de plantas. Articular essa ideia das primeiras inscrições nas cavernas à formação dos primeiros arquivos também nos leva ao que Mondzain fala sobre este primeiro produtor de imagens e de arquivos ser também o primeiro espectador. Assim sendo, aquele que vê também é aquele que aponta o que vê, e ao apontar também se aponta, por considerar o olhar do outro em sua criação. “A paleontologia descobre o homem no momento em que este se faz ver, ao dar a ver aquilo

arquivo como preocupação que instalou um “mercado de memória” – busca que Colombo (1986) denomina como “paixão arquivística” – começou na segunda metade do século XX, com o intuito de conservar o material do holocausto, para não deixar cair no esquecimento os acontecimentos atroz da primeira metade do século. Mais que não esquecer, afirma o autor, é não deixar que aconteça novamente.

Na medida em que as nações lutam para criar políticas democráticas no rastro de histórias de extermínio em massa, *apartheids*, ditaduras militares e totalitarismo, elas se defrontam [...] com a tarefa sem precedentes de assegurar a legitimidade e o futuro das políticas emergentes. (HUYSEN, 2000)

Essa época coincide, como sabemos, com o descobrimento da herança genética⁶², com o avanço das tecnologias de reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 2012) e também com o advento da TV (e de toda sua indústria), dispositivo capaz não só de produzir novas imagens e áudios, mas de transmitir e também armazenar e preservar o patrimônio audiovisual televisivo que passou a formar parte do arquivo da História, junto com outros documentos de natureza imagética, textual, sonora, etc. A partir da TV, imagens, narrativas e testemunhos sobre os principais eventos de violência massiva passaram a ser não só de fácil acesso a todos, mas divulgados massivamente (“Guerras são também imagens e sons na sala de estar”) (SONTAG, 2003), de modo a manter o espectador tanto em estado de alerta e desconfiança (sob a ameaça de um novo evento violento), como confiante quanto ao trabalho que o Estado faz para “manter” a ordem e a paz.

Por algum tempo se acreditou que, se o horror fosse constantemente lembrado com a sua repetição em imagens, ele não retornaria e apenas seguiria existindo como memória, trauma, espectro. Atualmente, já sabemos que, apesar da ilusão do não retorno do horror, a estética do medo segue sendo atualizada e surtindo efeito, como faz o Estado Islâmico liberando suas imagens de conteúdo altamente violento na internet a

que ele quis mostrar-nos. O nascimento do seu olhar está endereçado ao nosso. Só sabemos alguma coisa deste remoto antepassado porque ele deixou marcas. Traços, gestos, da sua tecnicidade, do seu engenho, da inteligência que nos remeteu. O autor das imagens deixadas atrás de si para que delas pudéssemos recolher algo relativo à nossa própria definição é o primeiro espectador, isto é, o homem que entra na história que ele pode inscrever, narrar, partilhar” (MONDZAIN, 2015).

⁶² “Em 1953 foi feita a descoberta que coroou um século de darwinismo, no qual os cientistas não conseguiam esclarecer o mistério de hereditariedade das informações genéticas. A estrutura do DNA foi descrita e a descrição dessas peças primárias, primeiros componentes da escrita do ser e de sua história, serviu também para generalizar a consciência de que a vida, como a cultura, é a história de arquivos, de suas reescrituras e de suas metamorfoses” (SELIGMANN-SILVA, 2014a, p.38).

fim de propagar a violência aterrorizante para alguns e fazer propaganda para outros⁶³, assim como fazem também em vídeos outros Estados, com a superexposição, espetacularização e repetição dessas mesmas imagens e de outros ataques terroristas com o propósito de propaganda *a favor de seu Estado*⁶⁴.

Os casos envolvendo a morte dos reféns e a publicação dos vídeos onde os rebeldes demonstram poder e citam palavras de ordem, sugerem um domínio, por parte dos integrantes do EI, de técnicas para produção de vídeo, não apenas em sua captação, mas, edição, cenografia, figurino, linguagem e roteirização. [...] [Na cena da morte] há um desfecho premeditado, produzido, editado, transmitido, midiaticizado, roteirizado, quase encenado e performado por dois personagens e um objeto [a faca] que os une, ao mesmo tempo em que os separa. (WITZKI, 2015, p.5-9)

A TV, pensando-a como um arquivo, é um arquivo que se abre diariamente, vinculando passado com o presente, tempo em que transmite e que passa imediatamente a fazer parte de seu arquivo. A cada nova imagem de ataque terrorista ou ato de violência extrema, inúmeras imagens de eventos anteriores são resgatadas para reconstituir o visível e desorganizar o sensível, para serem reorganizadas em outra temporalidade e em conjunção com a nova imagem, para além de direcionar a leitura da imagem, causar o mesmo ou outro efeito no espectador. Uma imagem, portanto, parece durar para sempre.

Somos nada más que ondas... ondas... La diferencia entre ustedes y nosotros es que nosotros fuimos siempre imágenes, podemos renacer. En cambio ustedes [...] van a apagarse de un momento a otro, muchachos. (BIZZIO, 1998, p.212)

Esse trabalho de montagem e remontagem faz cada emissora televisiva produzir o seu arquivo com uma disponibilidade praticamente ilimitada de espaço de armazenamento, numa busca gananciosa (e por isso, ilógica e ilusória) de construir um

⁶³ “O campo de batalha do visível faz da visibilidade a mais valiosa das suas mercadorias. Quem não aparece, esquece. A sobrevivência, na guerra contemporânea está, mais do que nunca, relacionada não com o movimento em si, mas com a dissimulação. O “aparecer”, para o combatente, pode ser fatal se for um “aparecer congelado”, se se contiver numa imobilização. Por isso, esconde-se no avião furtivo, desaparece do radar comum usando o artifício e o artefacto técnico. O que “aparece” são apenas os seus efeitos. Quando ataca, já não está lá. A sobrevivência está, assim, relacionada com a capacidade rara de aparecer sem ser visto, sem ser detectado, a capacidade que cada combatente tiver de atacar sem nunca se deixar imobilizar”. (LOPES, 2013, p.39)

⁶⁴ “Em uma instância mais doméstica, bem menos espetacular e fatal, um pastor de uma igreja neopentecostal — portanto descendente de um protestantismo (ainda que desvirtuado) que séculos antes condenara o culto católico às imagens — “chutaria” em 1995 a imagem de Nossa Senhora Aparecida, no dia da padroeira do Brasil católico, em um canal aberto da tevê. O ato chocaria pela violência simbólica. Mas foi essa igreja que, desde muito cedo, percebeu o poder do instrumento que ela mesma condenara: a imagem. Com a aquisição de uma rede de televisão, construía um dos ardis mais eficazes de sua missão: é também pela imagem que se ganham as batalhas pelos corpos e os espíritos, pelas almas e pelos bolsos” (CESAR, 2009, p.32).

arquivo total. O processo consiste em rapidamente recortar e colar (isto é, com apenas alguns segundos entre a edição e a transmissão) diferentes materiais e linguagens, que interferem na sensibilidade do espectador, fazendo, como já dissemos, da experiência mediada, uma experiência vivida, que vincula também a estética com a ética, visto que a forma como este material será disposto e emitido por uma emissora pressupõe uma estética televisiva própria, que está atrelada a uma premissa política da empresa, do mercado e do Estado. A partir desse momento, qualquer registro transmitido pela televisão se aproxima do conceito de documento, pois se inscreve como “certidão” de um evento, fazendo sobreviver uma parcela do real em sua configuração.

Essa estética documental que parece ter tomado conta de grande parte da programação televisiva (telejornais, seriados, telenovelas, documentários)... além de diversas práticas – artísticas ou não – produzidas dentro e fora da tela, se deve, em grande medida, por esse caráter de documento que todo e qualquer material ou objeto banal passa a receber na atualidade pela lógica da catalogação/musealização⁶⁵ estabelecida. E se todo registro cotidiano passa a formar parte dos arquivos, qualquer um pode criar a sua própria cápsula do tempo, seu arquivo privado com os “documentos” que tem disponível: fotografias, objetos, reportagens, livros, filmes, fitas cassetes, conteúdos digitais, até imagens televisivas... haja vista que a partir do apresentado na TV, mesmo que seja uma imagem ou algo que não faça parte do repertório do espectador, devido às formas atuais de “circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos” (RANCIÈRE, 2010, p.67), estas são traduzidas pelo espectador “a su manera lo que él o ella percibe”, ao mesmo tempo em que este(a) se conecta “a la aventura intelectual singular que los hace semejantes” (Ibidem, p.22) aos seus produtores. Quer dizer, ainda que uma imagem televisiva não entre no museu individual e privado do sujeito, esta pode interferir em sua percepção de mundo, na organização de seu arquivo e em sua própria produção de imagens, textos,

⁶⁵ Antes mesmo da TV, o banal já havia passado a fazer parte do museu, com a obra “Le Fontaine” (1917), quando Duchamp propôs que um objeto comum, do cotidiano, um urinol de porcelana, produzido em série, e tendo nada de especial se comparado a outros urinóis, fosse deslocado de seu contexto original e perdesse suas funções práticas para que assumisse imediatamente um valor de arte. Foi a primeira vez em que o banal, mais do que se tornar tema no contexto artístico, se tornou forma e conquistou presença física. “Lo que vuelve revolucionario a Duchamp no es representar lo banal, sino no representarlo, justamente, exhibirlo tal cual, presentarlo” (JOST, 2012, p.26). No entanto, quando na década de 60, Duchamp passou a “autenticar” inúmeras obras, assinando outros quaisquer urinóis e vendendo às galerias de arte por valores altíssimos, ele mesmo instaurou de forma contundente a utilização do banal, da cópia da cópia, dos restos e do lixo na arte. A partir daí, “como nos sugiere el filósofo estadounidense Artur Danto, no resulta absurdo preguntarse si los *reality shows* no forman parte, a su manera, del arte contemporáneo, que es arte que aprovecha de los restos” (Ibidem, p.9).

discursos⁶⁶. Dessa forma, o espectador televisivo – que entra em contato com outros meios de comunicação, a realidade, e as práticas artísticas, conforme cita Rancière – também:

Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga lo que ve con muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. [Él] Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa de la performance rehaciéndola a su manera, substrayéndose por ejemplo la energía vital que ésa debería transmitir, para hacer de ella pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. (RANCIÈRE, 2010, p.19)

Com isso, podemos induzir que as imagens – das produções artísticas, dos meios cada vez mais expansivos de circulação de imagens... – além de dialogar com outras e com suas genealogias, se relacionam com os “recursos imaginários fornecidos pela experiência viva do leitor e com as imagens acumuladas em sua formação como ser social” (SCHOLLHAMMER, 2007, p.8), o que pode resultar tanto em novas imagens quanto em novas experiências, afetividades e leituras do mundo. “Dessa forma, tornamo-nos colecionadores vorazes de bens culturais amparados pela quase ilimitabilidade de registros e formas de armazenamento” (SILVA, 2009, p.186).

Essas considerações são importantes porque entre o que as imagens disseram e não disseram, dizem e não dizem, quando dialogam, podem produzir/potencializar ora segurança, ora medo, dor, prazer; ora sacralizar, ora profanar, dependendo do tempo e espaço em que são dispostas, do contato com quais materiais, e dependendo até do suporte no qual são disponibilizadas. É justamente essa expansão de vínculos e direções na construção e leitura de imagens que encontramos nas obras de Bizzio e Busqued.

Como indicam as pesquisas de Laddaga (2007), Contreras (2010b), Horne (2011) e Garramuño (2014a), entre outros, existe um movimento na literatura de escritores latino-americanos que trabalha com a inserção de materiais de arquivos de ordem histórica, artística, cultural, política, etc., que, quando articulada através do

⁶⁶ Apesar de ser um assunto recente na discussão da literatura latino-americana, Baudrillard já levantava este questionamento duas décadas antes, no centro da discussão sobre pós-autonomia da arte e mercado: “La gente se queja de la comercialización del arte, de la mercantilización de los valores estéticos, de que el arte sea un mercado, y con toda razón, pero en mi opinión no es eso lo esencial y además es un asunto muy viejo. Mucho más que a la comercialización del arte hay que temerle a la estetización general de la mercancía. Mucho más que a la especulación, hay que temerle a la transcripción de todas las cosas en términos culturales, estéticos, en signos museográficos. Nuestra cultura dominante es eso: la inmensa empresa de museografía de la realidad, la inmensa empresa del almacenamiento estético que muy pronto se verá multiplicado por los medios técnicos de la información actual con la simulación y la reproducción estética de todas las formas que nos rodean y que muy pronto pasarán a ser realidad virtual” (BAUDRILLARD, 1997).

processo de montagem com o texto ficcional, reconfigura seu sentido e função original⁶⁷.

