

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO

KATERINA BLASQUES KASPAR

**Escrevemos quando não escrevemos:**  
a literatura do enquanto.

Versão Corrigida

São Paulo  
2022

KATERINA BLASQUES KASPAR

**Escrevemos quando não escrevemos:**  
a literatura do enquanto.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Claudia Consuelo Amigo Pino

Versão Corrigida

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e a 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**

K19e      Kaspar, Katerina Blasques  
            Escrevemos quando não escrevemos: a literatura do  
            enquanto. / Katerina Blasques Kaspar; orientador  
            Claudia Consuelo Amigo Pino - São Paulo, 2022.  
            152 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São  
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de  
concentração: Estudos Literários e Culturais.

1. Literatura contemporânea. 2. Crítica literária  
. 3. Literatura comparada. 4. Literatura fora de si.  
I. Pino, Claudia Consuelo Amigo, orient. II. Título.

KASPAR, Katerina Blasques. **Escrevemos quando não escrevemos:** a literatura do enquanto. Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em: 16/09/2022

Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_

Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_

Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_

Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_

Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Dedico este trabalho à Rezkallah Kaspar, contador de histórias e de generosidade infinita, que me apoiou em tantas aventuras e me ensinou a encontrar alegria nas menores coisas. A dor de sua partida e a ausência de um último encontro dificultaram esta escrita. Que sua viagem seja entusiasmante como foi sua vida.

## **AGRADECIMENTOS**

À Prof<sup>a</sup> Claudia Amigo Pino, por sua grande generosidade e amizade, com quem encontrar, conversar e conviver me presenteia com uma riqueza de aprendizados, reflexão e afetos, que alimentaram também esta pesquisa.

Às Prof<sup>a</sup> Andrea Saad e Gisela Bergonzoni, por terem aceitado gentilmente o convite à Banca de Qualificação, me despertando para uma série de reflexões, fundamentais à continuidade da pesquisa e que culminam nesta dissertação. A Tatiana Barbosa, por ter aceitado prontamente a dedicar sua leitura atenta à revisão deste trabalho.

À Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, pela oportunidade de realização desta pesquisa e por ter se mantido como um espaço de encontro, mesmo quando na modalidade virtual de caráter emergencial.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela concessão da bolsa de mestrado, que possibilitou a realização desta pesquisa.

Aos amigos e amigas da Criação&Crítica, com quem conviver é sempre uma alegria e que generosamente leram e comentaram o primeiro capítulo, gerando uma troca que contribuiu para a organização desta dissertação.

A Marcela Mastrocola e a Lia Duarte Mota, pela aventura editorial do dossiê “Literatura como encontro” e pela feliz parceria em 2020.

A Cristina, João e Raíssa Kaspar, à Maria Blasques e a toda querida família, que me apoia incondicionalmente e que está sempre lá, para o que há, para o que houver e para quando já não há mais nada.

A Fernando Castillo, amado companheiro, que tanto me apoia e com quem dialogar é uma enorme alegria. Agradeço por sua presença, pela partilha dos piores e dos melhores momentos desta pesquisa, e por tudo que há por vir.

Aos queridos amigos e amigas que vibraram com esta pesquisa com muito carinho, em especial a Leonardo Mendes, Camila Campanholli, Giuliana Cerchiari, Marina Pontieri e Karen Gronich, que participaram deste percurso, me regalando presença, amizade sincera e muito apoio.

Às queridas e aos queridos amigos cuja distância geográfica não representa em nada um afastamento afetivo e que acompanharam também este percurso, em especial a Stephanie Kobori, Sofia Zanderighi, Martin Renz e Camila Hспанhol.

*Esse atrito de códigos de origens diversas, de estilos diversos, é contrário à monologia do saber, que consagra os 'especialistas' e desdenha os polígrafos (os amadores). Produz-se, em suma, um saber burlesco, heteróclito (etimologicamente: que pende para um lado e para o outro).*

Roland Barthes

## RESUMO

KASPAR, Katerina Blasques. **Escrevemos quando não escrevemos: a literatura do enquanto.** 2022. 152 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Esta dissertação discute a prática do não escrever, noção explorada por Paloma Vidal em seu projeto *Não escrever*. Paloma Vidal é uma escritora nascida na Argentina, em 1975, e radicada no Brasil. Interessada por temáticas como a memória e o deslocamento, suas obras mais conhecidas são *A duas mãos* (2008), *Algum Lugar* (2009) e *Mar Azul* (2012). O projeto *Não escrever* aconteceu sobretudo entre 2015 e 2018 e se manifestou em um projeto de pesquisa acadêmica, viagens, aulas, palestras performáticas, um livro *cartonero* e um diário (ou cadernos). Percorremos o projeto *Não escrever*, refletindo sobre como a investigação de Vidal se relacionou fundamentalmente com a obra de Roland Barthes e também com aspectos biográficos do autor. Nosso interesse por esse trabalho de Vidal parte de uma busca por modalidades literárias que extrapolem os limites da disciplina, em direção a outras práticas expressivas. Este percurso investigativo envolveu, neste sentido, o estudo de aspectos da performance, da fotografia e das práticas editoriais dos livros *cartoneros*. Dialogar com as obras de Roland Barthes (da década de 1970-80) e com a biografia do autor, composta por Tiphaine Samoyault (2015), foi outro eixo importante de nossa pesquisa. Ao se relacionar com aspectos tais quais a literatura fora de si e o deslocamento na literatura, este trabalho também estabelece diálogo com discussões contemporâneas da crítica literária.

Palavras-chave: Paloma Vidal. Roland Barthes. Crítica literária. Literatura fora de si. Deslocamento.



## ABSTRACT

KASPAR, Katerina Blasques. **Writing When not Writing: the Literature of the Meanwhile.** 2022. 152 p. Dissertation (Master) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

This dissertation discusses the practice of not writing, a notion explored by Paloma Vidal in her *Não escrever (Do Not Write)*. Paloma Vidal was born in Argentina in 1975 and lives in Brazil since her childhood. Interested in subjects such as memory and displacement, her best-known works are *A duas mãos* (2008), *Algum Lugar* (2009), and *Mar Azul* (2012). *Não escrever* project happens mainly between 2015 and 2018 and manifests in a scientific research project, some travels, some classes, some performance lectures, a *cartonero* book (cardboard handcrafted book), and a diary (or notebook). We observe how this Vidal's research is fundamentally based on her proximity to Roland Barthes' work and biography. Vidal's project also interests us due to our search for literary categories that extrapolate the limits of literature itself, aiming at other artistical expressions. In this way, our project involves a study of performance, photography, and *cartonero* book aspects. A selection of Roland Barthes' work and biography (by Tiphaine Samoyault, 2015) from his last decade (1970-80) built another axe of our investigation. Evoking some aspects as the topics of displaced literature and literature out of itself, this work establishes a dialogue with the contemporary discussions on literary criticism.

Keywords: Paloma Vidal. Roland Barthes. Literary Criticism. Literature out of itself. Displacement.

## RÉSUMÉ

KASPAR, Katerina Blasques. **On écrit quand on n'écrit pas** : la littérature de l'intervalle. 2022. 152 p. Dissertation (Master) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Cette dissertation présente la discussion à propos de la pratique du non écrire, une notion travaillée par Paloma Vidal dans son *Não escrever (Ne pas écrire)*. Paloma Vidal est une auteure née en Argentine, en 1975, qui vit au Brésil depuis l'âge de 2 ans. Elle s'intéresse par des thématiques comme la mémoire et le déplacement. Ses œuvres les plus connues sont *A duas mãos* (2008), *Algum Lugar* (2009) et *Mar Azul* (2012). Son projet *Não escrever* a eu lieu surtout entre 2015 et 2018 et s'est manifesté dans un projet de recherche scientifique, un voyage, des cours, des conférence-performances, un livre *cartonero* (livre manufacturé de carton) et un journal (ou un carnet de bord). On a parcouru le projet de Vidal pour réfléchir à sa recherche et à sa relation fondamentale avec l'ouvrage de Roland Barthes et sa biographie. Notre intérêt par le projet de Vidal est fondé à la recherche de modalités littéraires qui échappent les limites de cette discipline, vers d'autres pratiques expressives. Ce parcours d'investigation concerne, dans ce sens, l'étude des certains aspects de la performance, de la photographie et des pratiques éditoriales des livres *cartoneros*. Établir un dialogue avec l'ouvrage de Roland Barthes (1970-80) et avec sa biographie (celle écrite par Tiphaine Samoyault, en 2015) a été l'autre axe important de notre recherche. En établissent un rapport à des aspects tels que la littérature en dehors de soi et de la littérature déplacée, ce travail participe aussi au dialogue contemporain de la critique littéraire.

Mots-clés : Paloma Vidal. Roland Barthes. Critique littéraire. Littérature en dehors de soi. Déplacement.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	<i>A banda oriental</i> , confeccionado em palestra performática de 2015	p. 20
Figura 2	Paloma Vidal apresentando <i>Não escrever</i> .	p. 29
Figura 3	Cartaz do ciclo de palestras performáticas de 13 de outubro de 2017.	p. 39
Figura 4	Apresentação de <i>O livro</i> , por Veronica Stigger	p. 39
Figura 5	Apresentação de <i>Todo Cambia</i> , por Ilana Feldman	p. 40
Figura 6	Cenário do ciclo <i>Em Obras</i> , em 13 de outubro de 2017.	p. 45
Figura 7	Oficina de confecção e lançamento de <i>Não Escrever</i> (livro <i>cartonero</i> ).	p. 55
Figura 8	Alguns exemplares do livro <i>cartonero Não escrever</i> .	p. 56
Figura 9	Palestrante de “De minha janela” mascarada de Roland Barthes	p. 99
Figura 10	Fotograma do registro fílmico da palestra performática “Resistir a Barthes”	p. 100

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Conjunto de manifestações do projeto literário <i>Não escrever</i> e seus desprendimentos	p. 16
Tabela 2	Programação do ciclo <i>Mis Documentos</i> (2013).	p. 33

## SUMÁRIO

1 ABERTURA.....	13
2 O PROJETO LITERÁRIO <i>NÃO ESCREVER</i> : ENCONTROS E MANIFESTAÇÕES.....	19
2.1 Um projeto literário em várias manifestações .....	19
2.2 Nossos arquivos: o <i>Em Obras</i> .....	31
2.3 As palestras performáticas .....	47
2.4 Um livro do encontro: o livro cartonero <i>Não escrever</i> .....	53
2.5 As edições cartoneras .....	56
2.6 Restos e efemeridade das palestras performáticas e do livro cartonero.....	64
3 DESLIZAMENTOS BARTHESIANOS E O “ESTAR ENTRE” EM PALOMA VIDAL .....	67
3.1 Escrita, deslocamento e filiação.....	67
3.2 A escritora que está entre .....	72
3.3 Roland Barthes e o deslocamento .....	79
3.4 Barthes, um personagem de <i>Não escrever</i> .....	88
3.5 O desejo de ler, o desejo de escrever .....	94
3.6 O não escrever: da <i>Preparação</i> de Barthes ao projeto de Vidal.....	101
4 A PRÁTICA DO NÃO ESCREVER: DISPOSITIVOS E TEMÁTICAS .....	106
4.1 A escrita, a mãe e o medo .....	106
4.2 O olhar do outro.....	115
4.3 Intervalo .....	120
4.4 O dispositivo fotográfico na narrativa .....	125
4.5 Aspectos da escrita de si em <i>Não escrever</i> .....	133
4.6 A escrita da separação .....	138
5 OUTRAS ABERTURAS.....	141
REFERÊNCIAS.....	147

## 1 ABERTURA

Em 13 de outubro de 2017, o Sesc<sup>1</sup> Vila Mariana acolhia em suas instalações, no espaço de convivência, uma das edições do ciclo de palestras performáticas *Em Obras*. Ilana Feldman, Paloma Vidal e Veronica Stigger eram as três palestrantes, e propunham expor ao público seus arquivos de pesquisas pessoais, encenando obras em que aproximavam fatos autobiográficos e ficção. Freqüentadora regular da unidade, estava presente naquela ocasião de apresentação do ciclo. Talvez os outros espectadores presentes não soubessem, como eu, do que se tratava aquelas apresentações. Outros talvez não necessariamente conhecessem as palestrantes ou mesmo tivessem notícia de que são escritoras.