Las novelas [de Aira, Cucurto, Gamarro, Fresán, Paz Soldán] se escriben desde la velocidad del mercado e incorporando las redes discursivas propias del presente, no para simplemente señalar cómo las mediaciones desrealizan la experiencia, sino cómo estas constituyen la gramática desde la que es posible referir a ese presente sin llegar por completo a representarlo. (JUÁREZ, 2009, p.57)

Diante desse panorama da arte, no qual incluo *Realidad* e *Bajo este sol tremendo*, o objetivo deste capítulo é analisar brevemente como se dá a abertura de arquivos e a leitura destes em contato com haveres de outros arquivos, tanto os que os narradores e personagens abrem, quanto os do repertório do espectador que se depara com essas obras. Nossa hipótese é de que, por ocorrerem essas articulações entre arquivos imagéticos, sonoros, textuais, etc. também na arte (assim como vemos ocorrer na internet, na TV...), já não há necessidade de separar um dentro e fora dela, ou especificar o que faz parte do real e o que faz parte da ficção, mas sim de pensar quais questionamentos estas práticas podem propor sobre esses deslocamentos (ou expansões), quais aspectos éticos, políticos, estéticos requerem levantar; quais memórias, arquivos e discussões têm mais necessidade de retomar; como a questão formal se compromete; e como todos esses fatores envolvem também o espectador.

É que não se pode mais definir a essência do literário como uso artístico da linguagem verbal *ficcional*. Não é mais isso que define um texto como literário. O nicho do literário se complicou e comporta a mescla entre o ficcional e o não ficcional. Esse deslizamento prático e conceitual articula-se à profunda transformação que o caráter eminentemente midiático da cultura infligiu sobre o estatuto do ficcional em geral na economia total dos discursos na pós-modernidade. Se por um lado sabemos que na sociedade midiaticizada tudo, absolutamente tudo, é constructo discursivo *interesado*, por outro lado, paradoxalmente, a evolução técnica faz emergir uma sociedade e uma cultura da visibilidade total. (MORICONI, 2005, p.13, grifos do autor)

⁶⁷ Esse movimento não vem de hoje. Garramuño, em *A experiência opaca* (2012), analisou obras de artistas dos 70 e 80, como Oiticica, Clark, Gilberto Noll, Silviano Santiago, Saer e Zelarayán, que já não se continham em suas configurações tradicionais e já vinham trabalhando com uma série de materiais e gêneros para desmontá-los, transformando também sua obra artística em “uma espécie de arquivo do real despedaçado” (p.31), em constante diálogo com o passado e o presente.

3.1 *Realidad* e as máquinas de pensar

En cierta forma somos producto de una cultura que considera lo cómico por debajo de lo dramático. Hay que sacarse toda esa basura de encima. Yo siento como la estocada de lo patético cuando oigo decir cosas con un fuerte componente de lo que llamaría capitalismo culinario, valoraciones apoyadas en “más” y “menos” y en “rico” o “pobre” –por ejemplo, cuando se dice de algo que es conceptualmente “pobre” o conceptualmente “rico”–. Una novela o una película, aun pésimas, no son nunca cosas tan ingenuas como para merecer adjetivos como esos. Entender algo es formar parte de lo que se nos dice, y ésa es una posibilidad de cualquier novela o cualquier película. Entender y pensar. Una novela es una máquina para pensar. (BIZZIO, apud ROVNER, 2001)

Retomando as últimas questões levantadas no subitem anterior e tomando como epígrafe a fala de Bizzio em uma entrevista à Página/12, o objetivo desta última parte da dissertação é analisar como o narrador de *Realidad* realiza cruzamentos de imagens de arquivos distintos – todos disponíveis no macroarquivo (COLOMBO, 1986, p.63) que é a televisão – para discutir uma mesma questão: a linguagem, tanto em sua estrutura quanto em seu argumento. Afirmamos que o autor se refere à linguagem, de modo geral, porque não se trata mais de diferenciar dentro da prática artística o que é real e o que é ficção, já que tudo se caracteriza como construção: desde produzir uma imagem, escrever literatura, fotografar a realidade, filmar ficção... Como vimos com Berger, até mesmo o ato de ver é uma construção. A produção da imagem está desprendida de sua velha responsabilidade rígida da verdade (MELLO, 2014, p.33), do compromisso com a transparência; saber se a imagem que está diante de nós é real ou não passa a ser mais uma questão de crer do que realmente de saber.

Uma imagem, seja ela real ou ficcional, como vimos nestes capítulos, carrega uma eficácia comunicativa que não está só no que está visível, mas também reside naquilo que lhe é lacunar, naquilo que propositalmente não foi colocado por seu produtor, que também é espectador do mundo. Não há mais linhas divisórias entre o criativo e o crítico (FOSTER, 1985, p.09), entre o ético e o estético: tudo está implicado na construção do sensível, seja na TV, no rádio, no teatro, na internet, na escultura, na performance, na literatura, etc. É o que se vê neste trecho de *Realidad*:

Asaltar el canal... Nadie estaba al tanto del ultimátum terrorista, pero sí de la posibilidad de asaltar el canal: de esa manera se resolvía esta clase de asuntos en la literatura que habían oído, en el cine que les habían dicho, en el periodismo que los entretenía y en la televisión que los había formado. (BIZZIO, 2009, p.166)

Além de vincular a formação da identidade nacional também aos meios artísticos e de comunicação, aqui o narrador libera uma das chaves de leitura de seu texto: se há uma expansão nos graus de percepção e apreensão do sensível pelo espectador, considerando-se os deslocamentos que o narrador faz no texto (“literatura que habían oído”, “cine que les habían dicho”, “televisión que los había formado”), é porque há também inúmeros modos de produzir o sensível, de produzir experiência estética, afetiva, de produzir saber.

Al igual que la literatura, la política tampoco es una esfera autónoma en el mundo contemporáneo. La politicidad lo impregna todo, del mismo modo que una esteticidad impregna la vida. La política se estetiza y las disciplinas estéticas se politizan aún sin desearlo. (...) Exponen con crudeza escenas concretas, tangibles, corporales, fuertes, abyectas, obscenas, violentas, y en ese acto construyen “lo real”. Un escenario social emerge y no es meramente literario: la biopolítica que esa literatura describe no es un problema literario sino social. (MAZZAFERRO, 2010, p.169)

E é por isso que uma das articulações faz o narrador de *Realidad* mostrar que já não parece haver (também) muita (ou pouca) diferença entre a indústria televisiva e a indústria terrorista, entre a cultura ocidental mercadológica que se alimenta de citações (e, portanto, de si mesma) e o fanatismo religioso que repete infindavelmente as palavras de Alá⁶⁸ (no mesmo processo de autofagia sem fim), entre a política dos Estados e os mecanismos que utilizam para a construção de sua imagem e da imagem do inimigo, visto que desde 2001, ao que parece, a indústria terrorista aprendeu com Hollywood (ZIEGERT, 2008) que, manejando os instrumentos midiáticos com a mesma destreza, pode causar mais terror pela imagem do que pelo ato violento em si.

Na obra isso aparece quando os terroristas deixam as armas para controlar o *reality show*, notam como ter seus participantes (as estrelas do *show*) como reféns causa um efeito político muito maior do que ter reféns comuns, apontando para o terror midiático que atinge a um número muito maior de vítimas que o terror *real*. Além de o narrador mostrar este efeito pelos vários reféns *comuns* que estavam no bar da emissora, que passaram a sentir mais medo a partir do momento em que foram liberados do que quando estavam confinados –, ao mesmo tempo em que saltaram das mãos de terroristas às mãos de outros estranhos (cuja conjuntura de um fim de sequestro lhes fazia

⁶⁸ “¿Qué magia no se alimenta, después de todo, y ante nuestras propias narices, de sus propias comillas?” (BIZZIO, 2009, p.212).

acreditar que estes sim eram os *mocinhos* da história⁶⁹) –, o narrador evidencia pela câmara que filma o próprio terrorista que constrói o *reality*:

Empezaba a creer en lo que hacía. Por momentos se olvidaba de todo, dejaba la ametralladora a un lado y se ponía a pensar en la trama. De tanto en tanto, incluso, miraba de reojo a Roswaig y a Mario Lago para saber cómo iba y qué opinaban. Estos momentos, en los que Ommar sentía que estaba haciendo un gran programa, eran breves y espaciados, pero muy intensos. (BIZZIO, 2009, p.160)

Assim como o Estado Islâmico e as antigas gravações com promessas de novos ataques da Al Qaeda, os terroristas de *Realidad* são a prova de que o que faz uma imagem ser real ou ficcional é mais uma questão de fé (pelo espectador) do que de construção. Não parece ser mais possível saber o quanto as imagens foram manipuladas atrás das câmeras (ou não), portanto, acreditar que aquilo que se está vendo é verdade ou mentira passa a ser quase que exclusivamente uma questão de crença, de que se captou a mensagem, seu sentido e seu fim. O espectador precisa ler o que a imagem afirma (e, portanto, crer), mas também precisa ler aquilo que ela não mostra, mas que deixa ver que está ausente. “The images *mean* rather than what they *are*” (ZIEGERT, 2008, com grifos do autor). Se o que se revela é somente parte do real, aquilo que na foto não se encontra, mas que se encontra latente e sobre o qual o espectador se põe a pensar criticamente, também forma parte da imagem e da configuração do real, bem como parte da experiência de olhar e sentir.

[...] porque toda a imagem se inscreve numa dinâmica enigmática: se a sua visibilidade a traz à evidência, na realidade ela resulta sempre de uma distância e implica uma ausência. Por isso a evidência é claramente aparente e, também por isso, as questões da crença, da fé ou da confiança nas imagens se tornam fulcrais. (NOGUEIRA, 2016)

Diz o terrorista Ommar, em sua última cena em *Realidad*: “La fe es una madre dadora de cuidados que nada tienen que ver con el amor y de certezas que nada tienen que ver con el saber” (BIZZIO, 2009, p.211). É a certeza (ou seja, a convicção) de que aquilo que se vê, se sente e se lê é real, que vai configurar os parâmetros da realidade e da ficção. E em *Realidad*, é esse jogo de manipulação entre o visível e o não visível que tanto os participantes do *reality* estabelecem quanto os terroristas e o narrador. Isso também é constatado quando por mais que o narrador ironize a falta de capacidade intelectual dos participantes, ele é desmentido cada vez que sua função na trama se

⁶⁹ “Corrían; no sabían adónde, pero se deslizaban como lauchas hacia la calle. Saltaron sobre el cadáver de un terrorista en el pasillo de salida sintiendo más miedo ahora que los liberaban del que habían sentido estando cautivos. [...] La libertad no fue nunca tan fresca ni tan oscura para ninguno de ellos como esa noche, mientras uno tras otro se arrojaban literalmente en brazos de seres extraños, interesados, pagos, frenéticos, profesionales” (BIZZIO, 2009, p.208).

limita a mostrar as cenas pelas câmeras e são os próprios participantes que demonstram que são conscientes do jogo, como autênticos profissionais da arte da enganação e maquinam as estratégias que precisam atuar para tal ou qual efeito na audiência.

Assim, Robin, o mais ardiloso dos participantes, para seduzir o espectador atua apelando para seu lado dramático, “mais real”, e quando não está em frente às câmeras apela para seu lado “mais ficcional⁷⁰”. Nos dois últimos parágrafos do livro é ele quem revela mais uma vez a manipulação da imagem na atualidade:

El camarógrafo, que había cursado un año de teatro durante la dictadura militar, estaba seguro de que en ese momento lo que captaba con su cámara era ni más ni menos que la mejor actuación del chico en su breve carrera a las estrellas. “Un poco más”, le pedía mentalmente. “Dale, un poco más, no te hagas el estúpido que te estoy viendo”.

Robin sintió un leve resentimiento contra sí mismo, un resentimiento más que ligero, vaporoso, pero que abarcaba el arco completo de su vida hasta el comienzo del programa. Cerró los ojos y, más consciente que nunca de que en ese momento había millones de personas mirándolo, soltó una lágrima, sólo una, justo sobre la mejilla que mejor tomaba la cámara, y suspiró, tensando las aletas de la nariz. “Después de todo”, se dijo, “ser serio es dejar que el mundo haga a uno lo que quiera”. (BIZZIO, 2009, p.222-223)

Ao contrário de Truman⁷¹ que, ao ter conhecimento da trama que lhe construíram e saber-se imagem, resolve rejeitá-la e sair do espetáculo, Robin resolve assumir seu lugar de imagem, renunciando à vida e se entregando à manipulação. Não é à toa a denúncia do narrador de que quem lhe filma nesse momento praticou teatro amador na última ditadura militar argentina. Era preciso atuar para sobreviver naquela época, para continuar sendo visto (e não se tornar um desaparecido, portanto). Diz Baltar: “No contexto da contemporaneidade, de um modo mais adensado ainda, ser visível é existir” (BALTAR, 2011, p.479). Em outras palavras, quase como uma regulação jurídica, é a evidência do visível que vai revelar a verdade do sujeito.