O espaço de convivência da unidade Vila Mariana do Sesc São Paulo é um local aberto, em que ocorrem apresentações gratuitas e de livre acesso. O que acontece com freqüência nesse espaço é que o público presente se constitui majoritariamente por transeuntes, que desavisadamente se deparam com alguma atividade em curso. Eventualmente, decidem se instalar em um dos bancos de madeira, em formato de grandes degraus, dispostos de modo circular e voltados a uma área que assume o aspecto de uma espécie de palco.

A disposição do espaço se assemelha à dinâmica de uma apresentação de rua: sem restrições entre o espaço de apresentações e o ambiente ao redor, é possível ouvir e observar, simultaneamente à atividade em curso, a movimentação do restaurante que se situa na parte posterior do espaço; frequentadores da piscina passando e direcionando olhares curiosos ao evento; crianças correndo nos arredores; adultos sentados nos bancos mais afastados, distraídos com outras questões; um trânsito contínuo de pessoas que eventualmente param ali para se juntar aos outros. Esse conjunto de situações participa, inevitavelmente, da experiência da atividade e acrescenta mais uma autêntica camada à noção de

---

<sup>1</sup> O Serviço Social do Comércio é uma rede de centros culturais e desportivos, espalhados pelo território brasileiro. Na Grande São Paulo, a rede conta com 24 unidades. Segundo as informações do *site*, a instituição foi “criada por empresários do comércio de bens, serviços e turismo com objetivo de proporcionar bem-estar e qualidade de vida aos trabalhadores e seus familiares”. Disponível em: <https://www.sesc.com.br/>. Acesso em: 13 mar. 2022. A pesquisadora Maria Carolina Vasconcelos Oliveira analisa, em sua dissertação de mestrado, três unidades do Sesc São Paulo e sua relação com a comunidade. Ver OLIVEIRA, Maria Carolina de Vasconcelos. *Instituições e públicos culturais: um estudo sobre mediação a partir do caso SESC-São Paulo*. 2009. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. DOI: 10.11606/D.8.2009.tde-01022010-173158. Acesso em: 13 mar. 2022.

convivência que nomeia o lugar.

No primeiro encontro com as palestras performáticas e com o trabalho do *Em Obras*, ainda como espectadora, era captada por pontos de identificação de ordem muito pessoal. Na apresentação de Paloma Vidal, intitulada *Não escrever*, a narrativa contava sobre uma pesquisadora-escritora que ia à França, pesquisar sobre um livro nunca escrito por Roland Barthes, e que acabara de regressar a São Paulo. Barthes era também um dos personagens daquela narrativa, perambulando pelas ruas de São Paulo. Naquele momento, particularmente acabara de regressar a São Paulo depois de um período de seis meses na França, em função de um intercâmbio acadêmico, momento em que começava as primeiras leituras dos textos de Roland Barthes.

Se o retorno daquela narradora ao Brasil era afetado pelo período entre o afastamento e a cassação do mandato de Dilma Rousseff, em meu caso, minha ida à França ocorrera precisamente no dia seguinte à cassação da ex-presidente (no 1º de setembro de 2016). O evento aparecia reportado em todos os jornais impressos internacionais, disponíveis no voo em que tomara. Essas pequenas coincidências instalam esta pesquisa e o projeto literário *Não escrever* em uma mesma temporalidade, fazendo encontrar questionamentos e incertezas em relação ao contexto histórico presente. Em todo caso, enquanto assistia as apresentações do ciclo *Em Obras* em 2017, não havia quaisquer evidências de que, futuramente, *Não escrever* seria o tema central desta investigação, que agora se manifesta também como dissertação.

O reencontro com *Não escrever* aconteceu mais tarde. O interesse pela comida e pela gastronomia me levou a aproximar-me de Claudia Amigo Pino, em 2017, e a adentrar os textos de Roland Barthes sob sua orientação. Naquele ano, ela acabara de publicar um texto intitulado “O Sal das Palavras: a gastrosofia da linguagem de Roland Barthes”<sup>2</sup>. De minha parte, vinha de uma jornada de pesquisas sobre a obra de José de Alencar e a alimentação, em que fora acompanhada pela generosa orientação de Viviana Bosi e de Eduardo Vieira Martins. A partir destas investigações, percebia um interesse em dar continuidade ao encontro entre literatura e gastronomia em contexto francês. Sob a orientação de Claudia, foi realizando a pesquisa de Iniciação Científica sobre Barthes, Balzac e Brillat-Savarin

---

<sup>2</sup> In: CONTANI, L. C; GUERRA, M. J. (org.). **Barthes 100: ideias e reflexões**. Londrina: Eduel, 2017. 272p.

que percebi a acentuação da vontade de refletir mais sobre comensalidade e sobre encontros. A ideia era expandir essas duas noções, para refletir, a partir delas, sobre formas de se relacionar e de se fazer literatura que envolvam outros tipos de modalidades expressivas.

A sugestão veio de Claudia, que reativou minha lembrança sobre a apresentação de *Não escrever* e me apresentou ao livro *cartonero*. Sob o título de “O convite infinito”, a pesquisa me conduzia por novas aberturas: a performance, as editoras *cartoneras*, as escritas de si, a inespecificidade, a literatura fora de si. Por meio da investigação, encontrava também modos de viver em um país em pleno desmoronamento e percebia as travas institucionais e emocionais ameaçando sem cessar a atividade intelectual, a manutenção do fomento à pesquisa e à ciência e dos serviços públicos de base.

O projeto literário *Não escrever*, de Paloma Vidal, parte da dificuldade de escrever um romance e de seu interesse por estudar esse fenômeno em outros escritores. Primeiramente acontecendo como um projeto de pesquisa acadêmica, *Não escrever* se abre em diversas manifestações, envolvendo palestras performáticas, um livro *cartonero*, um diário/cadernos, viagens e aulas. Todas se reúnem sob o mesmo título e confluem na investigação de Paloma Vidal sobre seu próprio não escrever, que se encontra com o não escrever de Roland Barthes. Seu percurso contempla reflexões sobre tudo aquilo que participa da preparação de um romance e que, no entanto, não é exibido, em geral, explicitamente na obra almejada, uma vez publicada.

O projeto de Vidal se concentrou majoritariamente entre 2015 e 2018. Em 2019, a escritora aceitou generosamente meu convite para uma conversa, por intermédio de Claudia, que nos apresentou. Na ocasião de nossa conversa, ela concedeu-me acesso aos roteiros da maioria das apresentações que realizou de *Não escrever*. Adentrar esses materiais foi essencial para ampliar as possibilidades reflexivas desta pesquisa de mestrado e para convidar a escrita desta dissertação. O quadro abaixo reúne as manifestações de *Não escrever* de que tivemos notícia e poderá servir, nesta pesquisa, como uma espécie de mapa (ou linha do tempo) do projeto *Não escrever*.



Tabela 1 – Conjunto de manifestações do projeto literário *Não escrever* e seus desprendimentos

Projeto <i>Não escrever</i>				Desprendimentos de <i>Não escrever</i>			
2015	2016	2017	2018a	2018b	2019	2020	2021
Projeto de pesquisa de pós-doutorado CNPq	Estágio de pesquisa na Université Paris Diderot	Terceira parte das palestras performáticas	Publicação do livro <i>cartonero</i>	Palestra performática “De minha janela”	Epílogo 2 “Resistir a Barthes”	Curso “Escrever com Roland Barthes” (Sesc CPF)	Publicação de “Não escrever. Cadernos com R.B.”
Primeira parte das palestras performáticas	Segunda parte das palestras performáticas		Publicação do diário (no <i>blog</i> e na revista <i>Nossa América</i> )	Publicação “De minha janela”, na revista <i>Letras</i> (UFMS)			
	Escrita do diário/cadernos						
	Terceira parte das palestras performáticas						

Fonte: nossa autoria.

O foco principal desta pesquisa foi explorar a prática do não escrever de Paloma Vidal, que a fez se relacionar com Roland Barthes e com campos alheios à literatura, como a fotografia e a performance, presentes no projeto *Não escrever*. A leitura da convivência entre Vidal e Barthes conduziu a investigação a meditar sobre as práticas literárias contemporâneas, oferecendo a possibilidade de expandir a pesquisa em próximos projetos.

Paloma Vidal é uma das escritoras evocadas por Beatriz Resende em sua publicação *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI* (2008). O ensaio dedicado à escritora se intitula “Paloma Vidal e o trânsito de culturas” e percorre seu livro de contos *A duas mãos* (2009), apresentando-a como uma figura que se divide em múltiplos papéis, como a literatura e a crítica. Paloma Vidal também é aludida na abertura de *Livros Pequenos* (2020), em que Tamara Kamenszain abre a publicação comentando sobre seu livro *Ensaio de voo*. Ela aborda também o trabalho de tradução efetuado por Vidal de suas obras, do espanhol ao português. Os livros de Vidal atraem trabalhos críticos recentes, cujas temáticas abarcam escritas de autoria feminina, escritas de si, deslocamentos e

memória, como as publicações de Muzi et al. (2014)<sup>3</sup>, Machado (2018)<sup>4</sup> e Checchia (2019)<sup>5</sup>. Há um verbete dedicado à escritora na Enciclopédia Itaú Cultural<sup>6</sup>, no qual também são mencionadas tais temáticas. Esta pesquisa aparece como mais uma integrante deste diálogo contemporâneo sobre a obra de Paloma Vidal.

Nosso percurso acontece em três partes. Na primeira parada, conhecemos mais de perto as manifestações do projeto *Não escrever*, a partir de sinopses compostas por nós e de alguns registros fotográficos. A partir de uma coleção de leituras sobre o gênero das palestras performáticas e da prática editorial do livro *cartonero*, apresentamos essas duas modalidades, estruturantes do projeto de Vidal. Ao abordar ambas as práticas, abriu-se espaço para discutir noções conceituais relativas às artes performáticas, que encerram a primeira parte desta dissertação.

O capítulo seguinte foi dedicado à discussão em torno da noção de deslocamento, observando como se manifesta em Paloma Vidal e em Roland Barthes. A discussão aproxima a obra e a experiência biográfica dos dois, de modo a observar como a obra barthesiana e alguns aspectos de sua vida transitam por *Não escrever*. O personagem de Roland Barthes entra em cena, trazendo consigo um conjunto de obras barthesianas que habitam no entremeio da crítica e da literatura, como *Roland Barthes por Roland Barthes* e *O império dos signos*. Esse capítulo oferece, ainda, uma meditação sobre o não escrever, a partir de uma investigação barthesiana apresentada no curso d'*A preparação do romance*. O curso, que foi o último oferecido por Barthes, entre 1978-1980, dialoga com as discussões dos três capítulos, em maior ou menor grau.

A última parte de nossa travessia se organizou em torno de temáticas que circulam pelo projeto de Vidal, como a maternidade, o medo, a separação e o intervalo. Nessa seção, a reflexão sobre a literatura fora de si e sobre o dispositivo fotográfico foram importantes, convocando brevemente a obra de duas outras autoras: Annie Ernaux e Sophie Calle. O capítulo se oferece como uma continuidade

---

<sup>3</sup> MUZI, J. L. C.; COQUEIRO, W. DOS S.; ZOLIN, L. O. Narrativas da diáspora feminina contemporânea: uma leitura de *Algum lugar*, de Paloma Vidal. **Letrônica**, v. 7, n. 1, p. 435-451, 4 ago. 2014.

<sup>4</sup> MACHADO, C. M. S. F. Deslocamento, escrita de si e memória: forças centrípetas da literatura em trânsito de Paloma Vidal em Mais ao sul. **Falas Breves**, Breves (Pará), v. 1, n. 5, p. 44-58, dez. 2018. Disponível em: <https://www.falاسبreves.ufpa.br/index.php/revista-falas-breves/article/view/81>. Acesso em: 24 jun. 2022.

<sup>5</sup> CHECCHIA, C. Indefinições Primordiais - lugares onde não está Paloma Vidal. **Plural Pluriel**, n. 20, p. 134-150, 15 set. 2019. Disponível em: <https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/203>. Acesso em: 24 jun. 2022.

<sup>6</sup> Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/busca?q=paloma+vidal>. Acesso em: 24 jun. 2022.

das discussões do anterior, sobre a prática do não escrever e a investigação sobre o tema, empenhada por Paloma Vidal.

A relação do projeto *Não escrever* com Roland Barthes evocada aqui se atém, sobretudo, a produção de sua última década de vida (1970-80). Participam de nosso diálogo as publicações de anotações de aula, de livros e de diários, como *A preparação do romance*, *O império dos signos*, *Incidentes* e *Diário de luto*. Essas obras dialogam com algumas passagens da biografia de Barthes, composta por Tiphaine Samoyault (2015). Também são convocadas para a discussão trabalhos críticos sobre a obra barthesiana realizados por Samoyault e por Claudia Amigo Pino.

A realização desta pesquisa, que se apresenta agora em dissertação, convidou-me ao deslocamento, provocando trânsitos geográficos, encontros com novos colegas e com suas pesquisas, e até mesmo experiências com a performance. Após a leitura da dissertação, foi novamente Claudia quem sublinhou o convite que eu deixara de notar: abordar os trânsitos múltiplos de Paloma Vidal e de Roland Barthes me invitava a exhibir um deslocamento próprio, que fora empenhado ao longo da pesquisa.

Meu aceite a esse convite se manifestou em quatro partes: uma abertura, dois intervalos e uma suspensão. As fotografias e os textos apresentados foram realizados ao longo da pesquisa, formando um arquivo paralelo às fichas de leitura e às anotações de aulas. Estes espaços se acomodaram entre as partes desta dissertação e registram, de um modo diferente do restante do texto, a temporalidade do enquanto, que concerne a maior parte do período da pesquisa de mestrado. Os quatro entremeios se relacionam com a seção apresentada no terceiro capítulo, cujo título é “Intervalo” e na qual ocorre a discussão sobre a leitura de Roland Barthes do conceito japonês de *Ma*. Tais seções escaparam da contagem de páginas, fraturando o fluxo de leitura e podendo funcionar como uma janela, que traz arejamento para o ambiente e descanso para a visão, ou como um desnível no solo, que nos faz tropeçar em uma caminhada.



## 2 O PROJETO LITERÁRIO *NÃO ESCREVER*: ENCONTROS E MANIFESTAÇÕES

### 2.1 Um projeto literário em várias manifestações

Em setembro de 2019, tive a ocasião de conversar com Paloma Vidal sobre seu projeto literário *Não escrever*<sup>7</sup>. Na ocasião de nosso encontro, ela relatou a multiplicidade de manifestações que o compõem. Sobre a experiência com as palestras performáticas, ela as distribuiu em três partes. Em nosso encontro, Vidal também estabeleceu a relação do *Não escrever* com duas apresentações sobre Roland Barthes, que seriam espécies de desprendimentos do projeto. Além disso, ela comentou sobre o projeto de pesquisa, sobre o livro *cartonero* e sobre a escrita de um diário.

Vidal revela que desde 2013 tentava escrever um romance, que tratava de uma família rica de brasileiros que viajava regularmente para uma casa de veraneio, no Uruguai<sup>8</sup>. A impossibilidade de realizar a escrita desse romance a conduziu por uma investigação sobre o não escrever de outros escritores (KASPAR, 2022, p. 142-3). Ela propõe um projeto de pesquisa acadêmica e, paralelamente, passa a compor e realizar as palestras performáticas. Formando parte de uma mesma busca, a palestra performática se demonstrou como um campo experimental e reflexivo, de modo a se desenvolver, ao longo das apresentações, como uma maneira também de escrever, como discutiremos mais adiante.

A primeira parte de *Não escrever* no formato de palestra performática marca o início do contato de Vidal com esse gênero. A apresentação ocorreu em 2015, no antigo teatro Adamastor Pimentas<sup>9</sup>, no campus de Guarulhos da Universidade Federal de São Paulo, instituição na qual Paloma Vidal exerce função de professora associada. Segundo o que relatou a escritora em nossa conversa, durante a apresentação da primeira palestra performática (2015), havia um momento em que

---

<sup>7</sup> Uma versão editada em texto dessa conversa foi publicada em 2020 e pode ser encontrada em: KASPAR, K. B. Conversa com Paloma Vidal sobre *Não Escrever*: a performance participando da escrita. Manuscrita: Revista de Crítica Genética, n. 40, p. 138-151, 2020. DOI: 10.11606/issn.2596-2477.i40p138-151. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177974>. Acesso em: 12 jun. 2022.

<sup>8</sup> Em 2021, Paloma Vidal publicou um romance em espanhol sobre a mesma temática, cujo o título é *La Banda Oriental* (Paloma Vidal, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tenemos las Máquinas, 2021). No intervalo entre 2018, ano de publicação do livro *cartonero Não escrever*, e 2021, Vidal publicou outro romance, intitulado *Pré-história* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2020).

<sup>9</sup> Em 8 de abril de 2021, em cerimônia virtual, o teatro passou a se chamar William Silva de Moraes, em homenagem ao estudante falecido em decorrência de contaminação por covid-19. Disponível em: <https://www.unifesp.br/campus/gua/noticias-eflch/2822-solenidade-de-reforma-e-troca-do-nome-do-teatro-do-campus-guarulhos>. Acesso em: 13 jun. 2022.

ela compunha manualmente pequenos livros, enquanto o público escutava a uma projeção sonora da leitura de um trecho da apresentação, efetuada por um de seus filhos. Ao final da apresentação, o público recebia esses pequenos livros, semelhantes ao registrado na imagem abaixo:

Figura 1 – *A banda oriental*, confeccionado em palestra performática de 2015



Fonte: fotografia de nossa autoria, do arquivo de Vidal, 2019.

A partir da leitura do roteiro, a apresentação começava com dois diálogos, entre uma paciente e dois diferentes médicos, a fim de buscar uma solução para um distúrbio digestivo da paciente (VIDAL, 2015a, p. 1). Na cena seguinte, surgiam dois novos personagens: Josefina Vicens, a escritora mexicana do romance *O livro vazio* (1958), aparece dialogando com o personagem deste seu romance, José García, um escritor que não escreve. Aborda-se o método de escrita do personagem: em um caderno, ele escrevia tudo o que lhe vinha à mente e, em outro, transcrevia o que do primeiro caderno julgasse pertinente (p. 2).

Em uma terceira cena, surgia outra voz, em primeira pessoa, que contava sobre estar tentando escrever um romance e que comentava seus modos de preparação dessa escrita, como a composição de um caderno de notas (p. 2). Essa terceira voz atribuía a si a escrita do romance *Mar Azul* (2012) e descrevia brevemente o processo de escrita desse romance.

A narradora da terceira cena introduz com frequência uma espécie de exercício de escrita de fragmentos do romance que tentava escrever (p. 3-7; 9-14)<sup>10</sup>. Esses fragmentos aparecem no roteiro entrecortados pelas cenas inicialmente descritas e pela aparição de Roland Barthes visto pelo olhar de Éric Marty. Alude-se ao luto de Barthes pela perda da mãe e, conseqüentemente, ao seu não escrever, segundo a reflexão que Marty elabora em seu livro *Roland Barthes: o ofício de escrever* (p. 5; 8; 11). Faz-se referência também ao curso final oferecido por Barthes no Collège de France, *A preparação do romance* (1978-80) (p. 12-13).

A apresentação da primeira parte das palestras performáticas *Não escrever*, em 2015, coincide cronologicamente com a apresentação do projeto de pesquisa de Vidal ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), intitulado “Não escrever – romance e anotação”, cujo acesso também obtivemos pela disponibilização da própria escritora para esta pesquisa. Trata-se de um projeto que tinha por objetivos: pesquisar os documentos que compõem a fase preparatória da escrita de um romance; investigar na obra barthesiana a prática do diário e da anotação em relação ao romance; e escrever um livro de “contos ensaísticos” (segundo a denominação dada pela pesquisadora) acerca de escritores que operam na lógica do não escrever (VIDAL, 2015b, p. 13).

Em seu projeto de pesquisa, Vidal recuperava elementos de seu projeto realizado na Iniciação Científica em Letras, quando investigou os diários de André Gide. Naquele momento, segundo ela, tivera os primeiros contatos com a obra barthesiana, pelos textos “A morte do autor” e “Da obra ao texto” (p. 11). Para o estudo da época, lera também a obra de Éric Marty sobre Gide e seus diários. O reencontro com Barthes ocorreria mais tarde, conforme indica, justamente via Marty e sua obra *Roland Barthes: o ofício de escrever* (p. 12).

A pesquisadora estabelece uma interlocução com Éric Marty e realiza parte de seu pós-doutorado na França, vinculada à Université Paris Diderot (Paris 7), no primeiro semestre de 2016. Ela apresentou a segunda parte das palestras performáticas *Não escrever* durante sua estada em Paris e também em seu regresso

---

<sup>10</sup> É interessante observar que os fragmentos de exercício de escrita, apresentados na palestra performática, guardam traços muito similares à narrativa de *La Banda Oriental*, publicado em 2021 por Vidal. Uma possibilidade seria pensar que o romance já estivesse quase totalmente escrito em 2015 e que o período que se segue, no qual ocorre *Não escrever*, seria uma espécie de intervalo de certificação de que aquela escrita, praticamente lograda, poderia realmente ser publicada. As reflexões sobre as relações entre as palestras performáticas de *Não escrever* e os dois romances, posteriormente publicados por Vidal, poderão ser continuadas em próxima pesquisa.

ao Brasil, no segundo semestre de 2016, no Midrash Centro Cultural (Rio de Janeiro). O roteiro a que tivemos acesso corresponde a essa segunda apresentação.

A palestra se iniciava, segundo indicado no roteiro, com relatos sobre a preparação de sua viagem de São Paulo a Paris, em que a pesquisadora iria acompanhada por seu filho. Ela relata sobre a locação do apartamento em que ficariam hospedados ao longo da estada temporária na cidade, viagem motivada centralmente pelo projeto de pesquisa sobre o romance não escrito por Roland Barthes. Explica, ademais, que a proprietária do apartamento, chamada Magali, ficaria ausente por uma temporada, pois estaria acompanhando o marido em um deslocamento de trabalho, ao Japão (VIDAL, 2016, p. 1).

Na apresentação, a palestrante comentaria estar lendo um livro de Magali e faz citações diretas (p. 4; 5) ao que reconhecemos se tratar de *Les Mythologies individuelles: récit de soi et photographie au 20<sup>e</sup> siècle* (2012), de Magali Nachtergaele. Na mencionada obra, um dos interesses de Nachtergaele é a relação de Barthes com o Japão, expressa sobretudo em seu *Império dos signos* (1970). Na narrativa dessa segunda parte das palestras performáticas *Não escrever*, há uma insistência em espécies de elementos temáticos, como: Barthes; Magali; Japão; Kyoto; Paris; escrever um romance; não escrever um romance; tentar escrever um romance; os mapas das cidades de Paris e de Kyoto; o curso *A preparação do romance* de Barthes; o prédio em que estão hospedadas a narradora e sua família (o Cité Adrienne).

Embora esses elementos apareçam nas cenas relativamente conectados entre si, não é possível notar uma continuidade narrativa. Os episódios são entrecortados a todo momento, segundo as indicações dadas no roteiro, por imagens projetadas em uma tela e por gravações de leitura, que no texto estão destacadas pela cor vermelha da fonte, em contraste com os trechos que seriam performados ao vivo, escritos na cor preta. Um exemplo disso ocorreria logo no início da apresentação: a palestrante relatava sobre sua viagem a Paris e contava um pouco sobre Magali e sua família. O trecho é então interrompido pela projeção da gravação de leitura, em que se fala sobre ideias para a escrita de um romance e se referencia Barthes. As duas cenas são sucedidas por uma terceira passagem, em que a narradora reflete sobre o bairro e a arquitetura do prédio em que estava



hospedada com a família, o Cité Adrienne, no 20<sup>o</sup> *arrondissement*<sup>11</sup> de Paris (p. 1-3).

Os trechos escritos em vermelho seriam projetados em gravação sonora na apresentação. Neles, há uma discussão sobre a escrita de um romance, aludindo-se também a Barthes e ao seu curso *A preparação do romance*. No desfecho da palestra performática, segundo as indicações do roteiro, a palestrante abandonaria a cena, deixando em seu lugar a projeção da gravação sonora da leitura dos versos (p. 13). Seriam referenciados, nessa cena final, uma menina e seu cachorro, à beira de uma piscina preta, em uma casa de propriedade de uma família de brasileiros. Tais elementos coincidem com os que aparecem na primeira parte das palestras performáticas de *Não escrever*, conforme relatamos anteriormente, bem como correspondem a aspectos presentes em *La Banda oriental* (2021), romance de Paloma Vidal.