Também Romina, outra participante do *Gran Hermano* em *Realidad*, que atua quase todo o tempo de acordo com o estereótipo que lhe consignaram os produtores e roteiristas do programa (BIZZIO, 2009, p.26), se mostra astuta quando tem o foco da

⁷⁰ “O que ocorre nesse momento é um paradoxo: o indivíduo busca ser o que ele representa em determinada mídia eletrônica, na qual nunca poderá estar como objeto real em si, ocasionando em uma falha representativa. Por não ter uma concretização no processo de construção do avatar, e, pela sua subjetividade contemporânea não ter um self definido em si, faz-se emergir com urgência uma necessidade de manutenção e atualização do ‘eu’, por meio de inserções de imagens, para se afirmar o que é, ou finge ser, caindo em um ciclo vicioso” (SOARES; GONÇALVES, 2015, p. 10-11).

⁷¹ O personagem de Jim Carrey no filme *O show de Truman*. Dir: Peter Weir, 1998. EUA.

câmera sobre si, e utiliza de estratégias folhetinescas para manter a atenção do espectador (os roteiristas, os terroristas, a audiência) por muito mais tempo do que o previsto na contação de sua história digna de mil e uma noites, justamente porque sabe que quanto mais tempo permanecer no ar, mais ganhará com isso.

– Romi – interrumpió Ommar – vas a contarme qué fue lo peor que hiciste en tu vida, ¿sí o no?
– Ya va, ya va, estoy llegando – dijo Romi. [...]
– ¿¡Vos me estás cargando!?! – estalló Ommar.
– No, no, um momento, espere, ahora viene. Salí de la cama y me di cuenta de que estaba sola. No había nadie en casa. [...] Estaba furiosa. ¿Agarré el teléfono y a que no sabe a quién llamé?
Entonces se cortó la señal. (*Ibíd.*, p.110-111)

Quer dizer, quando o narrador coloca os participantes para encenarem uma mentira a fim de parecer verdade, dispostos a abrir mão de sua vida pelo ingresso e continuidade no *reality show*, sob o domínio de terroristas que igualmente só atuam em razão de sua verdade e que também estão dispostos a abrir mão da própria vida por uma causa, esse artifício de sobreposição de planos não só relaciona a ação política com o mercado, e o sagrado com o profano, mas os coloca sob a mesma dinâmica, sob o mesmo postulado crítico. Postulado esse que interpela o ético e o estético de ambos, e expande os modos de produção de sentido por seus autores, e também a percepção dele pelos leitores/espectadores.

Roswaig lo miraba [a Sailab] como a um ser irreal. El choque de culturas y de mundos (o de dioses y planetas) entre un grupo y otro fue total. Fue un choque entre el Rating y el Corán. Para los talibanes lo que dice el Corán es bueno, y lo que no dice el Corán es malo. Para los productores el asunto funciona de la misma manera: lo que tiene *rating* es bueno, lo que no tiene *rating* es malo. (BIZZIO, 2009, p.15)

O narrador, com isso, propõe (sem necessariamente propor, com essas palavras) não só uma forma de montar as imagens a fim de extrair delas um saber, uma compreensão do mundo, mas também sugerindo uma atitude crítica, um gesto diante delas, um *como* se posicionar (o narrador, o espectador, o sujeito que está no mundo). Essa tomada de posição se faz, justamente, para olhar mais uma vez para as imagens e materiais de arquivos (documentos, obras de arte, imagens gravadas, etc.), e reelaborar os saberes históricos, mediante um olhar do presente. Não se trata da anulação do primeiro olhar à imagem, esquecendo o que nela sobrevive, regravando-a a sua segunda análise, a essa nova montagem. Uma imagem, como já analisamos, não cessa seu sentido. Na história de *Realidad*, além de encontrarmos essa dinâmica de ver e rever por outro ângulo, por outro viés, até por outro canal, vemos, ademais, como a montagem se lança ao leitor/espectador para compartilhar leituras abertas. “Não se trata de remontar

as imagens com intenções reeducativas (propagandísticas, por assim dizer), mas de dar ao espectador a possibilidade de ele mesmo fazer a sua montagem imaginativa” (HONESKO, 2011).

Se o que tem se transformado não é só a forma da arte, mas também a sua função e o seu lugar na sociedade, não bastaria com que a crítica simplesmente mudara de forma – quer dizer, de estratégias e de modos de ler. Seria especialmente a função e o posicionamento da crítica no que diz respeito ao olhar que lança sobre a arte que deveria ter se modificado também. Tratar-se-ia, portanto, não só de diferentes modos de ler, mas, sobre tudo, de outros modos de cumplicidade entre crítica e arte. (GARRAMUÑO, 2016, p.4-5)

Esse compartilhamento nos modos de produção e de captação de sentido que tanto os artistas quanto as indústrias de comunicação e terrorista dispõem é o que exige que sejamos leitores/espectadores atentos. Como toda imagem pode ser manipulável, para que uma imagem pareça verdade, pareça real, ao olho do outro, aquele que a produz precisa utilizar de inúmeros procedimentos que maximizem o seu efeito de real e que permitem *convencer* o espectador que a lerá, que a verá – assim como fazem os emissores de discursos religiosos, de imagens televisivas, etc. – de que ele *realmente* está diante da *verdade*⁷². Da mesma forma, a ficção também passa a ser uma relação de confiança entre o autor/narrador e o leitor/espectador⁷³.

En los paisajes massmediáticos televisivos de Bizzio se pueden leer entonces modos singulares de trabajar con la tensión entre las nuevas configuraciones del presente y la literatura que, en tanto tal, supone cierta carga de algo anterior. Como si se instalara entre los dos sentidos de lo contemporáneo: el explotar la novedad y el saber que la única forma de estar en el presente es el anacronismo. (CATALIN, 2010, p. 110)

Essas relações são importantes haja vista que, como diz o narrador de *Realidad* já no seu primeiro parágrafo, todas as imagens passam pelo seu crivo, por sua pena da ficção, já que “lo que sigue va a leerse como novela” (BIZZIO, 2009, p.07). Diante desse estabelecido ficcional, não há nenhuma imagem que corresponda totalmente à realidade e, por essa mesma razão, o narrador não tem a menor necessidade de precisar explicar as imagens que passam uma ligeira desconfiança, como neste trecho em que se

⁷² “Num universo animado pela força de uma divindade onipotente, o indivíduo reconhece na própria memória o único caminho possível para o conhecimento ‘interior’, congênito às coisas. [...] O mundo traduz-se, assim, numa simples afeição subjetiva e mutável à qual somente o eu é capaz de dar sentido” (COLOMBO, 1986, p.112-113).

⁷³ Sem aprofundar no tema, podemos recordar a tensão entre autobiografia e autoficção, por exemplo, cujas narrativas também estabelecem graus de articulação entre real e ficção, num contrato pré-estabelecido de confiança, por assim dizer.

deixa entender que Ommar, apesar (e por causa) do fanatismo islâmico, esquecia partes do Corão:

Ommar, como los otros, conocía el Corán al dedillo, y se iba recitando ciertos versículos en su avance por el subsuelo, pero pateaba las puertas de las oficinas con la furia de un fanático al que imprevistamente se le esfuman pasajes sustanciales. (BIZZIO, 2009, p. 11)

Outros nós que não se desatam também estão, por exemplo, no modo e na razão como Ommar, “un hombre encantador, querido por todos, un profesor de Literatura argentina, siempre amable y respetuoso” (*Ibidem*, p. 69), se torna terrorista do dia para a noite e um dos líderes do ataque ao canal, ou por que os terroristas não tinham a menor ideia de que acontecia um *reality show* no canal se Ommar passara meses estudando toda a planta da emissora inclusive passeando por seus corredores, determinando os melhores lugares, inclusive, para manter os reféns; ou ainda, se a única exigência dos terroristas era que lhe entregassem a Ahmed Sayyaf – um jornalista ex-extremista islâmico que “se mantenía com vida en base a un cóctel simple de ansiolíticos, policía y fe. Jirones de fe. Ahora era católico, pero también hipertenso” (*Ibidem*, p. 140) – não se entende por que os terroristas não foram diretamente atrás dele, já que este não estava escondido, nem sob proteção do Estado, nem nada parecido (horas antes, inclusive, “dormía abrazado a una prostituta dominicana que roncaba como un hombre, y aun así no la soltaba” (*Ibidem*, p. 140)). Todas essas perguntas que escapam da leitura não são respondidas, mas formam parte da verossimilhança que a ficção cria. Esse contrato vai até a entrada do epílogo, na qual o narrador estabelece que a partir dali relatará a realidade, ainda que, como sabemos, se trata ainda da ficção. O *reality show*, na obra, é articulado pelo narrador como uma metonímia da própria realidade, e cada vez que este se remete à realidade, que é entendida como extratexto, o texto se vincula a outro plano do próprio texto. Toda e qualquer imagem está emancipada de se manter em um só plano, de se manter a fidelidade a qualquer contrato com o real ou a ficção. O trabalho de Bizzio foi restituir a ela aquilo que lhe é próprio. Só cabe ao leitor/espectador atento manter os olhos bem abertos diante dela.

3.2 À espreita dos arquivos em *Bajo este sol tremendo*

Armar a obra *Bajo este sol tremendo* sobre a estrutura do documentário para contar a história de Cetarti e Daniel não foi uma ação aleatória. O documentário televisivo de cunho histórico é um produto/formato que (re)trabalha a memória, já que é construído quase sempre sobre a interação entre o passado e o presente, o que acarreta uma revisão histórica e uma avaliação da matéria e relevância deste fato com os dias atuais. Para isso, os arquivos são reabertos e o distanciamento crítico é fundamental, visto que para organizar um diálogo entre espaços e tempos diferentes exige-se também um exercício de estar à espreita, isto é, de examinar um objeto com paciência e distância, porque, mais do que examiná-lo de perto, dando conta de todos os detalhes, ao tomar reserva, se reconhece o todo, percebe suas ausências e se pode associar a outras imagens.

Além disso, dessa forma, se reconhece também a importância do olhar do passado quando era presente, e que armara um arquivo pensando no futuro. “O arquivo sempre foi um penhor, e como todo penhor, um penhor do futuro. [...] Trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã” (2005), diz Derrida sobre o arquivo. Ou seja, o próprio arquivo, quando armado, já tem suas imagens e materiais selecionados para permanecer no tempo sob a responsabilidade de um olhar crítico que pressupõe que receberá de um sujeito no futuro. Cabe pensar nesse movimento, nessa alteridade do olhar, não com o sentido de interrogá-lo sobre sua existência ou sua formação, mas sim porque notamos que esse reconhecimento mútuo do olhar, que encontramos na estrutura da obra, está presente também em seu argumento. A observação do olhar do outro, do animal, do humano, está posto em cena em toda a trama, às vezes em direto, como na cena de Cetarti e o boi (BUSQUED, 2009, p.118), e muitas vezes à espreita – como no modo como Cetarti e Daniel se examinam sempre mantendo a distância, por exemplo, ou quando o vizinho de Cetarti vê atrás da cortina, pela janela de sua casa, Cetarti entrar e sair da casa de seu irmão. (Ibidem, p.123).

Na obra de Busqued, como já vimos em outros capítulos, uma quantidade sem número de objetos, fotografias, dados geográficos, referências históricas, referências a filmes, imagens, etc. são armados como materiais de arquivo, importantes de serem mantidos, ao menos para um dos personagens da trama, como Duarte (e sua lista interminável de filmes pornográficos, que, de fato, existem) ou como o irmão de Cetarti

(que guardava guias telefônicas velhas e, apesar de nenhum outro personagem entender, coletava insetos mortos e os armazenava em uma gaveta). Por trazerem sua natureza espectral – como diz Didi-Huberman (2013), de sobrevivente –, esses materiais de arquivos, sejam reais ou ficcionais, apresentando-se com seus vestígios e seus vazios, passam a ter seus sentidos e funções recontextualizados, a partir do presente e a partir do olhar do outro – narrador ou personagem – que os articulam com ainda outros materiais.

Um desses materiais de arquivo ainda não comentado por nós, e que o narrador traz à obra, são os sonhos de Cetarti e Daniel. O sonho, segundo Didi-Huberman (2010), nada mais é que um documento enquanto resíduo, que possui suas lacunas expostas, mas que ainda assim se pode vê-lo e lê-lo, como uma imagem fora de contexto. Ao mesmo tempo, o sonho também pode ser lido como a somatória de todas as imagens arquivadas de um sujeito (já que Freud rompeu a caixa da representação, consoante Didi-Huberman). Por isso, segundo Baitello Jr (2014), os sonhos são imagens endógenas, ou seja, uma construção e uma reconstrução de todas as imagens já antes vistas. Abaixo, vemos uma dessas imagens de sonho que o personagem Cetarti tem que ilustra a afirmação de Baitello Jr.

[Cetarti] solía tener pesadillas en las que, con algunas variaciones de sueño en sueño, lo mataban a escopetazos. A veces estaba su madre junto con él, a veces estaba solo. Pero siempre entraba la sombra de un tipo enorme (a veces el tipo no era completamente humano sino que tenía una especie de tentáculos que le salía de la cara) y le disparaba en el cráneo. Le volaban la cabeza pero él no moría instantáneamente, llegaba a vivir lo suficiente para ver sus astillas de hueso y unas mucosidades sanguinolentas que se pegaban al tapizado de un sillón y a unas cortinas. (BUSQUED, 2009, p.77-78)

Neste trecho, não há uma só imagem que Cetarti não tenha visto antes: os tentáculos dos polvos gigantes dos documentários a que assistiu; a imagem de sua mãe morta por tiro de escopeta; a foto de Molina, o assassino que se matou em seguida e que, por ter atirado na própria cabeça, não era possível distinguir seu rosto; e os pedaços de cérebro e outras partes que haviam sobrado na sala de estar onde viviam. Cetarti não presenciou o crime, mas a partir de seus vestígios, pode armar a cena, que retorna em seus pesadelos, reconfigurada.