As referências diretas à Magali Nachtergaele e à sua estada no Japão, bem como ao apartamento no Cité Adrienne, estão presentes também no diário *Não escrever*, publicado no *blog* do *site*<sup>12</sup>, de Paloma Vidal, em publicação datada de dezembro de 2018. O mesmo texto foi publicado também em 2019, no número 55 da revista *Nossa América*, periódico do Memorial da América Latina de São Paulo. Uma versão muito próxima desse mesmo diário foi publicada com o título de “Não escrever. Cadernos com R.B.”, na publicação coletiva *Experimento aberto: invenções no ensaio e na crítica* (2021)<sup>13</sup>. Na versão de 2021, algumas frases foram reescritas e a ordem de alguns trechos foi modificada, ainda que seja possível identificar que o texto é majoritariamente similar às duas publicações anteriores.

O diário/cadernos relatam, centralmente, a experiência de estada em Paris e registram as leituras realizadas pela pesquisadora no período. Não há, nem no diário, nem nos cadernos, uma sinalização de datas específicas para cada entrada. Contudo, tanto no diário quanto nos cadernos, há uma nota autobiográfica de Vidal indicando sua estada de seis meses em Paris, que ocorreu no primeiro semestre de 2016. Em ambas as versões, ela realiza um exercício reflexivo, em forma de espécies de anotações, sobretudo das leituras feitas por ela das seguintes obras: a biografia de Roland Barthes, escrita por Tiphaine Samoyault (2015); *Roland Barthes*:

---

<sup>11</sup> Divisão administrativa do território urbano. O uso da denominação é encontrado em países de expressão francesa.

<sup>12</sup> Disponível em: <https://www.ondeeuaoestou.com/blog>. Acesso em: 20 jun. 2022.

<sup>13</sup> A publicação foi organizada por Ieda Magri, Felipe Charbel e Rafael Gutiérrez e é decorrente do evento proposto pelos mesmos pesquisadores: “Leituras do contemporâneo: literatura e crítica no Brasil e na Argentina” (UFRJ), cuja ocorrência na modalidade *on-line* se deu em agosto de 2021.

*a aventura do romance* (2015), de Claudia Amigo Pino; *Les mythologies individuelles: récit de soi et photographie au 20ème siècle* (2012), de Magali Nachtergaele; *Roland Barthes: métier d'écrire* (2006), de Éric Marty; e *Império dos signos* (1970), de Roland Barthes.

Já conhecendo as narrativas das palestras performáticas e a proposta do projeto de pesquisa fomentado pelo CNPq, observa-se a recorrência da aparição dessas mesmas leituras nas diversas manifestações de *Não escrever*. O uso que ela faz dessas obras, no entanto, é oscilante: o *Império dos signos* aparece na terceira parte das palestras performáticas como referência para a ambientação da narrativa. Magali Nachtergaele, por sua vez, se torna uma espécie de personagem da segunda parte das palestras performáticas, ainda que seja referenciada também naquela apresentação por sua obra crítica.

No diário/cadernos, há referências à estada em Paris, como, por exemplo, uma reflexão sobre o Cité Adrienne e ao 20º *arrondissement* de Paris, onde a pesquisadora se hospedava com a família (VIDAL, 2021, p. 57). Essa passagem ecoa em cena da segunda parte das palestras performáticas *Não escrever* (VIDAL, 2016, p. 1). Outro momento em que a estada em Paris é tematizada ocorre em uma passagem sobre um passeio escolar ao museu parisiense *Palais de Tokyo*, no qual a pesquisadora iria como acompanhante da turma do filho (VIDAL, 2021, p. 59). Esse mesmo episódio aparece na terceira parte das palestras performáticas (VIDAL, 2017, p. 10) e no livro *cartonero* (VIDAL, 2018, p. 22).

As correspondências entre episódios e referências de leituras ocorrendo nas múltiplas manifestações de *Não escrever* geram, por um lado, um efeito de coesão no projeto literário de Vidal, de modo a reunir as variadas manifestações em torno de elementos comuns. Ainda assim, cada uma das manifestações mantém sua independência e se correlaciona com práticas expressivas distintas. A maneira, por exemplo, como o episódio do passeio escolar ao *Palais de Tokyo* é explorada na palestra performática e no livro *cartonero* distingue-se do modo como é trabalhada no diário/cadernos. Há uma diferença formal entre os textos: o roteiro da palestra performática e o livro *cartonero* estão compostos em versos livres; já o diário e os cadernos seguem uma disposição em prosa. Tanto nos cadernos como no diário há um destaque mais explícito dado à investigação acadêmica da pesquisadora, havendo, por exemplo, menções explícitas ao livro *Roland Barthes: ofício de escrever*, de Éric Marty, algo que fica menos evidente na palestra performática e no

livro *cartonero*.

Poderíamos sugerir, ainda, que a experimentação do projeto *Não escrever* habita precisamente em um contínuo exercício de expressão a partir de elementos comuns. Seria possível considerar que a escritora testaria, por assim dizer, um mesmo episódio vivido ou uma mesma leitura realizada, fazendo-os se manifestarem como palestra performática, como diário/cadernos, como livro *cartonero*, como projeto de pesquisa, como aulas.

Gostaríamos de retomar a questão da reincidência do diário em sua versão reformulada e publicada como cadernos, em 2021. Essa ocorrência reiterada nos leva a problematizar o intervalo atribuído pela própria Vidal ao seu projeto, quando ela o delimita temporalmente acontecendo entre 2015 e 2018. Qual seria a razão para Vidal publicar novamente um texto muito similar às publicações anteriores? Uma primeira possibilidade seria pensar em um interesse pela proposta da obra *Experimento Aberto*. Já na nota de abertura, o leitor se depara com a indicação de que a publicação “reúne textos que transitam entre a crítica literária e a narrativa autobiográfica, e apostam na convocação ao experimento que, desde suas origens, caracteriza o ensaio como um gênero bastante receptivo a todo tipo de aventuras formais” (CHARBEL et al., 2021, p. 9). A noção de experimento, de narrativa autobiográfica e de ensaio coincidem com o projeto literário *Não escrever*, em especial com a escrita do diário – ou cadernos, como ela os intitula na publicação de 2021. Haveria um encontro conceitual, nesse sentido, entre o que Vidal realiza em *Não escrever* e essa publicação.

Outro ponto a se observar é o gesto da escritora ao inscrever uma das manifestações de *Não escrever* em uma publicação coletiva, aproximando seu experimento ao de outros escritores da contemporaneidade, no contexto crítico-literário argentino-brasileiro. O aspecto da coletividade marca o projeto *Não escrever* em muitas dimensões, quando, por exemplo, as palestras performáticas acontecem no contexto do ciclo de palestras performáticas *Em Obras*, acerca do qual discutiremos mais adiante. O próprio interesse da escritora por projetos literários e críticos que se desenvolvem em contextos coletivos é frequente em suas práticas acadêmica e literária, como discutiremos no segundo capítulo.

O intervalo temporal de 2015 a 2018 é apresentado por Vidal em curso oferecido por ela em janeiro de 2020, no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo. Intitulado “Escrever com Roland Barthes”, é na última das quatro aulas

do curso que ela irá mencionar seu projeto literário *Não escrever*. Frequentando as quatro aulas do curso, foi possível notar que as discussões dialogavam intrinsecamente com as questões presentes nas diversas manifestações no projeto *Não escrever*, como por exemplo as meditações acerca da escrita de anotações e diários e sobre as obras barthesianas de gênero indefinível, que transitam entre a escrita ensaística e a literária (como o caso de *O Império dos signos*, antes mencionado).

Apesar da proximidade temática do curso de 2020 com o *Não escrever*, Vidal não o incluirá no projeto, ao delimitar o intervalo de 2015 e 2018 para seu acontecimento e indicar ter sido composto por: uma série de aulas sobre Roland Barthes e sobre o não escrever; oficinas de escrita a partir do curso de Barthes *A preparação do romance*; um projeto de pesquisa acadêmica sobre a preparação da escrita literária, na França; um diário de sua estada na França, onde desenvolveu a pesquisa acadêmica; uma viagem com os filhos à Urt (cidade no sudoeste da França), onde Barthes passou a infância, muitas das férias de verão e onde está enterrado; uma série de palestras performáticas; um livro *cartonero*.

Analogamente aos casos desse curso (2020) e do “Não escrever – Cadernos com R.B.” (2021), o início da escrita do romance o qual não conseguia escrever também escaparia da delimitação cronológica. Segundo o que Vidal nos relata em nossa conversa de setembro de 2019, o início da escrita do romance dataria de 2013 (KASPAR, 2022, p. 142). Uma justificativa poderia ser pensar em um esforço de Vidal pela autonomização dos dois projetos literários: se trataria de um gesto efetuado pela escritora de separação, entre o projeto literário *Não escrever* e o romance que não se escrevia. Tal romance se trataria, possivelmente, de *La Banda Oriental* (2021).

Notamos, entretanto, especialmente nos roteiros das duas primeiras partes das palestras performáticas *Não escrever*, a aparição de exercícios de escrita que se assemelham muito aos elementos narrativos constituintes do romance *La Banda oriental* (2021). Outra aproximação está dada pela composição do livro artesanal, durante a primeira experiência das palestras performáticas, cujo título era *A banda oriental*. Contrariamente a uma separação, haveria, neste caso, um elo direto entre os dois projetos literários, na medida em que *Não escrever* ocorre precisamente no intervalo de escrita de *La Banda Oriental* e ao passo que *Não escrever* seria motivado pela dificultosa escrita desse mesmo romance.

Poderíamos cogitar, ainda, que o pretexto para a publicação dos cadernos de *Não escrever*, em 2021, seria uma preparação de terreno para a publicação do romance, além de um desfecho decisivo do período em que a escritora não o escrevia. Essa percepção se faz igualmente possível pela equivalência da data das impressões gráficas de *La Banda Oriental*, na Argentina, e de *Experimento Aberto* (livro em que são publicados os cadernos de *Não escrever*), no Brasil: agosto de 2021. Gostaríamos de propor que essa simultaneidade faz com que se encontrem, cronologicamente, seu não escrever e seu escrever, aproximando também Brasil e Argentina, dois territórios importantes na produção literária de Vidal.

Observamos, até este ponto, que a variedade de manifestações do projeto literário *Não escrever* envolve uma multiplicidade de papéis empenhados por Vidal: pesquisadora, escritora, professora, palestrante-*performer*. Esse trânsito por papéis coincide com uma circulação por maneiras variadas de expressão: diário; palestras performáticas roteirizadas em versos livres, combinando artes cênicas, poesia e prosa; projeto de pesquisa. Um terceiro aspecto de trânsitos se refere a uma certa coincidência entre elementos de ordem biográfica de Vidal e aspectos presentes nas narrativas do projeto. Percebemos semelhanças dessa categoria tal qual a viagem realizada por Paloma Vidal a Paris para pesquisar o *Vita Nova* – projeto financiado pelo CNPq e registrado em seu currículo acadêmico na plataforma Lattes – e a viagem realizada pela narradora de *Não escrever*, episódio que aparece nas narrativas das segunda e terceira partes das palestras performáticas *Não escrever*. A noção de trânsito, ou deslocamento, é um traço marcante na trajetória criativa de Vidal, além de caracterizar aspectos biográficos da escritora, temática a qual retornaremos no segundo capítulo.

Dando continuidade à cartografia de *Não escrever*, outra manifestação do projeto é a terceira parte das palestras performáticas. A mesma apresentação foi realizada três vezes: no Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada de 2016; na Unifesp, também em 2016; e no Sesc Vila Mariana, em 2017. A apresentação da Unifesp inspirou a publicação do livro *cartonero*, o qual abordaremos mais adiante neste capítulo.

Na primeira cena, o público conhece duas vozes narrativas: a de uma pesquisadora que viaja à França para realizar sua pesquisa, e a de seu filho, F., que a acompanha. A voz narrativa da pesquisadora é em primeira pessoa do singular e seu olhar se dirige aos outros em terceira pessoa (majoritariamente, no singular). A

segunda voz narrativa era a do filho: também em primeira pessoa do singular, ele se endereça exclusivamente à segunda pessoa do singular, a partir do uso do pronome *você*.

A pesquisadora indica ter ido à França realizar sua investigação sobre o romance nunca escrito por Roland Barthes, do qual se tem notícia de oito fólios manuscritos, organizados sob o título de *Vita Nova*<sup>14</sup>. Ela alude também à viagem que Barthes poderia ter feito ao Brasil, mas nunca fez. Pela voz do filho, assistimos a essa pesquisadora sendo observada e questionada.

Há uma terceira voz narrativa: a de um Barthes-personagem. Logo no início da apresentação da palestra performática, o público ouve a leitura de uma carta: trata-se de uma adaptação de uma das cartas que compõem a correspondência entre Roland Barthes e Leyla Perrone-Moisés, no período entre 1968 e 1971. Essa troca epistolar foi publicada por Perrone-Moisés junto a outro conjunto de textos sobre Barthes, escritos por ela, material publicado em 2012, sob o título *Com Roland Barthes*. Reiteradas vezes, no conteúdo da correspondência daquele período, Barthes se desculpará à sua “cara amiga” (2012, p. 57), Perrone-Moisés, por novamente não poder realizar sua viagem ao Brasil, convite relançado por ela recorrentemente.

São quatro as cartas adaptadas e assinadas por Barthes que aparecem na apresentação. Nelas, ele lamenta sua impossibilidade de realizar a viagem ao Brasil, embora o desejasse. A voz desse Barthes-personagem de *Não escrever* aparece também em seção intitulada “incidentes”. Ocorrendo quatro vezes na narrativa, é nessa seção em que o narrador, em primeira pessoa do singular, relata sua viagem por São Paulo. Sabemos se tratar de Barthes-personagem em função da indicação dada pela pesquisadora, narradora da outra camada da narrativa: é ela quem conecta as duas camadas dessa narrativa e anuncia, por meio de uma pergunta, o que Barthes diria sobre São Paulo e sobre o Brasil.

Na ocasião de 13 de outubro de 2017, Paloma Vidal apresentava sua palestra performática apoiada por uma tela de projeção, por um suporte de partituras e por um microfone, conforme pode-se observar na fotografia a seguir:

---

<sup>14</sup> Os fólios podem ser encontrados no quinto volume das Obras Completas de Roland Barthes (BARTHES, Roland. *Œuvres complètes*. Livres, textes, entretiens 1977-1980. Tome V. Paris : Seuil, 2002, p. 994-1001). Claudia Amigo Pino realizou sua livre-docência (2013) e pós-doutorado (2015) sobre o projeto de romance de Barthes. Em decorrência dessas pesquisas, publicou o livro *Roland Barthes: a aventura do romance* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2015), obra que integra as reflexões desta dissertação.

Figura 2 – Paloma Vidal apresentando *Não escrever*.



Fonte: *blog do ciclo de palestras performáticas Em Obras*

Na cena, a palestrante lê os versos finais do texto inicial de *Não escrever*. Conhecíamos a pesquisadora que acabara de voltar da França a São Paulo, onde havia feito sua pesquisa sobre o livro que Barthes não escrevera. Ela também anunciava a viagem não realizada por Barthes ao Brasil.

A experiência com as palestras performáticas foi continuada em mais duas apresentações, que se relacionam com *Não escrever*, embora não o integrem. Intituladas “De minha janela” (2018) e “Resistir a Barthes” (2019), essas palestras performáticas marcariam o desfecho do projeto *Não escrever*, segundo alegou Vidal em nossa conversa de 2019. Para ela, realizar as apresentações de *Não escrever*, em que abordara as temáticas de sua estada em Paris e o contexto de seu retorno ao Brasil, já não faria mais sentido, percepção que a conduzia a tentar encerrar o projeto (KASPAR, 2022, p. 143).

“De minha janela”, cuja apresentação ocorreu em 2018, partia de uma passagem do curso *Como viver junto* (1976-77), oferecido por Barthes no Collège de France. Na aula de 12 de janeiro de 1977, ele explicava a noção de idiorritmia, fantasia que norteou todo o curso. Para complementar sua exposição, Barthes descrevia ter visto de sua janela, no dia 1º de dezembro de 1976, uma mãe segurando o filho pela mão e caminhando a seu próprio ritmo, ignorando a diferença de ritmo da criança e puxando-a a seu favor (BARTHES, 2013, p. 19).

Na palestra performática, Vidal coloca essa cena em posição central para abordar diferentes temáticas: sua relação de pesquisadora com Barthes; sua maternidade concomitante à vida acadêmica; a relação de Barthes com os outros e

com a política. Segundo indicações presentes no roteiro, em momento inicial da apresentação, a palestrante vestiria uma máscara de Barthes, propondo o exercício de tentar “ver com os olhos dele” (VIDAL, 2018b, p. 4), como um exercício múltiplo: a um só tempo teórico, ficcional e afetivo. Em dezembro do mesmo ano, é publicada na revista Letras da Universidade Federal de Santa Maria um texto de igual título: “De minha janela”, que se assemelha bastante ao documento do roteiro, salvo a presença das imagens (possivelmente, projetadas durante a apresentação).

De “Resistir a Barthes”, temos notícia da apresentação que ocorreu em 1º de maio de 2019, na New York University, a convite do Programa de Escrita Criativa em Espanhol. A apresentação foi realizada em espanhol e é a única das palestras performáticas realizadas por Vidal que conta com um registro audiovisual na íntegra<sup>15</sup>. Na ocasião, a palestrante usava também uma máscara de Barthes e fazia alusão à palestra performática anterior, que apresentara entre os dois turnos das eleições presidenciais do Brasil de 2018, como ela sinaliza (RESISTIR, 2019).

Partindo de impressões de Antoine Compagnon e de Éric Marty sobre Roland Barthes, que compartilharam com ele uma relação intelectual e uma proximidade afetiva, as passagens da primeira parte da apresentação orbitavam em torno de aspectos como: o corpo de Barthes; seus medos; seus hábitos alimentares; sua homossexualidade reprimida; sua morte acidental; sua escrita de seminários, ensaios, diários, textos críticos e anotações; e sua não escrita do romance.

Na metade da apresentação, a palestrante repetia o mesmo texto do princípio, aludindo à apresentação de 2018, em que usara uma máscara de Barthes. A partir daí, ela contava ao público sobre sua relação com a obra e a biografia barthesiana, intensamente cultivada já antes de 2018, enquanto tentava escrever um romance. Descrevendo brevemente o que foi o projeto literário *Não escrever*, ela indicava o intervalo temporal de 2015 a 2018 e vinculava as duas apresentações a ele. A palestrante aludia, na continuação da exposição, ao não escrever de Barthes: enquanto ele não escrevia o romance que desejava, escrevia aulas, ensaios, diários (RESISTIR, 2019). Ao final, o público ouve a gravação sonora da leitura, em português, do livro que seria lançado um ano mais tarde: *Pré-história* (2020), de Paloma Vidal. A apresentação se encerra com uma dança tímida feita pela palestrante ao som da canção “Que país é esse?”, de Legião Urbana, que está

---

<sup>15</sup> O registro pode ser encontrado no *website* do programa de Pós-graduação e Especialização da NYU: <https://wp.nyu.edu/cwskjcc/2019/05/01/barthes/>. Acesso em: 16 abr. 2022.



referenciada também no romance de 2020.

A disposição das passagens, em ambas as apresentações, é semelhante aos registros dos roteiros das palestras performáticas anteriores. Entendemos que “De minha janela” e “Resistir a Barthes” se desprendem do projeto *Não escrever*: vinculam-se ao projeto ao partilharem de interesses e inquietações comuns, como a do não escrever, a obra de Barthes, a escrita de um romance. Essas apresentações, em relação ao projeto *Não escrever*, se aproximam mais cronologicamente das datas de publicação dos dois romances mais recentes de Vidal: *Pré-história*, de 2020, e *La Banda oriental*, de 2021.

Poderíamos pensar, assim, em um esgotamento do projeto literário *Não escrever*, ou mesmo em uma perda de sentido conceitual, quando a publicação de dois romances passa a contrariar a interpretação imediata de *não escrever*: a negação do ato da escrita. Essa percepção do projeto em relação aos romances não exclui sua autonomia e sua relevância aos livros. Trata-se, nos parece, de um interesse movente de Vidal por Barthes, que ultrapassa o desejo de escrever um romance e alcança o desejo por “uma nova prática de escrita [...] ensaística e ficcional” (RESISTIR, 2019). Haveria em *Não escrever*, nessa medida, um desejo de escrever um romance sobreposto a um desejo de experimentar outras maneiras de fazer literatura, mesmo quando fora dela, como no caso das palestras performáticas.

## **2.2 Nossos arquivos: o *Em Obras***

Os pesquisadores argentinos Mario Cámara e Gonzalo Aguilar publicaram em 2017 a obra crítica *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Com o interesse em explorar a relação entre performance e literatura, o ensaio direciona a reflexão a um contexto artístico e literário majoritariamente brasileiro. Na apresentação do livro, os leitores são provocados por uma série de perguntas, para problematizar a perspectiva de um encerramento da prática literária em si mesma. Mirando o processo de escrita, o primeiro parágrafo do texto lança o seguinte questionamento:

Onde vai parar tudo o que a letra escrita não pode conservar? O que acontece com o que ficou fora do livro, mas o acompanhou em algum momento? Que incidência tem na literatura o que se desvanece no tempo e que só podemos evocar de maneira aproximativa por meio de arquivos e documentos? Que sentido se pode atribuir a estes sentidos *desprezados*, fotografias, formas de entonação, modos de vestir, grafias, que, mesmo flutuando diante de nossos olhos, parecem mudos e invisíveis? (2017, p. 7)

A obra integra a coleção *Entrecríticas*, iniciativa empenhada por Paloma Vidal ao convidar pesquisadores latino-americanos a comporem ensaios em que abordassem a literatura em relação com outras artes. A publicação sucede os cinco volumes da coleção, que datam de 2014 em diante, período que corresponde cronologicamente ao início do ciclo de palestras performáticas *Em Obras* e à formulação do projeto literário de Paloma Vidal *Não escrever*. Essa simultaneidade nos permite posicionar os dois projetos em relação à publicação dos seis volumes da coleção, inclusive vislumbrando as palestras performáticas como práticas experimentais das proposições teóricas exploradas nos ensaios críticos.

O contato entre a produção acadêmico-teórica e a produção artística é precisamente o componente conceitual central do gênero das palestras performáticas. Não por acaso, é possivelmente um dos motivos que justifica o interesse de Diana Klinger e Paloma Vidal pelas apresentações do ciclo de palestras performáticas *Mis documentos*, ao assistirem, em 2013, à segunda edição do ciclo (KASPAR, 2022, p. 139). Organizado por Lola Arias, em Buenos Aires, na Argentina, é no Centro Cultural San Martín onde ocorrem suas primeiras edições (2012 a 2015).

Segundo os registros presentes no *site* profissional de Lola Arias<sup>16</sup> e em um *blog* inicialmente dedicado ao *Mis documentos*<sup>17</sup>, cada edição do ciclo segue um formato de temporada, em que datas pré-determinadas são destinadas às apresentações dos artistas convidados. Reunindo os relatos elaborados pela mídia especializada (seção Radar da *Página12*, 2013, 2014; revista seLecT, 2018; revista ArteZeta, 2017), pelos *sites* do projeto e por trabalhos acadêmicos argentinos e brasileiros (GISLON, 2019; UHIARA, COBELLO, 2021), entendemos que *Mis*

<sup>16</sup> Alguns registros de *Mis Documentos* podem ser encontrados na seção a ele dedicada em seu *site*: <https://lolaarias.com/es/my-documents/>. Acesso em: 05 abr. 2022.

<sup>17</sup> O *blog* apresenta registros das edições de 2012 e 2013, com a sinopse das apresentações e indicações biográficas sobre os artistas participantes das edições. Disponível em: <http://misdocumentosciclo.blogspot.com/?view=flipcard>. Acesso em: 05 abr. 2022.

*documentos* ocorreu de 2012 a 2020, embora não pareça certo afirmar que o projeto tenha se esgotado.<sup>18</sup>

Para o caso da edição de 2013, à qual assistiram Klinger e Vidal, a programação seguiu a disposição abaixo:

Tabela 2 – Programação do ciclo *Mis Documentos* (2013).

<p><b>CICLO:</b> Viernes y sábados a las 21hs en el Cultural San Martín Valor de la entrada \$ 20.</p> <p><b>12 y 13 de julio</b> <i>Colección de gallos</i>, por Ana Gallardo. <i>Campo de mayo</i>, por Félix Bruzzone.</p> <p><b>19 y 20 de julio</b> <i>Ricky y el pájaro</i>, por Martín Oesterheld <i>Fotografías / Fantasmas</i>, por Andrés Di Tella.</p> <p><b>26 y 27 de julio.</b> <i>Punto de fuga</i>, por Laura Kalauz y Agostina López</p> <p><b>2 y 3 de agosto</b> <i>El affaire Velázquez</i>, por Albertina Carri. <i>Sujeto trasnacional</i>, por Marsha Gall e Ivana Vollaro.</p>
--

Fonte: *blog* Mis Documentos.