Era de noche y Cetarti estaba en el medio del mar, en un pequeño bote de pesca, en plena temporada de calamares Humboldt. Acompañando a Cetarti estaba el dueño del bote, cuya presencia sentía pero en ningún momento entraba físicamente en cuadro. (...) – Estos animales comen con ferocidad porque el hambre los tortura siempre. Si nos caemos al agua ahora, no duramos ni dos minutos.

La embarcación se movió bruscamente, y la mano del dueño del bote se agarró a su hombro, empezó a sacudirlo. Cetarti trató de aferrarse a lo que pudiera para no ir parar al agua. El dueño del bote lo sacudió más fuerte, Cetarti estaba aterrorizado y se agarró al brazo del hombre.

– Eh, qué te pasa.

Abrió los ojos y tardó unas fracciones de segundo en reconocer a Duarte, que lo sacudía para despertarlo. Dijo que nada, estaba soñando. (*Ibidem*, p.172-173)

Complementa Didi-Huberman (2010): o sonho é a única imagem sobrevivente de um arquivo perdido, não localizável e, portanto, isolada no tempo e no espaço. Como um documento psíquico, afirma ainda o autor, pode servir também como matéria de conhecimento, do mundo e de si. Isso porque, por trazer uma imagem e um vestígio de uma experiência subjetiva, interior, estes podem se associar a outras imagens, outras memórias, documentos da memória coletiva, sobrevivendo ao esquecimento, sobrevivendo à morte. Onde, por exemplo, sobrevive a imagem do irmão de Cetarti senão nesses restos, numa foto, numa lembrança, num sonho? No trecho seguinte, Cetarti sonha com a única foto que tem com seu irmão, mas ela parece se mover: a imagem não está congelada, se movimenta. No sonho, esse tempo e espaço suspenso (“el tiempo vertiginoso de las supervivencias”) (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.51), ele a examina desde o presente, tempo em que não usa os tênis velhos do irmão, mas vive, e inclusive sonha, em sua casa. Interessante esta imagem: a imagem em movimento.

[Cetarti] sabía que el escarabajo estaba lleno de veneno, pero en el sueño pensaba Está lleno de tristeza y no me va a morder. Después volvía a meter las manos en el bolso y sacaba ropa vieja y sucia, hasta que llegaba al fondo, donde estaban las zapatillas de su hermano y la foto de ellos tomados de la mano. Cetarti se ponía las zapatillas y miraba la foto, él y su hermano con esa expresión grave en la cara. No parecía una foto, que es el registro congelado de algo que puede estar moviéndose. Era más como la filmación de algo que está quieto, tan quieto que parece una foto, hasta que el cuadro cambia de posición: la hoja de una planta movida por la brisa, una mosca que se cruza frente a la cámara. (BUSQUED, 2009, p.55)

O relato dos sonhos (além desses exemplos que mencionamos, há outros cinco) mostra que não é porque os personagens passam boa parte do dia assistindo à televisão que perderam a capacidade de ver criticamente, de serem afetados por elas, ou ainda, de não armazená-las na memória. Ver (no sentido de saber, como afirma Didi-Huberman) (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.43) não cessa à noite, não tem um limite de horas por dia ou “funciona” somente em uma quantidade restrita de imagens. “O estado de espectador é aquele que se mantém até durante os nossos sonhos quando todas as outras operações estão em repouso e se submetem a outro tipo de figurabilidade” (MONDZAIN, 2015,

p.10). Não à toa, os assuntos e imagens que os personagens viram na TV, e aqueles que eles próprios presenciaram, retornam tanto nos diálogos entre os personagens, quanto em seus sonhos. Apesar de nunca mais representar o instante primeiro em que foi vista ou sentida, e apesar de não representar o real, a imagem sobrevive, ainda que somente em sonhos. No próximo trecho, encontramos isso: uma mescla de experiência vivida, lembrança e sonho. É o que pode definir um sujeito espectador: sua existência se condensa nos olhos (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.145).

Encendió el televisor y cambió canales con el control remoto. Había una mosca revoloteando en la habitación y cada tanto chocaba o se posaba contra la pantalla. Recordó la trampa para moscas de la parrilla donde había comido al mediodía y pensó que tal vez el campo eléctrico que se formaba frente a la pantalla la atraía por alguna razón. Se puso a seguir la trayectoria de la mosca, tratando de encontrar algún patrón de conducta. Logró establecer que había ciclos largos de vuelo que terminaban con la mosca posándose sobre la pantalla, y ciclos cortos que terminaban con un rebote. Más o menos los ciclos se alternaban corto-rebote-corto-posarse-largo-posarse-corto. Después la mosca salió por un tragaluz abierto y Cetarti la siguió con el pensamiento. La mosca voló por los pasillos hasta llegar a la conserjería y se posó sobre el mostrador. En lugar del conserje que lo había atendido estaba el empleado del cementerio. [...] La mosca volvió a volar para ver qué escribía: debajo de su nombre y fecha de ingreso, el empleado había puesto «Cremar y entregar a las dos de la tarde. » Cetarti ya estaba dormido. (BUSQUED, 2009, p.31-32)

Além dos sonhos, há outro material que não analisamos e que surge no arquivo dos personagens, principalmente de Cetarti e Daniel: a imaginação, isto é, os lampejos de pensamento (DIDI-HUBERMAN, 2011) que são elaborados a partir da leitura de textos, a partir do contato com imagens. São nestes recortes de pensamento que, assim como disse Mondzain (2015) sobre ser espectador até durante os sonhos, constatamos que os personagens, apesar de parecerem às vezes entorpecidos, passivos, anestesiados pela sua condição de televidente, não precisam mais que do que sua condição de espectador para ativar sua memória, sua imaginação, condensar desejos, viver experiências.

Sobre isso, afirma Didi-Huberman (2010), não há imagem sem imaginação. Sendo a imaginação parte integral do conhecimento e da memória, ela existe desde o momento em que uma primeira imagem foi associada à outra. A montagem que as associou, que criou um relato, já é produto da imaginação, e, portanto, já é saber. Em *Bajo este sol tremendo*, encontramos uma cena que nos confirma essa assertiva:

- Muchas gracias por todo.
- No es nada, yo esto lo tengo que hacer igual. Soy el albacea de Molina.

A Cetarti le causo gracia la palabra albacea, le parecía fuera de lugar. Sonaba a película, la típica escena del despacho lujoso donde un abogado lee el testamento del millonario difunto. Y eso no tenía nada que ver con este pueblo casi fantasma, los muertos a escopetazos y, fundamentalmente, con el hombretón de dientes podridos que sonreía como una propaganda de dentífrico del infierno. (BUSQUED, 2009, p.23)

Assim como a imaginação, a TV, o cinema e as artes também permitem essas conexões de imagens, de espaço e tempo, mesclando informações factuais e recordações com pura ficção. Por isso, Cetarti associa a figura dos dentes podres do homem no cemitério com uma cena imaginária que mistura filmes de terror com publicidade; por isso também, quando Cetarti tenta imaginar como era a vida de seu irmão em Córdoba, esta lhe parece tão real como as imagens de um personagem de ficção. Também é a partir dos restos do real, daquilo que sobreviveu na memória, que a imaginação trabalha e que um sujeito pode vivenciar pela imaginação.

Ahora pasadas las tres de la tarde, miraba el cielo casi de la misma manera y pensaba en su hermano. Conocía nítidamente dos extremos de su vida: la foto de ellos parados en la plaza y las fotos de la policía donde aparecía muerto. Entre esos extremos había una existencia nebulosa a la que Cetarti en estos días se había aproximado: podía imaginarse a su hermano pedaleando en la bicicleta, revolviendo contenedores y bolsas de basura por las noches. [...] Mirando al ajolote en la pecera, o los insectos muertos del último cajón del ropero. Todas estas imágenes aparecían en la mente de Cetarti con el misterioso borronero de esas fotos de Pie Grande, tomadas siempre de lejos y que suelen mostrar una criatura peluda, de espaldas y entrando a un bosque. (*Ibidem*, p.140-141)

A relação entre os arquivos e os personagens exige a mesma dinâmica de montagem de um novo arquivo: identificação dos materiais, posicionamento crítico diante deles e seleção de o que merece ser conservado e o que deve ser jogado fora. O caso mais impressionante, evidentemente, é o do irmão de Cetarti, que praticamente transforma sua casa em um mausoléu, ou como vê seu irmão, em um pequeno depósito de lixo. Assim como a TV que organiza seus arquivos em programas, horários, audiência, blocos..., e os dispõe ordenadamente ao espectador através de uma grade horária (previamente disponível, inclusive), o mesmo faz Cetarti quando se depara com uma quantidade caótica de objetos banais, e aparentemente inúteis, em sua maioria, na casa de seu irmão.

Los primeros días, [Cetarti] daba vueltas entre las pilas de basura, pensando en una manera eficaz de liberarse de aquel montón de cosas. [...] Se le ocurrió entonces clasificar las cosas en tres grupos: primero la basura lisa que sería embolsada y sacada diariamente. Después las cosas vendibles de a kilo que serían acopiadas en la galería. La tercera

categoría era hipotética: objetos factibles de ser vendidos en negocios de compraventa de usados. Una vez decidida la metodología, puso manos a obra. [...] Ese primer día movió cerca de ciento cincuenta kilos de papel a la galería (diario, viejos, dos cajas de guías telefónicas) y sacó nueve bolsas de basura a la calle. (*Ibidem*, p.106-107).

Sem saber das razões do irmão para guardar aquela quantidade de materiais (móveis, muletas, cortador de grama, jaulas, cascas de tangerina, vídeos, revistas, brinquedos quebrados, vasos plásticos de iogurte, cabos soltos), quando Cetarti se depara com sua casa e passa a viver nela, também passa a se desfazer de grande parte de sua coleção, já que, para ele, pouco tem valor. Segundo Arfuch (2015), arquivos são:

“bibliotecas, museos, colecciones, catálogos, listas” donde se mezclan realidad y ficción, documentos e imaginación, anclajes históricos y memorias biográficas, en umbrales indecisos que no quieren ser franqueados en uno u otro sentido, conservando esa ambigüedad entre lo individual y lo común, que nunca se separan por completo. (ARFUCH, 2015).

Neste gesto arquivístico que alguns personagens levam até as últimas consequências (o irmão de Cetarti, no caso), aparentemente, não há uma lógica armazenadora. Ou melhor dizendo, pode até haver, mas os materiais dos arquivos pessoais só têm regras para aqueles que as criam e, segundo Klinger:

[...] não é possível descrever nosso próprio arquivo, pois [...] é ele que comanda o que podemos dizer – e a si próprio, objeto de nosso discurso –, seus modos de aparição, suas formas de existência e coexistência, seu sistema de acumulação, de historicidade e de desaparecimento. (KLINGER, 2007).

O que parece que ocorre também, neste afã de documentar, é que os materiais arquivados não “brincam mais de repropor o mundo, mas sim de escondê-lo e substituí-lo” (COLOMBO, 1986, p.50). O que faz com que estes materiais passem a servir não somente como testemunhas do real, mas como testemunhas das próprias vidas dos sujeitos que os guardam. Como, aparentemente, o irmão de Cetarti vivia só e recluso, não há testemunhas, relatos. Sem amigos ou família, é na proteção do arquivo, na companhia dos objetos que conservam ao menos parte do real, que ele parecia se refugiar, contra o esquecimento.

Na análise dos arquivos, como afirma Didi-Huberman, materiais do passado e do presente se articulam, promovendo, de certo modo, uma mobilização simultânea de ambos os tempos, o que suspende, temporariamente, e de certo modo, as distâncias temporais para a leitura crítica das sobrevivências. Essa suspensão do tempo estrutura a narrativa em diferentes planos, em razão das releituras dos arquivos já existentes, da

abertura do arquivo que fabrica o narrador, do tempo sincrônico que a TV parece fundar, e do tempo anacrônico em que parecem viver algumas criaturas como o axolote e os fósseis na última gaveta. A obra, como guardadora de restos, possui o tempo próprio das imagens: se torna um arquivo de espectros, de imagens que guardam indícios de suas vidas passadas, de objetos dos quais sobram vestígios, porque algo sobrevive e “hace más compleja la historia” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.76): e não é só algo que está visível, mas também aquilo que não se vê, mas permanece.

Em *Bajo este sol tremendo*, quando Duarte aprova a ação de Daniel de queimar os corpos de sua mãe e irmão mortos ao invés de enterrá-los, não há como deixar de associar a fala do personagem, este ex-militar, com a impossibilidade do sepultamento de mais de 30.000 desaparecidos na ditadura militar argentina. Daniel toma a decisão de jogar as cinzas de seus familiares pelo vaso sanitário de sua casa.

– Hiciste bien – le dijo Duarte horas más tarde, en la oscuridad de la cabina de la camioneta, con la cara apenas iluminada por el resplandor del tablero – Si los hubieras enterrado o hubieras guardado las cenizas, iban a estar ahí siempre. Es muy sano, me parece. Se fueron ya no están más. (BUSQUED, 2009, p.156).

No entanto, nessa trama que, como já analisamos, permanece em um tempo suspenso, em que a lei e a justiça ainda não tomaram o lugar da violência instaurada, em seguida, Daniel conta a Duarte que os cachorros sim receberam o sepultamento. (“ – Bueno pero son perros, qué te importa. Ni siquiera eran tuyos”). (BUSQUED, 2009, p.156). O que parece ocorrer com essa desconstrução que o narrador faz propositalmente do que foi conservado e do que foi destruído, sem necessariamente trabalhar alguns temas abertamente, é justamente o que comentamos fazer o narrador de *Realidad* ao compartilhar imagens que proporcionam que o espectador se distancie das imagens expostas para analisá-las criticamente.

Esse trecho ainda nos remete a uma outra imagem: a obra do artista argentino Marcelo Brodsky chamada “Condenados de la Tierra”, parte de seu catálogo *Nexo*. Nele, o artista expõe fotos de livros que foram enterrados em Mar del Plata na casa de Nélide Valdez e Oscar Elissamburu, na época da ditadura, por medo de que fossem queimados. Desenterrado por seus filhos depois de vinte anos, o que vemos são fotos de um arquivo sepultado, que havia sido imposto a permanecer escondido para não ser esquecido.

Figura 4: *Los condenados de la tierra*, Marcelo Brodsky, 2000⁷⁴

Trazemos a obra de Brodsky à luz dessa análise, porque apesar de o sepultamento não ter sido privilégio dos familiares mortos de Daniel em *Bajo este sol tremendo*, o narrador nos alivia contando seu destino:

Los restos de su familia ahora circulaban por las profundidades de la red cloacal de Lapachito [...] Danielito había visto una vez un documental sobre la repotabilización en redes cloacales, y se estremeció de pensar que en Lapachito hicieran lo mismo y algún día terminara tomando un vaso de agua con testos de las cenizas. (BIZZIO, 2009, p.156)

Há, nesse gesto, um rastro: algo que insiste, que segue para sempre, com “su propia teoría de la evolución⁷⁵”. Apesar da rejeição de Daniel da imagem antropófaga de ingerir os restos de seus familiares, o que porfia é o resgate desses restos, que ainda que surjam transformados em outra imagem, permanecem, sobrevivem.

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.77)

Se, como afirma Didi-Huberman, é através da associação das imagens da obra e de outros meios, articulada com o arquivo pessoal, com a imaginação e memória de cada um, que a história oficial apresentada pela TV e outros meios (como a literatura,

⁷⁴ Madeira, terra e papel, 60x85x15cm. 2000.

⁷⁵ Didi-Huberman (2009) chama de elos perdidos, de objetos inauditos, na escala evolutiva: seres que se acreditavam desaparecidos, mas que se descobrem em estados de organismos vivos (2009, p.60-61).

também neste caso) é questionada, afinada, expandida, então, a leitura da obra de Busqued quando feita por um argentino, provavelmente, possuirá uma série de inter-relações e questionamentos muito mais pontuais sobre, por exemplo, as casas sem escritura que aparecem na obra, possivelmente usurpadas de desaparecidos ou entregues por prêmio a delatores. No entanto, e felizmente, isso também não descarta que uma leitura feita por leitores/espectadores de outros países, ou mesmo da Argentina, mas que possuem outro repertório e que associam estas e/ou outras imagens da narrativa a outros contextos, a outras violências, a outros posicionamentos, não seja igualmente válida. Talvez sua tradução ao inglês, ao alemão, ao italiano, etc. também faça com que a leitura de *Bajo este sol tremendo* intrinque ainda outras imagens que estavam latentes, mas que não suscitavam experiência estética ao leitor local. Mas isso, “nós o saberemos [...] somente quanto muito trabalho já houver sido feito” (DERRIDA, 2001), só saberemos com a abertura do arquivo de sua fortuna crítica, no futuro.

Considerações finais

[A David Foster Wallace] le preocupaba la televisión, la cultura pop, la publicidad, y las drogas, porque formaban parte de la sociedad de su país y, en cierto sentido, todos estos elementos crearon – especialmente en esa época – la idiosincrasia de la nación. Dejar de lado las referencias televisivas, como el programa *Late Night with David Letterman*, al que le dedicó un famoso relato, o Alcohólicos Anónimos, sería obviar un pedazo de realidad contemporánea. Un verdadero artista que pretenda, a través de sus novelas, describir el mundo que le rodea, debe poner toda la carne en el asador. (FOLE, s/d⁷⁶)

Colocar toda a carne na churrasqueira parece ser uma imagem muito axiomática do que a literatura contemporânea está a fazer na atualidade (apesar de provavelmente haver outra imagem que agrade também aos veganos e vegetarianos).

Diante das novas regras do jogo, a arte, sem se opor a fatalismos apocalípticos, parece estar em um movimento crescente de aceitar realisticamente as condições da onipresença tecnológica e mercadológica para se apropriar dos materiais, suportes e procedimentos dos novos meios (e nem tão novos assim) e seguir problematizando e multiplicando suas leituras e seus efeitos, com uma estratégia (meta)realística que “desrealiza” (FELDMAN, 2008, p.6).

Aceita não porque se rendeu ou qualquer coisa parecida, mas porque, de acordo com Rancière (2010), a função da arte é realizar uma leitura que, apesar de interventiva, não deixa de ser mais uma leitura do real, este objeto de percepções e pensamentos, que interpela a muitos

Tanto la ficción artística como la acción política socavan ese real, lo fracturan y lo multiplican de un modo polémico. [...] Las prácticas del arte no son instrumentos que proporcionen formas de conciencia ni energías movilizadoras en beneficio de una política que sería exterior a ellas. (RANCIÈRE, 2010, p.78)

A resistência que ela apresenta, portanto, ainda segundo Rancière, não estaria em manter a especificidade artística ou em valorizar qualquer hermetismo disfarçado de autonomia, mas sim em registrar a potência efetiva da arte, mesmo quando incorporados e mesmo que incorporando o mercado, a indústria cultural, a política da imagem, a violência (e todo o *show pirotecnológico*) em sua estrutura e argumento. Para praticar uma “fenomenologia das pequenas imagens”, para criar condições de abrir os sentidos entre imagem e texto para o leitor/espectador, e, assim como os meios de comunicação

⁷⁶ FOLE, Xabier. “La obsesión postmodernista y la fascinación por el absurdo: David Lynch, David Foster Wallace y Thomas Pynchon”, s/d.

(e ultimamente até como a indústria terrorista midiática), oferecer emoções, ações e reações.

A arte, tal qual a TV, é o exercício de ver, é uma construção que, a partir do momento em que se apreende algo do real, por mais miúdo que seja, passa a articulá-lo com a imaginação, com os arquivos disponíveis de imagens e textos, com experiências afetivas e com a memória.

A cumplicidade de que fala Garramuño que a arte passou a buscar entre crítica e obra, autor e espectador, passa justamente por essa noção de que todo espectador também é produtor, e todo produtor sempre foi, é e será espectador. Como vimos, o comum partilhado é uma das características principais da arte hoje, segundo Rancière (2010).

Se por um lado, o velocímetro da informação engegueia, barra os pontos vivos, relacionais, do traçado dos tempos e dos espaços contidos no agora, vive-se, contudo, o controle e a corporação no que toca a relevância e a variedade criativas desse momento (aquilo que só é de agora, ou melhor, aflui ao dia de hoje como dado e evento imprescindíveis, não dizendo apenas sobre essa hora). (VASCONCELOS, 2012b)

E eis que aí nos deparamos com as obras de Bizzio e Busqued que abrem essa possibilidade, que expandem suas estruturas e conjuram deslocamentos, abusando da lógica da imagem televisiva, da estrutura e argumento dos formatos televisivos para a criação de uma narrativa que não deixa de ser literária, mas que, como se nota, vai além dos moldes tradicionais realistas do século XX e do procedimento pelo procedimento. Algo que constatamos nesses três capítulos de análise das obras *Realidad* e *Bajo este sol tremendo* é que há algo que sempre se vê, se lê e se sente: a construção, e há sempre algo que se escapa, que não se revela pela palavra, e que atravessa e expande a imagem somente supostamente transparente: o real.

Se Bizzio e Busqued lograram interrogar a imagem televisiva, explorar a imagem da violência e articular inúmeros arquivos a partir da literatura é porque, sem nenhuma pretensão de esgotar esses materiais ou aprisionar qualquer pergunta ou resposta, enviesaram a construção de suas narrativas desde suas posições de leitor/espectador, aproximando do objeto ao mesmo tempo em que tomam distância crítica. Uma posição de quem está disposto a ver o que as imagens lhe mostram, ouvir o que dizem, sentir o que provocam, na mesma medida em que busca compreender as fraturas que suas montagens deixam escapar.

Talvez este seja mesmo o quadro que merece se conformar nos dias atuais, depois de anos de ditadura da crítica, da arte conceitual, que definia massivo como espúrio: uma arte liberta do teor aurático, emancipatório, manifesto ou *post-novo*, que ainda persiste em muitas academias e escolas de escritores quando se fala de valor estético da arte e do próprio conceito de obra/prática artística atualmente.

Se é verdade que tudo pode ser manipulado ficcionalmente, é igualmente fato que as ilusões podem ser perfuradas pelo real factual – informação em tempo real, em regime de visibilização total, além da dimensão micro da vivência do aqui-agora. O vivenciado perfura o simulacro. [...] Incorporando princípios da análise do discurso, da análise ideológica e da desconstrução, desmascarar o emaranhado simulacral pelo uso estratégico do fato bruto é hoje uma forma de exercer a crítica. Em nosso tempo, abre-se o caminho para que artistas e escritores sejam os dinamizadores de um jogo de vida ou morte entre o real bruto e as múltiplas facetas da mentira. Da ordem do real bruto fazem parte os fantasmas da memória, os delírios da percepção. A mentira é sempre algo organizado, é o modo discursivo dos poderes hegemônicos, inclusive da razão. (MORICONI, 2005, p.13)

Enquanto Bizzio constrói conexões entre imagens que antes pareciam opostas, dessacralizando o sagrado e desprofanando o profano, Busqued desconstrói imagens e articula materiais de origens distintas para pensar, desde o presente, um passado que se monta com interditos. E ambas as obras relativizam até mesmo suas próprias matérias, diluindo suas críticas em várias imagens, num modo de dizer “mas eu não disse isso”, haja vista que, leitores/espectadores do mundo que são, assim também se asseguram de não terem seus livros queimados ou sepultados, por outra conjuntura política que parece estar em jogo atualmente no país, no continente, nas pequenas e grandes telas hiperdigitais. Esperemos que sejam só delírios de nossa percepção.

Referências

- ACASO, Maria. *Esto no son las torres gemelas*. Cómo aprender a leer la televisión y otras imágenes. Madrid: Catarata, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. *Signatura Rerum*. Sobre el método. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- _____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AINZENBERG, Florencia; ITURBE, Sergio. “Bang Bang! Estás liquidado: metarrealismo en *Realidad* de Sergio Bizzio”. In: III Congreso Internacional de Cuestiones Críticas. Rosario: Celarg, 2013. Disponível em: http://www.celarg.org/int/arch_publi/aizenberg_iturbecc.pdf Acesso em: 27 out. 2016.
- _____. “Reality show y terrorismo crítico: Imagen y *mise en abyme* en *Realidad* de Sergio Bizzio”. In: V Congreso Internacional de Letras. Buenos Aires: Uba, 2012. Disponível em: <http://2012.cil.filo.uba.ar/sites/2012.cil.filo.uba.ar/files/0010%20AIZENBERG,%20ITURBE.pdf>. Acesso em: 27 out. 2016.
- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos Ideológicos do Estado*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- ANTELO, Raul. “Postautonomía: paisajes”. In: *Pugnas culturales en América Latina*. 2008.
- ARAUJO, André. “A tele-grafia de Avital Ronell: o poder da resposta.” In: *Revista paralaxe*. São Paulo: PUC-SP, 2013. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/article/view/12268>. Acesso em: 18 mar. 2016.
- ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- ARFUCH, Leonor. “Arte, memoria y archivo. Poéticas del objeto.” In: *Revista Z Cultural*. anoX. 2015.
- AZNAREZ, José Pedro. “Acaso: Esto no son las torres gemelas.” In: *Red Visual*. n.09-10. 2009. Disponível em: http://www.redvisual.net/index.php?option=com_content&task=view&id=160&Itemid=106. Acesso em: 3 abr. 2016.
- BAITELLO Jr, Norval; WULF, Christoph. *Emoção e imaginação*. Os sonhos e as imagens em movimento. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

BALTAR, Mariana. “Evidência invisível. *Blow job*, vanguarda, documentário, pornografia.” In: *Revista Famecos*. vol.18, n.2. Porto Alegre. 2011. p.469-489.