Os artistas convidados para a edição se relacionam com diferentes disciplinas: com as artes visuais, como o caso de Ana Gallardo, Martín Oesterheld e Ivana Vollaro; com a escrita literária, como acontece com Félix Bruzzone e Agostina López; com a performance, a dança e as artes cênicas, como ocorre com Marsha Gall e Laura Kalauz; e com o cinema, como é o caso de Albertina Carri e Andrés Di Tella. As sinopses completas das narrativas das apresentações podem ser encontradas no *blog* do projeto *Mis documentos* (em que há registros das edições de

<sup>18</sup> A edição de 2020 ocorreu na modalidade virtual, adequando-se às medidas preventivas sanitárias de isolamento social, em decorrência da pandemia por covid-19. Levando o subtítulo *Share your Screen*, a chamada aberta foi destinada a todas as pessoas interessadas em se apresentar. Os teasers de algumas apresentações no canal do YouTube do projeto. Disponível em: [https://www.youtube.com/channel/UC9\\_O0oF-R2L54LP6fpxrqq](https://www.youtube.com/channel/UC9_O0oF-R2L54LP6fpxrqq). Acesso em: 07 abr. 2022.

2012 e 2013) e uma versão resumida de cada edição dos ciclos está disponível no *síte* de Lola Arias, como vemos a seguir, no resumo da edição de 2013:

[...] Ana Gallardo faz um retrato de seu padre através de sua paixão por colecionar galos, em *Colección de gallos*. Félix Bruzzone escreve suas visões sobre *Campo de mayo* – guarnição militar, aterro sanitário, campo de extermínio – desde a mirada errática de um corredor. En *Ricky y el pájaro*, Martín Oesterheld narra o casual encontro com Alberto Heredia, artista que cuidou das pinturas de seu pai e dele quando era tão pequeno que não poderia recordar. Laura Kalauz e Agostina López apresentam *Punto de Fuga*, um projeto de intercâmbios artísticos com presas da unidade carcerária de Ezeiza. Andrés Di Tella retoma *Fotografías*, seu projeto autobiográfico sobre o romance de Kamala, sua mãe indígena e seu pai Torcuato. Em *El affaire Velázquez*, Albertina Carri regressa a um velho projeto inspirado em um livro de seu pai sobre Isidro Velazquez, um gaúcho revolucionário. E Marsha Gall e Ivana Vollaro contam as metamorfoses de uma pessoa para cumprir os requerimentos de visto para os Estados Unidos, em *Sujeto Trasnacional*.<sup>19</sup> (ARIAS, 2022)

Nessas breves sínteses, notamos algumas relações temáticas, como a aproximação ao passado familiar, quando observamos alguns dos artistas trabalhando sobre projetos ou vestígios de seus pais; ou abordando temas históricos e políticos, que percebemos atravessando todas as narrativas, mais ou menos explicitamente.

Na ocasião de duas entrevistas, em 2014 e 2017, Arias revela aos jornalistas vislumbrar uma conexão entre todas as apresentações do ciclo, compreendendo que “não importa esta conferência ou outra; é um projeto que está composto de muitas partes, com muitos artistas que fizeram coisas muito distintas, mas que forma um todo”<sup>20</sup> (BUONFRATE, 2017). A variedade de disciplinas, de temáticas e de maneiras de compor as palestras performáticas é, contudo, para Arias, um modo de

<sup>19</sup> Todos os textos em língua estrangeira, para os quais não encontramos versão em português e que foram utilizados nesta dissertação, foram traduzidos por nós. Tal é o caso do fragmento seguinte: “Ana Gallardo hace un retrato de su padre a través de su pasión por coleccionar gallos en *Colección de gallos*. Félix Bruzzone escribe sus visiones sobre *Campo de mayo* – guarnición militar, basural, campo de exterminio – desde la mirada errática de un corredor. En *Ricky y el pájaro*, Martín Oesterheld narra el azaroso encuentro con el artista Alberto Heredia, artista que cuidó de las pinturas de su padre y de él cuando él era tan chico que no podría recordarlo. Laura Kalauz y Agostina López presentan *Punto de Fuga*, un proyecto de intercambios artísticos con presas del penal de Ezeiza. Andrés Di Tella retoma *Fotografías*, su proyecto autobiográfico sobre el romance de Kamala, su madre india y su padre Torcuato. En *El affaire Velázquez* Albertina Carri vuelve sobre un viejo proyecto inspirado en un libro de su padre sobre Isidro Velazquez, un gaucho revolucionario. Y Marsha Gall e Ivana Vollaro cuentan las metamorfosis de una persona para cumplir los requerimientos de una visa a Estados Unidos en *Sujeto Trasnacional*.”

<sup>20</sup> “No importa esta conferencia o la otra, es un proyecto que está compuesto de muchas partes, desde muchos artistas que hicieron muchas cosas distintas pero que es un todo.”

estabelecer “[...] uma continuidade [...] como um pantone de obsessões e demências de artistas. Como um catálogo que se inicia nesta cidade [Buenos Aires] e nesta época [2014] e que poderia não terminar.”<sup>21</sup> (HALFON, 2014).

O formato de *Mis Documentos* era possivelmente percebido por Diana Klinger e Paloma Vidal como produtivo para reunir artistas que realizam seus trabalhos em âmbitos acadêmico e artístico e, sobretudo, para estabelecer uma criação amparada pela coletividade e pelo diálogo entre suas integrantes (KASPAR, 2022, p. 140). Inspiradas pelo ciclo argentino, é no final de 2014 que Klinger e Vidal organizam a primeira edição do ciclo de palestras performáticas *Em Obras* (p. 139).

Em ambos os ciclos, *Em Obras* e *Mis documentos*, “[...] artistas de distintas disciplinas apresentam uma pesquisa pessoal, uma experiência radical, uma história pela qual estejam secretamente obsessivos”<sup>22</sup> (ARIAS, 2022). Essas apresentações incluem a exposição de documentos pessoais dos artistas e também de seus arquivos e documentações de processos de criação. Arias destaca que “em *Mis documentos*, não há êxito. É um trabalho sobre o fracasso, sobre a dúvida sobre a incerteza. Abrir o arquivo do que não tem forma e analisá-lo, pensá-lo e questioná-lo.”<sup>23</sup> (BUONFRATE, 2017).

Ao realizar essa exibição ao público, para o caso de *Mis Documentos*, Arias percebe que os artistas encontram “uma forma de dar visibilidade a essas pesquisas, que às vezes se perdem em uma pasta sem nome no computador”<sup>24</sup> (ARIAS, 2022). Isso porque o nome ‘mis documentos’ é a nomenclatura em espanhol utilizada pelos sistemas operacionais de computadores para designar a pasta de arquivos digitais. Seria inclusive uma alusão direta ao que percebe a dramaturga argentina sobre a criação contemporânea, segundo ela cada vez mais executada diretamente no computador (RANZANI, 2013), tópica similarmente explorada pelo escritor chileno Alejandro Zambra em seu livro de contos intitulado homonimamente *Mis Documentos* (2013).

No caso de *Em Obras*, o esforço para tratar materiais difíceis de serem

---

<sup>21</sup> “[...] una continuidad [...] como un pantone de obsesiones y demencias de artistas. Como un catálogo que se inicia en esta ciudad y en esta época y podría no terminar.”

<sup>22</sup> “[...] artistas de distintas disciplinas presentan una investigación personal, una experiencia radical, una historia que los obsesiona secretamente.”

<sup>23</sup> “En *Mis documentos* no hay éxito. Es un trabajo sobre el fracaso, sobre la duda, sobre la incertidumbre. Abrir el archivo de lo que no tiene forma y tratar de analizarlo, pensarlo y ponerlo en cuestión.”

<sup>24</sup> “[...] una forma de hacer visibles esas investigaciones que a veces se pierden en una carpeta sin nombre en la computadora”

processados se revela, por exemplo, nas palestras performáticas apresentadas por Cynthia Edul, em 2015. Diante de uma imensa quantidade de anotações e meditações, escritas ao longo de uma viagem realizada à Síria com sua mãe, logo antes do início da guerra, é nas palestras performáticas do ciclo que ela consegue lidar com esse material. Trazer ao encontro das colegas do *Em Obras* seus arquivos e apresentá-los em palestras performáticas, sob o título “Expatriada”, foi um trabalho de mão dupla. Ao mesmo tempo em que se constituíram como obra artística, as palestras performáticas participaram igualmente do processo de escrita de seu romance, publicado quatro anos mais tarde: *La Tierra empezaba a arder* (MALHA FINA CARTONERA, 2022).

Para Cynthia Edul, as artes da cena não eram uma novidade, por conta da relação de sua formação e de seu percurso artístico com a dramaturgia. Este é o caso mais direto apenas para outra das integrantes do ciclo *Em Obras*: Janaína Leite. A falta de prática com as artes da cena é comum, aparentemente, à maioria de suas integrantes. Paloma Vidal, Veronica Stigger, Marília Garcia, Ieda Magri e Flávia Péret se relacionam mais diretamente com as escritas literária, acadêmica e crítica. Já Diana Klinger e Ilana Feldman estão mais ligadas à crítica literária e à prática acadêmica. Naruna Kaplan de Macedo é mais conectada ao cinema; Elisa Pessoa à fotografia; e Nana Carneiro da Cunha, violoncelista, à música (EM OBRAS, 2022).

No caso de *Mis Documentos*, a falta de prática com a cena atrai a atenção de Oscar Ranzani (Página12), ao perceber que: “[...] o artista em cena, ainda que não esteja acostumado (como o caso dos escritores, por exemplo), se apresenta diante de um cenário com seus documentos.”<sup>25</sup> (2013). Tal aspecto parece ser característico do gênero das palestras performáticas, justamente quando sujeitos de disciplinas exógenas às artes do palco, e mesmo às artes em geral, são convocados a performar.

No caso de Lola Arias, sua formação e seu campo de atuação estão inseridos no teatro contemporâneo: *Mis documentos* é realizado no contexto do teatro documental e dos gêneros autobiográficos (KASPAR, 2022, p. 140). Observando mais amplamente a obra de Lola Arias, nota-se “[...] uma dupla filiação: a do teatro neo-documentário europeu e da arte política argentina dos anos 1960-

---

<sup>25</sup> “[...] el artista en escena, aunque no esté acostumbrado (como el caso de los escritores, por ejemplo), se presenta ante un escenario con sus documentos. Y estos documentos pueden ser grabaciones, fotos, filmaciones o textos.”

70”, conforme analisam as pesquisadoras Rafaella Uhiara e Denise Cobello (2021, p. 8).<sup>26</sup>

Lidar com o autobiográfico e com o documental é, em Arias, muito filiado à noção de biodrama, proposta pela dramaturga argentina Vivi Tellas. Ao longo dos anos 2002 e 2009, Tellas realizou o Ciclo Biodrama, em um momento de instabilidade política e econômica do país, culminantes em 2001 (GIORDANO, 2013, p. 3). Inserindo-se no campo do teatro documental contemporâneo, como aponta o pesquisador Davi Giordano, “o biodrama tem como material de inspiração a biografia de uma pessoa viva”, que carrega em si “um arquivo, uma reserva de experiências, saberes, textos e principalmente imagens” (p. 3).

Trata-se de identificar um nível de teatralidade nas situações cotidianas, ou o que Tellas chamará por Umbral Mínimo de Ficção. A medida teatral serviria para perceber “onde é possível encontrar teatro, representação ou um campo de simulação totalmente ficcional, que não somente no palco. Dessa maneira, há uma busca pela teatralidade fora do teatro” (p. 3). O Umbral Mínimo de Ficção seria verificado a partir do dispositivo da repetição de determinadas situações, motivos e temáticas, que liberam a teatralidade em contextos corriqueiros e permitem estabelecer uma relação dramaturgica (p. 5). Uma das situações que inspiram Tellas, como relata Giordano, é um seminário de filosofia, em que os professores “usavam exemplos ficcionais ou situações criadas como tentativa de esclarecer de maneira simples os conceitos filosóficos mais complexos” (p. 7). Liberado o Umbral Mínimo de Ficção dessa situação, Tellas realiza o espetáculo *Três Filósofos com Bigode*, apontando para o grau teatral identificado naquele contexto acadêmico.