BARRERA, Carlos. “*La Guerra Civil televisada*. La representación de la contienda en la ficción y el documental españoles, de Sira Hernández Corchete”. (Resenha). In: *Textual & Visual Media*. vol.4. 2012.

BARTHES, Roland. “O efeito de real”. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. “Hipótesis transestéticas”. In: *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila, 1997.

BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987. Disponível em: <https://bibliotecasocialvirtual.files.wordpress.com/2010/06/walter-benjamin-experiencia-e-pobreza.pdf>. Acesso em: 07 set. 2016.

_____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. São Paulo: Zouk, 2012.

_____. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.103-149.

_____. *A tarefa do tradutor*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, Viva Voz, 2008.

BENTES, Ivana. “Mídia-arte ou as estéticas da comunicação e seus modelos teóricos”. In: FATORELLI, A; BRUNO, F. (org.) *Limiares da imagem*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

_____. “Vídeo e Cinema: rupturas, reações e hibridismo”. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil*. Três décadas do vídeo brasileiro. Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, 2003, p. 113-132.

BERGER, John. *Modos de ver*. 1972. Disponível em: <https://paralelotrac.files.wordpress.com/2011/05/modos-de-ver-john-berger.pdf>. Acesso em: 04 set. 2016.

BERNINI, Emilio. “Un estado (contemporáneo) del documental. Sobre algunos films argentinos recientes”. In: *Revista Kilómetro 111*, n.5. 2004.

BESSA, Pedro Pires. *Loyola Brandão: a televisão na literatura*. Série Literatura Brasileira. Juiz de Fora: Eduf JF, 1988.

BIZZIO, Sergio. *Planet*. Buenos Aires: Interzona, 1998.

_____. *Realidad*. Buenos Aires: Mondadori, 2009.

BOSCO, Francisco. “Quatro tipos de não dito”. In: *Revista Cult*. n.137. São Paulo. 2010. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/quatro-tipos-de-nao-dito/>. Acesso em: 26 out. 2016.

BRAGA, José Luiz. *A sociedade enfrenta sua mídia – dispositivos sociais de crítica midiática*. São Paulo: Paulus, 2006.

BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia*. Uma literatura fora de si. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

BRODSKY, Marcelo. *Nexo*. Un ensayo fotográfico. Buenos Aires: La Marca, 2001.

BUCCI, Eugênio. “Ubiquidade e instantaneidade no teleespaço público: algum pensamento sobre a televisão”. In: *Revista Caligrama*. USP: São Paulo, 2002.

BUSQUED, Carlos. *Bajo este sol tremendo*. Barcelona: Anagrama, 2009.

CAMPOS, Haroldo de. “Superación de los lenguajes exclusivos”. In: MORENO, César F. *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1984.

CANCLINI, Néstor García. “Arte y fronteras: De la transgresión a la postautonomía”. In: *E-misférica* 7.1. Visualidades inestables. 2009b. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-71/garcia-canclini>. Acesso em: 07 ago. 2014.

_____. *A sociedade sem relato*. Antropologia e Estética da Iminência. São Paulo: Edusp, 2012a.

_____. *Culturas híbridas*. México: De Bolsillo, 2009a.

_____. “Geopolítica y estéticas interculturales”. (Conferência). 2008. Disponível em: <http://nestorgarciacanclini.net/index.php/estetica-y-antropologia/78-conferencia-qgeopolitica-y-esteticas-interculturalesq>. Acesso em: 3 abr. 2016.

CARVALHO, Carlos A.; LAGE, Leandro R. “O acontecimento em novas estratégias de autenticação televisiva”. In: *Revista Ciberlegenda*. n.27. Rio de Janeiro: UFF, 2012.

CASTELLET, José M. “De la objetividad al objeto”. In: *Papeles de San Armadans*. vol.2, n.15. 1957. p. 309-332. Disponível em: <http://filcat.uab.cat/gelcc/modern/textos/mod083.pdf>. Acesso em: 4 set. 2016.

CATALIN, Mariana. *Con los ojos muy abiertos*. E-fiesta ediciones. 2014. ePub.

_____. “Sergio Bizzio: el presente entre la novela y la TV”. In: GIORDANO, Alberto. (org.) *Cuadernos del seminario 1. Los límites de la literatura*. Rosario: Celarg UNR, 2010. p. 89-112.

CATHARINO, Renata F. Potências do intervalo: a montagem em *Serras de desordem*. Dissertação (mestrado). UFRJ: Rio de Janeiro, 2014.

CESAR, Marisa F. “A ambivalência da imagem”. In: *Revista Poiésis*. n.13. Rio de Janeiro: UFF, 2009. p. 31-44. Disponível em: http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis13/Poesis_13_ambivalencia.pdf. Acesso em: 30 out. 2016.

CHAMUCERO, Daniel R. *El documental como formato televisivo: entretenido, inteligente y rentable*. Monografia (graduação). Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. 2010.

CHERRI, Carlos L. “Cine y literatura en América Latina. Las intervenciones de Mario Bellatin”. In: *Boletim de Pesquisas Nelic*. vol.15, n.24. Florianópolis: 2015. p.05-22. Disponível em: https://www.academia.edu/24064848/Cine_y_literatura_en_Am%C3%A9rica_Latina_las_intervenciones_de_Mario_Bellatin. Acesso em: 07 set. 2016.

CHIAMPI, Irlemar. “O romance latino-americano do pós-boom se apropria dos gêneros da cultura de massa”. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. n.3. São Paulo: 1996. p.75-85.

CHION, Michel. *Audiovisión*. Madrid: Paidós, 1992.

CÓCCARO, Victoria. “Acercamientos teóricos al problema de la percepción y escritura de imágenes: el montaje como procedimiento”. In: *Revista Escritura e Imagem*. vol.9. 2013. p. 237-251.

_____. “Después del hombre y del animal: otras figuras para interpelar lo vivo en la obra de Nuno Ramos”. In: IV Coloquio Internacional Literatura y Vida. Rosario: 2016. Disponível em: http://www.celarg.org/int/arch_coloquios/coccaro.pdf. Acesso em: 4 set. 2016.

COELHO, Maria J. M. M. *Imagens em transformação. O restauro como método de resignificação e recuperação da memória das imagens*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa. Lisboa. 2015. Disponível em:

http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/24593/2/ULFBA_TES_935.pdf. Acesso em: 4 set. 2016.

COLLAÇO, Fernando. “Colagem e experimentação televisiva: a intertextualidade e os procedimentos de encenação na minissérie *Hoje é dia de Maria* (primeira jornada)”. Projeto de Investigação. Unicamp, 2008. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/jaba/wpcontent/uploads/2013/10/Iniciac%CC%A7a%CC%83oFernandoCol lac%CC%A7o.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2015.

COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

COMOLLI, Jean-Louis. “Sob o risco do real”; “Cinema contra espetáculo”. In: *Catálogo “forum.doc.bh.2001”*. n.5. Festival do Filme Documentário e Etnográfico. Belo Horizonte: 2001.

CONTRERAS, Sandra. “Cuestiones de valor, énfasis del debate”. In: *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. 2010a. Disponível em: http://www.celarg.org/int/arch_publi/contreras.pdf. Acesso em: 8 mai. 2014.

_____. “Economías literarias en algunas ficciones argentinas del 2000 (Casas, Incardona, Cucurto y Mariano Llinás)”. In: *Revista Orbis Tertius*. XVI. 2011.

_____. “En torno al realismo”. In: *Revista Pensamiento de los Confines*. n.17. 2005. p.19-31.

_____. “En torno de las lecturas del presente”. In: GIORDANO, Alberto. (org.) *Cuadernos del seminario 1. Los límites de la literatura*. Rosario: Celarg UNR, 2010b. p.135-153.

_____. “Realismos, cuestiones críticas”. In: CONTRERAS, Sandra. (org.) *Cuadernos del seminario 2. Realismos, cuestiones críticas*. Rosario: Celarg UNR, 2013. p.5-25.

COTA, Débora. “A fragmentação na narrativa contemporânea: um passo mais além do literário”. V Colóquio Internacional Sul de Literatura Comparada. 2012. Disponível em: <http://wwlivros.com.br/Vcoloquio/artigos/DeboraCota.pdf>. Acesso em: 8 mai. 2014.

CUNHA, Edson. “O real como trauma em narrativas de Marcelino Freire”. In: *Anais do SILEL*. vol.3, n.1. Uberlândia: UDUFU, 2013. Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_2152.pdf. Acesso em: 23 out. 2016.

- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DE LOS RÍOS, Valeria. “El cine, el gramófono y la máquina de escribir: TTT, novela mediática latinoamericana”. In: *Revista Espéculo*. n.28. Madrid: UCM, 2008. Disponível em: http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero28/ttt_cabr.html. Acesso em: 11 set. 2016.
- _____. “Look(ing) at the animals: the presence of the animal in contemporary Southern Cone cinema and in Carlos Busqued’s *Bajo este sol tremendo*”. In: *Journal of Latin American Cultural Studies*: Travesia. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/13569325.2014.1000285>. Acesso em: 11 set. 2016.
- DE LOS RÍOS, Valeria; DONOSO, Catalina. “Figuraciones del archivo en El otro día y ¿Qué historia es esta y cuál es su final?”. In: *Revista Alter/nativa*. The Ohio State University: 2016. Disponível em: <http://alternativas.osu.edu/es/issues/spring-6-2016/essays3/rios-donoso.html>. Acesso em: 2 out. 2016.
- DERRIDA, Jacques. *Força de lei: o fundamento místico da autoridade*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. *O animal que logo sou*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- _____. *O animal que logo sou*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- _____. *Mal de arquivo, uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DE-SOLA, Roberto. “Rating: Tercera Novela de Alberto Barrera Tyszka”. In: *Arte en la red*. 2012. Disponível em: <http://www.arteenlared.com/lecturas/articulos/rating-tercera-novela-de-alberto-barrera-tiszka.html>. Acesso em: 31 mar. 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “Casca”. In: *Revista Serrote*. n.13. São Paulo: Instituto Moreira Salles. 2013. p. 98-133.
- _____. *A imagem sobrevivente*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- _____. *Ante el tiempo – historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- _____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Minas Gerais, BH: Ed. UFMG, 2011.
- _____. *Ante la imagen*. Murcia: Ed. Cendeac, 2010a.
- _____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, SP: Ed. 34, 2010b.

_____. *La imagen superviviente*. Historia del arte y tiempo de los fantasmas. Madrid: Abada editores, 2009.

_____. “Quando las imágenes tocan lo real”. 2008a. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/242311702/Cuando-las-imagenes-tocan-lo-real-Georges-Didi-Huber-man-2008-pdf#scribd>. Acesso em: 18 fev. 2015.

_____. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros, 2008b.

_____. *Imágenes pese a todo*. Madrid: Espasa Libros, 2004.

DOMÈNEC, Miquel F. “Los documentales de naturaleza ayer y hoy. Realidad *versus* virtualidad”. In: *Revista Telos* n.52. 2009. Disponível em: <https://telos.fundaciontelefonica.com/telos/perspectivaimprimible.asp?idarticulo=3&rev=52.htm>. Acesso em: 13 abr. 2016.

DOSTOIEVSKY, Fiodor. *Recordações da casa dos mortos*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

DUARTE, Elizabeth B. *Televisão: ensaios metodológicos*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FABBRINI, Ricardo. “O fim das vanguardas: da modernidade à pós-modernidade”. In: *Cadernos de Pós Graduação*. ano 8, vol.8, n.2. Unicamp, 2007. p.111-129.

_____. “Fim das vanguardas”. In: *Poliética*. vol.1, n.1. São Paulo, 2013. p.167-183.

FABRIS, Marcos. “Pintura, fotografia e a crítica de arte na pós-modernidade”. In: *Revista Crítica Cultural*. vol.8, n.1. Palhoça/SC, 2013. p.143-156.

FELDMAN, Ilana. “O apelo realista”. In: *Revista Famecos*. Mídia, Cultura e Tecnologia. vol.1, n.36. Porto Alegre. 2008. p.61-68.

FERNÁNDEZ, Mariángeles. “Aproximación a la idea de lector-cómplice en Julio Cortázar”. *Revista Letral*. n.12. 2014. p.58-69.

FERRÁNDIZ, Raúl R. *Apocalypse show*. Intelectuales, televisión y fin de milenio. Alicante: Biblioteca Nueva, 2001.

FIGUEIREDO, Vera Lucia F. “Encenação da realidade: fim ou apogeu da ficção?”. In: *Anais do XVIII Encontro da Compós*. Belo Horizonte, 2009.

FISCHER, Neuber. “BBB16 – Estreia registra pior audiência da história do programa”. Observatório da televisão. 2016. Disponível em: <http://observatoriodatelevisao.bol.uol.com.br/audiencia-da-tv/2016/01/bbb-16-estreia-registra-pior-audiencia-da-historia-do-programa>. Acesso em: 11 set. 2016.

FOLE, Xabier. “La obsesión postmodernista y la fascinación por el absurdo: David Lynch, David Foster Wallace y Thomas Pynchon”. s/d. Disponível em: <http://www.fronterad.com/?q=obsesion-postmodernista-y-fascinacion-por-absurdo-david-lynch-foster-wallace-y-thomas-pynchon>. Acesso em: 4 set. 2016.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. (org.) *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1985.

FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. 1969. Buenos Aires: Siglo XXI, editores argentina. 2005.

FRENKEL, Eleonora. “Tato e ConTato – procedimentos artísticos em narrativas de Lispector e Collin”. In: Anais do XI Seminário Nacional de Literatura, História e Memória e II Congresso Internacional de Pesquisa em Letras no Contexto Latino-Americano. Cascavel: Unioeste, 2013. Disponível em: http://www.seminariolhm.com.br/anais_lhm_2013/21.html. Acesso em: 20 jul. 2014.

GALÁN, Elena. “Las Huellas del Tiempo del Autor en el Discurso Televisivo de la Posguerra Española”. In: Razón y Palabra, n.56. 2007. Disponível em: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n56/egalan.html>. Acesso em: 04 abr. 2016.

GALÁN-FAJARDO, Elena; RUEDA-LAFFOND, José Carlos. “Narrativizando la historia: un enfoque interdisciplinar aplicado al relato televisivo”. In: *Revista Palabra Clave*, UniSabana. 2011. Disponível em: <http://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/1874>. Acesso em: 16 ago. 2016.

GARRAMUÑO, Florencia. “Devires da crítica: crítica, poscrítica, crítica inespecífica”. 2016. Disponível em: [www.academia.edu/19958769/Devires_da_crítica](http://www.academia.edu/19958769/Devires_da_cr%C3%ADtica). Acesso em: 14 mar. 2016.

_____. “Frutos estranhos. A aposta pelo inespecífico na estética contemporânea”. In: SCHOLLHAMMER, Karl E. (org.) *Cenários contemporâneos da escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014b.

_____. *Frutos estranhos*. Sobre a inespecificidade na Estética Contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014a

_____. *A experiência opaca*. Literatura e desencanto. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.

_____. “Región compartida. Pliegues de lo animal-humano”. In: BOLETIN/16 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. dez., 2011. Disponível em: http://www.celarg.org/int/arch_public/garramu_o_animalidad.pdf. Acesso em: 4 set. 2016.

_____. “La opacidad de lo real”. In: *Aletria*: Revista de Estudios de Literatura. vol.18, n.1. 2008a.

_____. “Los restos de lo real”. In: *Revista Z Cultural*. Ano IV, n.3. 2008b. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufjf.br/los-restos-de-lo-real-de-florenzia-garramuno-2/>. Acesso em: 26 jun. 2014.

_____. *Genealogías culturales*. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991). Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.

GATZEMEIER, Claudia. “Hacia una nueva estética de la marginalidad: entre la nueva novela negra y el realismo sucio: *Retrato de familia con muerte* de Raul Argemi y *Bajo este sol tremendo* de Carlos Busqued”. Diseño de nuevas geografías en la novela y el cine negros de Argentina y Chile. (ant.) Frankfurt/Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert/ Ediciones de Iberoamericana. 2013. p.193-207.

GAUDREAU, Andres; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: UnB, 2009.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2012.

_____. “A tortura como espetáculo.” In: SCHOLLHAMMER, Karl E. e OLINTO, H. K. *Literatura e realidade(s)*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

GIORGI, Gabriel. *Formas comunes*. Animalidad, cultura y biopolítica. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

GIUNTA, Andrea. “Arte y biopolítica”. In: Radar, 2010. Disponível em: https://issuu.com/musacmuseo/docs/radar_0. Acesso em: 4 out. 2016.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. “La destrucción de la realidad en el espectáculo televisivo.” In: *Revista Sphera Pública*. n.10. Murcia: Universidad Católica San

Antonio de Murcia, 2010. Disponível em: <http://www.redalyc.org/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=29719345002>. Acesso em: 20 nov. 2015.

_____. *El discurso televisivo: espectáculo de la modernidad*. Madrid: Ed. Cátedra, 1999.

_____. “La imagen: lo semiótico, lo real, lo imaginario.” In: *El espectáculo informativo o la amenaza de lo real*. Madrid: AKAL/Comunicación, 1989.

GOSCIOLA, Vicente. *Roteiro para as novas mídias*. Do cinema às mídias interativas. São Paulo: Senac, 2003.

GUARINI, Carmen. “Reflexiones para una historia del documental en Argentina.” In: *Doc On-line*, n. 01, dez. 2006. Disponível em: http://www.doc.ubi.pt/01/artigo_carmen_guarini_argentina.pdf Acesso em: 13 abr. 2016.

GUERRA, Juan José. “La narración de la memoria en Lumbre de Hernán Roncino”. In: IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas. Rosario: UNR, 2015. Disponível em: http://www.celarg.org/int/arch_publici/guerracc2015.pdf. Acesso em: 11 set. 2016.

GUIMARÃES, César G.; LEAL, Bruno S. “Experiência estética e experiência mediada”. In: *Revista Intexto*. vol.2, n.19. Porto Alegre: UFRGS, 2008. p. 1-14. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/viewArticle/7998>. Acesso em: 3 out. 2016.

HERNÁNDEZ CORCHETE, S. *La historia contada en televisión*. El documental televisivo de divulgación histórica en España. Barcelona: Gedisa, 2008.

HONESKO, Vinicius. “Mãos ao alto: olhos armados”. (Resenha Didi-Huberman). In: *Sopro*. n.56. ed. Cultura e Barbarie, 2011. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/resenhas/maosaoalto.html>. Acesso em: 2 nov. 2016.

HORNE, Luz. “Una ficción propia. Notas sobre el nacimiento de la ficción contemporánea a partir de *Fundido a blanco*, de Oscar Muñoz, y *La experiencia dramática*, de Sergio Chejfec”. In: *Cuadernos de literatura*. vol.XX, n.40. jul-dez, 2016. p.89-102.

_____. *Literaturas reales*. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea. Rosario: Beatriz Viterbo, 2011.

HUAPAYA, Cesar. “Montagem e imagem como paradigma”. In: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. vol.6, n.1. jan-abr, 2016. p.110-123. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 4 set. 2016.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Arquitetura, monumento, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

_____. “Literatura e cultura no contexto global”. In: *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

_____. “Mapeando o pós-moderno”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Pós modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p.15-80.

IMBERT, Gérard. “Bienvenidos al desierto de lo hiperreal.” In: *Agenda cultura Alma mater*. n.151. Medellín: Universidad de Antioquia, 2009. Disponível em: <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/almamater/article/viewFile/1802/1448>. Acesso em: 25 jan. 2015 .

_____. “De lo espectacular al especular (apostilla a La Sociedad del Espectáculo)”. In: *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*. n.9. 2004.

_____. *El zoo visual*. De la televisión espectacular a la televisión especular. Barcelona: Gedisa, 2003.

JAGUARIBE, Beatriz. “Ficções do real: notas sobre as estéticas do realismo e pedagogias do olhar na América Latina contemporânea”. In: *Revista Ciberlegenda*. 2010. p.6-14.

_____. *O choque do real*. Estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. “O choque do real: a violência e as estéticas do realismo midiático e literário”. In: *Revista Semiosfera*. Ano 3. Rio de Janeiro: UFRJ, dez-2003.

JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Vozes, 2001.

_____. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós, 1984.

JAVIER CARESANI, Rodrigo. “Nuevos realismos en la escena literaria argentina: Fabián Casas versus Martín Rejtman”. In: *Revista Texturas*. v.1, n.12. Santa Fe: UNL, 2012. p.111-128.

JIMÉNEZ, José. “El desastre de la guerra: el arte, el terrorismo, la guerra.” In: *El cultural*. 2003. Disponível em: <http://www.elcultural.com/revista/letras/El-desastre-de-la-guerra-El-arte-el-terrorismo-la-guerra/6280>. Acesso em: 3 abr. 2016.

JOST, François. *El culto de lo banal*. Buenos Aires: Librería Ediciones, 2012.

_____. *Compreender a televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

_____. Entrevista. In: *Revista Contracampo*. Rio de Janeiro: UFF, 2007. Disponível em: www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/download/387/188. Acesso em: 7 set. 2016.

_____. “O saber do espectador e o saber do telespectador”. In: *Revista Significação*. vol.31, n.21. São Paulo: USP, 2004. p.63-83. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65583/68195>. Acesso em: 11 set. 2016.

JUÁREZ, Jesús Montoya. “Escritura y vídeo-política: a propósito de la narrativa de Sergio Bizzio”. In: *Revista Letral*. n.3. 2009.

_____. *Realismos del simulacro: imagen, medios y tecnología*. Granada: Universidad de Granada, 2008. Disponível em: <http://hera.ugr.es/tesisugr/17679254.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2015.

JUSTEN, Djulia. “Gesto entre imagem e palavra: Walter Benjamin e Aby Warburg”. In: *Revista Scripta Alumni*. n.15. Uniandrade, 2016.

KAC, Eduardo. “Aspectos da estética das telecomunicações”. In: RECTOR, Mônica; NEIVA, Eduardo. (orgs). *Comunicação na era pós-moderna*. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

KLINGER, Diana. “Paixão do arquivo”. In: *Matraga 21*. v.14, n.21. 2007. Disponível em: <http://www.pgletas.uerj.br/matraga/matraga21/PAIXAO%20DO%20ARQUIVO.html>. Acesso em: 20 nov. 2015.

KOOLHAAS, Rem. “Espacio-chatarra”. In: *Revista Otra parte*. n.8, otoño. 2006 .

KRAUSS, Rosalind. “La escultura en el campo expandido”. In: FOSTER, Hal. *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1985 .

LACALLE, Charo. *El espectador televisivo*. Barcelona: Gedisa, 2001.

LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidad*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

LEAL, Bruno S. “As imagens como arquivo do real”. In: *Comunicação, mídia e consumo*. ano9, v.9, n.25. 2012. p.215-230. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/318/pdf>. Acesso em: 3 out. 2016.

LIMA, Guilherme. “The Ghost Army. Arte e criatividade como ferramentas de guerra”. In: VI Coneco. UERJ, UFF, UFRJ, PUC-Rio. Rio de Janeiro: 2013. Disponível em: <http://www.coneco.uff.br/ocs/index.php/1/viconeco/paper/viewFile/567/363>. Acesso em: 21 de out. 2016.

_____. Montagem e ressignificação de imagens de arquivos no documentário Ônibus 174. Dissertação (Mestrado). PUC-Rio, Rio de Janeiro. 2012.

LIMA, Luis. “Trabalhos do olhar”. In: MONDZAIN, Marie-José. *Homo spectator*. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.

LINS, Consuelo; REZENDE FILHO, Luiz. “A voz, o ensaio, o outro”. In: Beatriz Furtado. (Org.). *Imagem Contemporânea – cinema, TV, documentários, fotografia, videoarte, games* (Volume I). São Paulo: Hedra, 2009. p.107-120.

LIRA, Ramayana. “Movimentos da violência em *Madame Satã*”. In: *Estudos de cinema e audiovisual Socine 2*. vol.12. São Paulo: Socine, 2011. Disponível em: http://www2.socine.org.br/wp-content/uploads/2015/09/XII_ESTUDOS_SOCINE_V2_b.pdf. Acesso em: 5 set. 2016 .

LOPES, Felisbela (coord.) *O real (ainda) mora aqui?* Braga: CECS – Universidade do Minho, 2013. Ebook. Disponível em: https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/29829/1/Ebook_projeto_televisao.pdf. Acesso em: 30 out. 2016.

LUDMER, Josefina. “Literaturas postautónomas: Otro estado de la escritura”. 2012. Disponível em: <http://oblit.hypotheses.org/277>. Acesso em: 08 mai. 2014 .

_____. “Literaturas postautónomas 3.0. Escrituras latinoamericanas de los últimos años: otros modos de pensar y de imaginar”. In: SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Literatura e realidade(s)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011 .

_____. “Notas para Literaturas postautónomas III”. 2010. Disponível em: <http://josefinaludmer.wordpress.com/2010/07/31/notas-para-literaturas-posautonomas-iii/>. Acesso em: 08 mai. 2014.

_____. “Literaturas postautónomas 2.0”. In: *Revista Z Cultural*. ano IV, n.1. 2007. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literaturas-postautonomas-2-0-de-josefina-ludmer/>. Acesso em: 8 mai. 2014.

_____. “Literaturas postautónomas”. 2006. Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>. Acesso em: 8 mai. 2014 .

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. São Paulo: José Olympio, 2002.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000.

MACIEL, Maria E. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MADALOZZO, Tiago. “Quando a ficção cinematográfica enquadra o *reality show*: uma inter-relação de mídias audiovisuais em *The Truman show*”. Dissertação (Mestrado). Universidade Tuiuti do Paraná, Paraná. 2009.