O aspecto da repetição é o que mais interessa Lola Arias sobre o dispositivo do biodrama. Ela revela ao pesquisador Giorgio Gison, em entrevista realizada em 2019, que a “[...] repetição vai criando níveis de profundidade no mesmo relato, se vai chegando mais longe e às vezes aparecem coisas que não se podia prever que

---

<sup>26</sup> As obras mais conhecidas de Arias são *Mi vida después* (2009), *Melancolía y Manifestaciones* (2012) e *Campo Minado* (2016). Compõe também sua obra uma instalação cênica, *Chácara Paraíso* (2007), realizada no Brasil em colaboração com o artista Stefan Kaegi. Nela, são abordadas algumas experiências biográficas de policiais e ex-policiais, vividas no maior centro de formação de soldados da polícia militar, conhecido como Chácara Paraíso e localizado no bairro de Pirituba, em São Paulo (Escola Superior de Soldados - ESSd). Reunindo biografia e ficção, policiais e ex-policiais treinados na base relatavam e encenavam em primeira pessoa experiências vividas no centro (ARIAS, 2022). Há um registro fílmico, disponível no canal de Lola Arias no Youtube, em que é possível assistir ao público percorrendo o espaço e interagindo com os policiais, em um ambiente que simulava uma base de treinamento, instalado no Sesc Avenida Paulista. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=b1J\\_m\\_193FQ](https://www.youtube.com/watch?v=b1J_m_193FQ). Acesso em: 07 abr. 2022.

estavam ali” (GISLON, 2019, p. 145), algo que ela relacionará com a repetição necessária em processos psicanalíticos, os quais ela experiencia particularmente desde seus treze anos. (p. 146). No caso do *Em Obras*, a questão da repetição é também percebida por Paloma Vidal. Em nossa conversa de 2019, ela destacou que todas as participantes do ciclo trabalham com escritas de si, com autoficção e com o gênero documental (KASPAR, 2022, p. 140). Ela atribui o nome de rimas às repetições, as quais observa nas coincidências presentes nas discussões e nas proposições das participantes. Essas rimas funcionam como espécies de eixos temáticos e reúnem os trabalhos das artistas, conforme alguns exemplos que lista:

O tema da separação aparece em vários trabalhos [...] acho que a questão de “se separar”, “o fim do amor”, isso estava no da Diana [Klinger], no da Ilana [Feldman], no da Elisa [Pessoa]. Depois começou a aparecer muito a questão da maternidade. A Ilana teve um filho, então a última palestra performática dela tem muito a ver com a questão da maternidade. Os da Elisa sempre tiveram a ver, que era uma coisa da filha dela, que foi embora, morava com o pai, fora [do país]. No da Diana agora apareceu também, nesse último que fizemos [2019]. No meu sempre tinha essa questão dos meus filhos, fazendo narrações, me acompanhando. Então acho que é um trabalho, uma escrita que, embora cada uma tenha a sua, é feita muito nessa conversa, sabe? Inclusive o trabalho da Elisa, que [...] se chamava *Cartas do Sul* e que eram cartas que ela escrevia para mim, esse procedimento depois entrou no da Diana. [...] A gente trabalhou muito em cima disso, das cartas. [...] Desde o início queríamos que fosse um trabalho coletivo. (p. 140).

A proximidade temática, o uso de cartas e o diálogo entre as artistas são todos aspectos perceptíveis quando percorremos as sinopses das palestras performáticas *Em Obras*, disponíveis no *site* do ciclo. Tivemos a chance de assistir a algumas das palestras performáticas do *Em Obras*, nas ocasiões da edição de 2017, no Sesc Vila Mariana; na edição de 2019, no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo; e na exibição *on-line*, em 2020, da apresentação de Janaína Leite, desenvolvida no contexto do ciclo *Em Obras*.

Na edição de 2017, Veronica Stigger e Ilana Feldman se apresentavam junto de Paloma Vidal. Em *O livro*, de Stigger, a palestrante relata ao público sobre o desaparecimento de uma escritora, que abandonara uma obra inédita, intitulada *Rancho*. A palestrante, sentada a uma mesa, amparada por um texto impresso, por um microfone, por um computador e por uma apresentação de diapositivos, revela ao público alguns fragmentos dessa obra. O tom utilizado pela palestrante em seu discurso se adequa a seus gestos expositivos, que remete diretamente a um estilo



acadêmico, próprios de uma palestra ou de uma conferência, por exemplo. Os espectadores são provocados pela coincidência entre o nome da palestrante, identificado no folheto da edição do ciclo de 13 de outubro de 2017 (Figura 3), e o nome da autora da enigmática obra, presente no dispositivo de sua apresentação (Figura 4), conforme imagens abaixo:

Figura 3 – Cartaz do ciclo de palestras performáticas de 13 de outubro de 2017.

Sesc SP e Colchete Projetos Culturais apresentam

**EM OBRAS**  
palestras  
performáticas

com Paloma Vidal, Veronica Stigger  
e Ilana Feldman

Trabalhando em torno de uma pesquisa pessoal e acompanhadas de seus arquivos, analógicos e digitais, as palestrantes de **EM OBRAS** apresentam ao público uma obra na qual vida e arte, biografia e ficção, se entrelaçam.

Sesc Vila Mariana  
Rua Pelotas, 141, CEP 04012-000  
TEL.: +55 11 5080 3000  
sescsp.org.br

13 de outubro de 2017 | Sexta-feira | 19hs

**Não Escrever** | Paloma Vidal  
por que se escreve? E por que, às vezes, não se escreve mais? O que está em jogo na escrita que, às vezes, ela não é mais possível? Este trabalho se apresenta como a sobreposição de três percursos: uma viagem, uma leitura da obra de Roland Barthes e um livro não escrito, que se torna a sombra de um outro, por vir.

**O Livro** | Veronica Stigger  
a obra se constitui como uma performance literária que toma a forma de uma palestra acadêmica, na qual se mesclam informações inventadas e elementos documentais. Nela, Veronica discorre sobre *Rancho*, livro inédito deixado pela autora homônima, antes de seu misterioso desaparecimento.

**Todo Cambia** | Ilana Feldman  
março e abril de 2016. Enquanto o país atravessa uma série de protestos, com milhares de manifestantes nas ruas, a autora vive um processo de separação. A seus olhos, a cidade está vazia, como se tivesse havido um atentado contra a realidade. Resta um poema sobre promessas quebradas, algumas doses de invenção e o sentimento de mudança.

Sesc COLCHETE PROJETOS CULTURAIS

Fonte: *blog* do ciclo de palestras performáticas *Em Obras*

Figura 4 – Apresentação de *O livro*, por Veronica Stigger



Fonte: *blog* do ciclo de palestras performáticas *Em Obras*

Como na palestra performática anterior, em *Todo Cambia*, a palestrante performa amparada por um microfone, por um texto, por um recorte de revista e por uma apresentação de diapositivos. O público é convidado a adentrar uma temporalidade recente: o intervalo de março e abril de 2016, cujo clima político agitado era marcado por protestos e manifestações que tomavam as ruas do Brasil. Nesse contexto histórico, a narradora vivia uma separação amorosa. O título da apresentação remetia à canção de mesmo nome, cuja interpretação mais célebre é a de Mercedes Sosa, executada na palestra performática.

Figura 5 – Apresentação de *Todo Cambia*, por Ilana Feldman.



Autoria: Julia Parpulov, 2017.

Fonte: arquivo pessoal de Paloma Vidal.

Outra referência que estruturava essa apresentação era um poema de Ana Martins Marques. Esse poema foi inicialmente publicado na edição 68 da revista *Piauí* (maio de 2012) com o título “10 visitas ao lugar comum”<sup>27</sup>. Era precisamente a essa versão que recorria a palestrante em sua apresentação. Na edição de 2012, junto dos versos, aparece uma ilustração em que vemos dez xícaras de café com pires, empilhadas. Essa imagem era exibida ao público na projeção de diapositivos, conforme podemos observar na fotografia acima. A palestrante recorria à imagem, aos versos do poema e à canção para contar sobre sua separação amorosa, inserindo-a no contexto histórico do país.

Tivemos a oportunidade de assistir a mais duas palestras performáticas:

<sup>27</sup> O poema é dividido em dez estrofes, cada uma partindo de expressões populares, como “perder a cabeça”, “perder a hora” ou “dar à luz”. Em *O livro das semelhanças*, o título do poema designa a segunda parte da obra, sucedendo a primeira: “Cartografias”. O livro foi publicado em 2015, pela editora Companhia das Letras.

*Deutsches Requiem*, de Diana Klinger, e *Stabat Mater*, de Janaína Leite. A primeira ocorreu durante uma apresentação de 2019 do ciclo em *Em Obras*, realizada no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo. O espaço em que ocorreu a apresentação é uma ampla sala aparelhada com três grandes sofás dispostos em formato de U, circundados por uma segunda fileira de cadeiras móveis. A sala é de vidro e dispõe de cortinas por toda sua extensão. Na ocasião, as cortinas estavam fechadas e contribuía com a penumbra do ambiente, cuja iluminação provinha majoritariamente da luz do vídeo-projetor refletindo as apresentações na tela de projeção. A apresentação foi acompanhada pela interpretação musical da violoncelista Nana Carneiro da Cunha.

A palestrante cruzava duas temporalidades e duas cartografias: o Brasil de 2018 e a Alemanha de 1930. A narrativa era apresentada pelo cruzamento de correspondências epistolares. As cartas trocadas, por exemplo, entre Walter Benjamin e Theodor W. Adorno, apareciam misturadas com cartas escritas pela palestrante, endereçadas a seus antepassados alemães. As leituras das cartas eram realizadas pela palestrante, que contava com o apoio de Paloma Vidal para uma parte das leituras. A alternância entre as cartas provocava, em alguma medida, um efeito de diálogo entre a correspondência dos intelectuais com as cartas escritas por ela. Na correspondência elaborada pela palestrante, remetia-se também ao período pré-eleitoral brasileiro de 2018.

A duração das palestras performáticas a que pudemos assistir era de, em média, trinta minutos. Para o caso da apresentação *Stabat Mater*, a duração era mais longa: pouco menos de duas horas.<sup>28</sup> A palestra performática fora exibida na 7ª Mostra Internacional de Teatro, no Teatro Cacilda Becker, em São Paulo. O site da Mostra oferecia a seguinte sinopse:

A partir do texto teórico *Stabat Mater* (em latim, estava a mãe), da filósofa e psicanalista Julia Kristeva, a artista e pesquisadora propõe o formato de uma palestra-performance sobre o feminino, remontando à história da Virgem Maria, ao mesmo tempo em que tenta dar conta do apagamento de sua mãe em sua peça anterior, *Conversas com Meu Pai*. Acompanhada por sua própria mãe e pela

---

<sup>28</sup> Pudemos assistir a uma filmagem, cuja exibição *on-line* ocorreu em 21 de agosto de 2020 por iniciativa da Metropolitana Gestão Cultural. Visando a reaproximar artistas e público no contexto de isolamento social em decorrência da crise sanitária por covid-19, a instituição promoveu o projeto Sala Aberta #REC. Para assistir as apresentações, o público se conectava a uma videoconferência no horário previsto para a exibição e era recebido pela equipe organizadora. Por compartilhamento de tela, o público assistia sincronamente à filmagem, que fora realizada no Teatro Oficina, em julho daquele ano, conforme as informações contidas do site da produtora. Disponível em: <https://www.metrogestaocultural.com/salaaberta-rec>. Acesso em: 10 abr. 2022.

figura de Príapo, personagem para o qual buscou-se um ator pornô, ela articula de forma radical temas historicamente inconciliáveis como maternidade e sexualidade. Tendo o terror e a pornografia como bases estéticas, Leite investiga as origens de um arranjo histórico entre o feminino e o masculino, que o trabalho tenta desarmar não sem antes correr riscos e enfrentar os mecanismos de gozo e dor que fixam essas posições. (7ª MITsp, 2020)

Das palestras performáticas que integram o ciclo *Em Obras*, temos notícia de registros fílmicos completos apenas de *Stabat Mater*, de Janaína Leite.