MANGUEL, Alberto. “La imagen como relato. El espectador común”. In: *Leyendo imágenes: una historia privada del arte*. Colombia: Norma, 2002.

MANOVICH, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. La imagen en la era digital. Buenos Aires: Paidós, 2006.

MARRONE, Irene. “Hacia una historia larga del documental cinematográfico en Argentina, desde la dimensión política”. In: Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. AsAeca 2012. Disponível em: http://www.asaeca.org/aactas/marrone__irene_-_ponencia.pdf. Acesso em: 13 abr. 2016.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

MARTINS, Maura O. “Por uma ontologia das câmeras onipresentes e oniscientes: reconfigurações ao telejornalismo perante a ubiquidade de dispositivos que registram o real”. In: Intercom. XXXVIII Congresso de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-2194-1.pdf>. Acesso em: 11 set. 2016.

_____. “Reconfigurações no telejornalismo a partir da popularização das câmeras amadoras: sobre a narrativa em primeira pessoa”. In: Intercom. XXXVII Congresso de Ciências da Comunicação. Foz do Iguaçu, 2014. Disponível em:

<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-0763-1.pdf>. Acesso em: 07 set. 2016.

MAZZAFERRO, Alina. “Puerco, iracundo y obsceno: representaciones del cuerpo abyecto en la literatura latinoamericana de los ‘90”. In: *Revista Verso e Reverso*. vol. XXIV, n.57, set-dez, 2010 .

MELLO, Jamer G. “O arquivo como sintoma: Anacronismo das imagens na obra de Harun Farocki”. In: *Revista Passagens*. vol.5, n.1. 2014. Disponível em: <http://www.revistapassagens.ufc.br/index.php/revista/article/viewFile/58/63>. Acesso em: 04 set. 2016 .

MENDOZA, Carlos. *El ojo con memoria*. Apuntes para um método de cine documental. Ciudad de México: UNAM – Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. “O cinema e a nova psicologia”. In: XAVIER, Ismael. (Org.). *A experiência do cinema*. São Paulo, SP: Graal, 2008. p. 103-117.

MONDZAIN, Marie-José. *Homo spectator*. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.

MORAIS, Tatyane. “*Nanook, O Esquimó*: Discurso Documental em Consonância com as Estratégias Ficcionalis”. In: Intercom. XXXI Congresso de Ciências de Comunicação. Natal, 2008.

MORICONI, Italo. “Circuitos contemporâneos do literário”. In: Simposio Cultura y Mercados en el capitalismo latinoamericano. Buenos Aires: Universidad de San Andrés, 2005.

MOURA, Rosa. “A cidade vigiada. *The Truman show*, de Peter Wein, 1998”. In: *Revista Arquitextos*. ano5, out. 2004 .

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Belo Horizonte: Chão de feira, 2014.

NOGUEIRA, Luis. “Homo spectator: Maria José Mondzain”. Crítica, mil folhas. In: *Deus me livro*. 2016. Disponível em: <http://deusmelivro.com/critica/homo-spectator-marie-jose-mondzain-28-1-2017/>. Acesso em: 29 out. 2016.

OLMOS, Ana Cecilia. “Transgredir o gênero: políticas da escritura na literatura hispano-americana atual”. In: *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. n.38. Brasília: jul/dez, 2011.

- OUBIÑA, David. “Un amor imposible. Cine y literatura en *Kiss of the Spider Woman*”. 2007. Disponível em: <http://www.lectorcomun.com/descarga/416/1/un-amor-imposible-cine-y-literatura-en-kiss-of-the-spider-woman.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2014.
- PAIXÃO, Rita Leal. “O olhar do outro. Derrida e o discurso da ética animal”. In: *Revista Sapere Aude*, vol.4, n.7. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2013. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/5507/5490>. Acesso em: 01 out. 2016 .
- PEDROSA, Mario. “Arte ambiental, arte pós-moderna, Helio Oitica”. In: *Textos escolhidos: Acadêmicos e modernos*. São Paulo: Edusp, 1998. p.355-360.
- PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005.
- PLAZA, Julio. “Arte e interatividade: autor-obra-recepção”. 1990. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/cap/ars2/arteeinteratividade.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2015 .
- PRADO, Gilberto. *Arte telemática: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- QUEIROS, Luis Miguel. “Não há nada de novo sob o sol da literatura?”. In: *Revista Público*. 2015. Disponível em: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/nao-ha-nada-de-novo-sob-o-sol-da-literatura-1682479>. Acesso em: 27 jan. 2015 .
- QUERÉ, Louis. “Entre o facto e o sentido: a dualidade do acontecimento”. In: *Trajectos – Revista de Comunicação, Cultura e Educação*. n.6. Lisboa: ISCTE, 2005 .
- RAMOS, Fernando. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- _____. *El espectador emancipado*. Pontevedra: EllagoEnsayo, 2010.
- _____. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RAPP, Tobias. “Usando música como arma em Guantánamo”. In: *Der Spiegel*. Bol Notícias. 2010. Disponível em: <http://noticias.bol.uol.com.br/internacional/2010/01/19/usando-musica-como-arma-em-guantanamo.jhtm>. Acesso em: 16 out. 2016.
- REGO, José D. F. C. A. O peso no desenho: percepção, metáfora e a substância. Tese (doutorado). Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa. Lisboa. 2013.

REMEDI, Claudio. “Apuntes para una historia del cine documental en Argentina”. In: *Doca, Documentaristas argentinos*. s/d. Disponível em: <http://docacine.com.ar/histar.htm>. Acesso em: 13 abr. 2016 .

RENÓ, Denis P. *Uma linguagem para as novas mídias: a montagem audiovisual como base para a constituição do cinema interativo*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo. 2010.

RÍOS, Francisco M. *Documentários e reportagens televisivas*. Maracaibo: 2005. Disponível em: <http://www.resumosetrabalhos.com.br/documentarios-e-reportagens-televisivas.html>. Acesso em: 11 set. 2016.

ROBLES, Antonio de Pedro. “Didi-Huberman, Georges (2008). Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la Historia, 1. Antonio Machado Libros, Madrid.” (Resenha) In: *Revista Historia y memoria*. n.3, 2011. p.229-232.

ROCHA, Larissa Leda. “Imagem, memória e arquivo”. In: Intercom. XV Congresso de Ciências da Comunicação. Palhoça. 2014 .

RONELL, Avital. “Delay Call Forwarding”. In: *The Telephone Book: Technology, Schizophrenia, Electric Speech*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1989 .

ROVNER, Jonathan. “Dos tipos audaces”. In: *Página/12*. 2001. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Libros/01-07/01-07-01/nota4.htm>. Acesso em: 20 out. 2016.

SAER, Juan José. “La literatura y los nuevos lenguajes”. In: MORENO, César F. *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1984 .

SALO, Gloria. *¿Qué es esto del formato?* Barcelona: Gedisa, 2013.

SANTIAGO, Silviano. *Ensaaios antológicos*. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

_____. *Por uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

SANTOS, Alexandre Tadeu. “O docu-drama na telenovela. Qualquer semelhança com fatos e nomes reais terá sido mera coincidência?”. In: Intercom. XXI Congresso de Ciências da Comunicação. Natal. 2008. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-1726-1.pdf>. Acesso em: 31 mar. 2016.

_____. *Ficção e antificação na telenovela brasileira: a hibridação do formato e a aproximação com o gênero docudrama*. 2010. 229f. Tese (Doutorado). Escola de Comunicação e Artes, USP, 2010.

SANTOS, Lidia. *Kitsch tropical*. Los medios en la literatura y el arte en América Latina. Madrid: Iberoamericana, 2004.

SARLO, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*. São Paulo: Vozes, 1997.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. (org.) *Cenários contemporâneos da escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014

_____. “Para uma crítica do realismo traumático”. In: *Revista Soletras*. n.23. 2012. p.19-28. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/viewFile/3801/2634>. Acesso em: 4 set. 2016.

_____. “Realismo afetivo: evocar realismo além da representação”. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. n.39. jan-jun/2012. p.129-148. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n39/08.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2014.

_____. (org.) *Literatura e realidade(s)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

_____. “A crueldade do real”. In: XI Congresso Internacional da Abralic. Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/005/KARL_SCHOLLHAMMER.pdf. Acesso em: 20 out. 2016.

_____. *Além do visível*. O olhar da literatura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. _____. “Sobre o anarquivamento – um encadeamento a partir de Walter Benjamin”. In: *Revista Poiesis*. n.24. dezembro, 2014a. p.35-58.

_____. “O imperativo dos traços”. Dossiê “A arte como inscrição da violência”. In: *Revista Cult*. ano17, n.197. dez., 2014b. p.31-35.

_____. et al. (org.). *Escritas da violência*. Parte II. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

_____. “Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: Jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina”. In: *Temas em Psicologia*. vol.17, n.2. 2009. p.311-328.

SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SERELLE, Marcio. “*Post* de uma revolução em declínio: Cuba na narrativa de Yoani Sánchez”. In: FRANÇA, V.; OLIVEIRA, L. *Acontecimentos: reverberações*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

_____. “Narrativa, técnica e tecnologia: Contos da meia-noite.” In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. n.10. 2007. p.197-214. Disponível em: <http://revista.abralic.org.br/downloads/revistas/1450372504.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2016.

SILVA, Sonia M. M. “A musealização do presente: mídia, memória e esquecimento, questões para pensar a história hoje”. In: *Revista Tempo e Argumento*. vol.1., n.1. 2009 .

SIMÕES, Giuliana M. “O instante em que o espectador desliza entre o objeto e si mesmo”. In: *Concepto*. vol.4, n.1. Campinas: 2015. p.85-94.

SOARES; Leonardo; GONÇALVES, Carlos A. “Hiperexposição: A crise imagética da cibercultura”. In: Intercom. XX Congresso de Ciências da Comunicação. 2015. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2015/resumos/R48-1685-1.pdf>. Acesso em: 13 out. 2016.

SODRÉ, M. *A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento*. Petrópolis: Vozes, 2009.

SOUZA, Eneida M. “Ficções impuras”. In: *Revista Z Cultural*. anoX, 2º sem. 2015. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/ficcoes-impuras/>. Acesso em: 5 abr. 2016.

SPERANZA, Graciela. *Atlas portátil de América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2012.

_____. *Fuera de campo: literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 2006.

_____. *Manuel Puig: después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Norma, 2000.

STEGMAYER, María; GONZÁLEZ, María Fernanda. “Algunas notas sobre *Bajo este sol tremendo*, de Carlos Busqued”. In: *Revista Orbis Tertius*. XVI, 2011 .

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

THOMPSON, J. B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis: Vozes, 2011.

TIBURI, Marcia. *O olho de vidro: a televisão e o estado de excessão da imagem*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

VARELA, Mirta. “Los comienzos de la televisión argentina en el contexto latinoamericano”. Conferência em Latin American Studies Association. Chicago. 1998.

VASCONCELLOS, Ellen M. M. “Más allá de lo real y la ficción: la imagen y la palabra en *Bajo este sol tremendo*, de Carlos Busqued”. In: *Revista Catedral Tomada*. vol.4, n.6. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2016. Disponível em: <http://catedraltomada.pitt.edu/ojs/index.php/catedraltomada/article/view/126>. Acesso em: 3 out. 2016 .

VASCONCELOS, Mauricio Salles. “À sombra do presente.” In: *Revista Musa Rara*. 2012b. Disponível em: <http://www.musarara.com.br/a-sombra-do-presente>. Acesso em: 25 mar. 2016 .

_____. “As televisões numa emergência.” In: *Revista Musa Rara*. 2012a. Disponível em: <http://www.musarara.com.br/televisoes-numa-emergencia>. Acesso em: 22 mar. 2016.

VERA BARROS, Tomás. “Postexperiencia y poética. Notas sobre experiencia y estética ante las escrituras del siglo XXI. Casos de la literatura argentina”. In: *Cuadernos de literatura*. n.29, 2011. p.12-28.

WARBURG, Aby. “Der Bilderatlas Mnemosyne”. In: *Gesammelte Schriften*. 2.ed., vol.2, n.1. Berlin: Akademie Verlag, 2003 .

WITZKI, Fabio L. “A estética do medo: Poder e comunicação do Estado Islâmico”. In: Intercom. XVI Congresso de Ciências da Comunicação. Joinville: 2015. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/sul2015/resumos/R45-0408-1.pdf>. Acesso em: 16 out. 2016.

YELIN, Julieta. *La letra salvaje*. Ensayos sobre literatura y animalidad. Rosario: Beatriz Viterbo, 2015.

ZIEGERT, Daniel. “Radical Measures: 9/11 and/as Deleuze’s Time-Image”. In: Rhizomes. Cultural studies in emerging knowledge. n.16. 2008. Disponível em: <http://www.rhizomes.net/issue16/ziegert/index.html>. Acesso em: 01 nov. 2016 .

ŽIŽEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo, 2013.

ZÓ, Ramiro Esteban. “El efecto post-Ludmer: Presupuestos teóricos en torno a la post-autonomía de la literatura”. In: *Revista Landa*. vol.1, n.2. 2013 .