A relação das apresentações com experiências pessoais das palestrantes possivelmente seja o mais explícito elo entre todas as palestras performáticas do ciclo *Em Obras*. Em *Não escrever*, sobrepõe-se a experiência da pesquisadora Paloma Vidal ao relato da narrativa, sobre a investigação do projeto de romance *Vita Nova*, de Roland Barthes. Em *O livro*, a coincidência entre a palestrante e a escritora desaparecida se dá, explicitamente, pelo nome idêntico das duas, distinto apenas pela diferença de grafia: a ausência de um acento circunflexo no nome da palestrante (Veronica), que é grafado no nome da escritora desaparecida (Verônica). Já em *Todo Cambia*, a referência ao poema publicado na revista *Piauí* e o fato de apresentar uma cópia em papel no momento da apresentação convidam os espectadores a conectarem as figuras da palestrante e da narradora. Para o caso de *Deutsches Requiem*, o uso do dispositivo de cartas e outros materiais de comunicação, como mensagens de texto e *e-mails*, atribuem à apresentação um caráter documental e permitem uma associação entre narradora e palestrante também. No caso de *Stabat Mater*, a presença física da mãe da palestrante em cena coincide precisamente com a investigação realizada na palestra performática sobre o lugar da mãe da narradora (TOLEDO, 2019).

No ciclo *Em Obras*, as palestras performáticas também se aproximam, ao observarmos que as artistas coincidem ao desempenharem alguns dos papéis sociais: algumas sendo pesquisadoras e docentes, no percurso acadêmico; todas relacionando-se com as artes, com um interesse pela experimentação artística em campo expandido; algumas exercendo a maternidade (ou refletindo sobre ela); algumas experienciando (ou analisando a relação com) expatriações e exílios.

Outro aspecto comum, salientado por Vidal em nossa conversa de 2019, é o fato de serem todas mulheres. Para ela é “[...] relevante pensar que [são] todas mulheres e que [têm] isso em comum” (KASPAR, 2022, p. 141). Não ter nenhum homem entre as participantes não é um acaso, segundo Vidal, quando entende que

a afinidade no trabalho coletivo das participantes é justificada também pela equivalência de gênero. A escritora destaca ainda que, para manter a coletividade, é preciso sempre reiterar as questões: “o que temos em comum? O que podemos compartilhar? O que nos une?” (p. 141). Ao compararmos tal característica ao ciclo de palestras performáticas *Mis Documentos*, de Lola Arias, em que há uma variedade de gêneros sexuais e mesmo uma mudança de integrantes segundo a edição do ciclo, notamos uma diferença. No *Em Obras*, é possível perceber uma certa permanência, senão uma continuidade, de suas integrantes, que se relacionam igualmente em contextos externos ao contexto do ciclo, como por exemplo no âmbito acadêmico ou na publicação de livros conjuntos<sup>29</sup>.

No entanto, há mais encontros do que diferenças entre os dois ciclos, como já vínhamos refletindo. Analogamente a *Mis Documentos*, o ciclo de palestras performáticas *Em Obras* acolhe a possibilidade do fracasso de uma obra como o material mesmo de sua produção artística. Segundo a descrição apresentada no *site* do ciclo, as palestras performáticas nele realizadas:

[...] reflete[m] sobre tudo aquilo que prepara uma obra – um arquivo real ou imaginário feito de materiais diversos – e também se relaciona com o seu fracasso, com a possibilidade de que ela não venha a acontecer, ou de que o processo de pesquisa em torno da preparação acabe se tornando a própria obra. (EM OBRAS, 2022)

As palestras performáticas *Não escrever*, de Paloma Vidal, ou *Expatriada*, de Cynthia Edul, permitem uma visualização mais explícita do procedimento. A realização das palestras performáticas funciona tanto como dispositivo para manejar os documentos de um arquivo de criação, quanto como se constitui como obra em si. Parece-nos que o formato da palestra performática, do modo que é empenhado pelo ciclo *Em Obras* tanto quanto pelo ciclo *Mis Documentos*, se abre como um espaço para experiências, em que não se espera das apresentações que se tornem outra coisa: o experimento, o processo, ao serem encenados, se oferecem aos espectadores como manifestação da obra em curso.

Como relata Arias em entrevista de 2017, uma das condições para integrar o ciclo *Mis Documentos* é que o artista mostrasse um arquivo

[...] que não tivesse mostrado antes ou sobre o qual estivesse trabalhando. Algo que não havia conseguido ser convertido em uma

---

<sup>29</sup> Dois exemplos disso são o evento acadêmico “Leituras do contemporâneo: literatura e crítica no Brasil e na Argentina” (UERJ, 2019), organizado por Ieda Magri e que envolveu Paloma Vidal, ou a publicação conjunta *Dupla Exposição* (2016), por Elisa Pessoa e Paloma Vidal.

obra, seja porque não foi possível, porque estava em processo ou porque nunca tinha pensado antes em fazê-lo. É um momento em que os artistas se expõem, assumem um risco no cenário para falar de algo que não é fácil.<sup>30</sup> (BUONFRATE, 2017)

Tal premissa se adequa precisamente ao que ocorre nas palestras performáticas de *Não escrever*, nas quais uma profusão de materiais em geral vai sendo costurada pela fala da palestrante. Acompanhando a sequência das palestras performáticas *Não escrever*, é inclusive interessante observar como os roteiros sofrem algumas alterações, com a passagem do tempo e a reiteração das apresentações, como reconhecemos entre as três versões do roteiro da terceira parte das palestras performáticas.

Como observamos na seção anterior, as anotações de leituras da obra barthesiana por vezes coincidem, por outras ecoam umas às outras. De alguma maneira, esses ecos permitem estabelecer laços entre as apresentações e uma espécie de continuidade espiralada. Observamos essa conexão, por exemplo, entre a primeira e segunda partes das palestras performáticas *Não escrever*, quando localizamos, em ambos, espécies de exercícios de escrita do romance que se tentava escrever. Mais tarde, com a publicação de *La Banda oriental* (2021), os fragmentos experimentados naquelas palestras performáticas ganham outro corpo: o do romance. De similar modo, supomos que o romance *La tierra empezaba a arder* (2019), de Cynthia Edul, carregue traços, verdadeiros vestígios da apresentação da palestra performática *Expatriada* (2015).

O aspecto de processo em curso, encenado nas palestras performáticas do *Em Obras*, se mostra explicitamente pelo próprio título do ciclo. No caso da edição de 2017, no Sesc Vila Mariana, o cenário fazia alusão direta a um canteiro de obras, como vemos na fotografia abaixo:

---

<sup>30</sup> “[...] que no hubiera mostrado antes o sobre lo que estuviera trabajando. Algo que no había logrado convertirse en una obra, ya fuera porque no había podido ser, porque estaba en proceso o porque nunca se le había ocurrido hacerlo. Es un momento donde los artistas se exponen, toman un riesgo en el escenario, para hablar de algo que no es fácil.”

Figura 6 – Cenário do ciclo *Em Obras*, em 13 de outubro de 2017.



Autoria: Julia Parpulov, 2017.

Fonte: arquivo pessoal de Paloma Vidal.

Observamos nesta imagem a presença de cavaletes laranjas, usados tipicamente para isolar provisoriamente um espaço em que um processo de construção esteja ocorrendo. Insistindo na noção de provisório, percebemos como ela é caracterizante para o próprio gênero performático, cuja efemeridade temporal lhe é fundamental.

A presença da sinalização de obras nos convida a sobrepôr à figura da palestrante o papel de operária, encerrada junto aos espectadores a um espaço destinado a um processo de construção. Essa associação do ofício do escritor ao de um operário é tema que interessou Roland Barthes, no segundo ano do curso d'*A preparação do romance* (1978-1980)<sup>31</sup>.

Realizado no Collège de France, esse foi o último curso oferecido por Barthes. Ao longo das aulas, os participantes eram convidados à investigação do professor sobre o desejo de escrever um romance e os dispositivos, os procedimentos e as situações que se impoariam a alguém que almejasse escrevê-lo. O curso foi registrado sonoramente e transcrito textualmente: tanto as anotações de aula escritas por Barthes quanto o material transcrito das aulas pronunciadas foram publicados em formato de livros. Figuram em *Não escrever*, de Paloma Vidal, anotações da leitura dessa obra barthesiana.

Na aula de 19 de fevereiro, Barthes abordou o tema que nomeou por “se sacralizar” (2015a, p. 410). Naquele momento, ele defendia que era preciso sacralizar a figura do sujeito “enquanto ele faz” a obra, figura que ele chamará por

<sup>31</sup> Deste ponto em diante da dissertação, chamaremos esse curso de maneira abreviada, nos referindo a ele por *Preparação*.

“operário”, no sentido de solenizar aquela figura “que está fazendo a obra”<sup>32</sup> (p. 411). Barthes deixará bem claro: não se trata de sacralizar o escritor em si, mas aquele que “se coloca em posição” de escrever<sup>33</sup> (p. 410). A defesa por uma sacralização da figura desse operário parece corresponder ao que Barthes anunciara no início do mesmo curso:

Logo a fantasia da escrita seria um roteiro em que me veria, ou me imaginaria, eu (ou seja, cada um de vocês e eu), produzindo um ‘objeto literário’. Ou seja, escrevendo-o (e que fique claro aqui, como sempre, a fantasia apaga as dificuldades, os fiascos da realização). Trataria-se, assim, de eu escrevendo alguma coisa, ou melhor: a ponto de terminar.<sup>34</sup> (p. 32).

Se tomamos as aulas da *Preparação* como um curso acadêmico, cujas pretensões seriam também meramente acadêmicas, a fantasia da escrita mencionada por Barthes seria apenas um objeto de estudo. No entanto, se pensamos o curso da *Preparação* assumindo também uma camada performática, cênica, poderíamos pensar a lógica apresentada por ele desafiando seu próprio curso. A aproximação da noção de teatralização ao curso da *Preparação* foi tema central na investigação da pesquisadora Natalie Lima. Em publicação recente, intitulada “Encenar um desejo, ensinar”, Lima alude inclusive a uma passagem do curso em que Barthes aproxima o curso da *Preparação* a um filme, a um livro, a uma peça de teatro e a um rito (2021, p. 227).

Distanciando-se dessa fantasia barthesiana da escrita, no entanto, no caso das palestras performáticas há precisamente uma incorporação dos fiascos, dos potenciais fracassos. Nas palestras performáticas dos ciclos *Em Obras* e *Mis Documentos*, não há necessariamente uma expectativa, ou uma obrigação, de se chegar a um outro produto, sobretudo porque a palestra em si é uma obra. Ainda assim, a manifestação de outra obra vinculada a uma apresentação é possível, como vimos ocorrendo em alguns casos das palestras performáticas do *Em Obras*. Culminando ou não em outra manifestação, há uma reivindicação dupla nas palestras performáticas: serem simultaneamente processo e produto.

---

<sup>32</sup> « en tant qu’il fait » ; « ouvrier » ; « en train de faire l’œuvre ».

<sup>33</sup> « se met en position »

<sup>34</sup> « Donc le fantasme de l’écriture, ce serait un scénario où je me verrais, où je m’imaginerais, moi (c’est à dire chacun de vous et moi), produisant un ‘objet littéraire’ ; c’est-à-dire l’écrivain (et bien entendu ici, comme toujours, le fantasme gomme les difficultés, les fiascos de réalisation), donc moi écrivain quelque chose, ou plutôt sur le point de terminer. »



## 2.3 As palestras performáticas

Em 2014, o artista e curador espanhol Manuel Olveira percebeu uma lacuna, em contexto ibérico, em relação à prática das palestras performáticas. Na época diretor do Museu de Arte Contemporâneo de Castilla y León (Espanha), Olveira propôs um ciclo de *conferencias performativas*, para o qual convidou artistas de diversas nacionalidades. Nos três dias de evento, o encontro produziu diversas apresentações, uma série de vídeos e a publicação de um livro.

Durante o evento, foram realizadas entrevistas com alguns dos artistas convidados, em que o intuito era estabelecer uma espécie de genealogia para a prática das palestras performáticas, além de reunir traços que a caracterizariam. Esse trabalho investigativo, executado majoritariamente pela prática das palestras performáticas e pela oralidade da conversa, se manifestou também como livro, cuja publicação data do mesmo ano do evento, levando o título *Conferencia performativa – Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos* (2014). Na abertura, Olveira remonta o histórico das palestras performáticas e apresenta algumas reflexões sobre a prática.

Em contexto brasileiro, similar é o interesse do escritor e pesquisador Marco Catalão, que avança com a realização de palestras performáticas conjuntamente a um trabalho investigativo sobre a prática. Catalão é responsável pela composição do verbete *palestra-performance*, na revista *ArteContexto*, e por alguns trabalhos acadêmicos em que investiga a prática. Em colaboração com a artista e pesquisadora cênica Ana Ferreira Costa e colocando em cena sua *persona*, Aurélio Pinotti<sup>35</sup>, realizaram em 2017 uma experiência de palestra performática que foi publicada em texto. Tal trabalho se relaciona simultaneamente ao gênero acadêmico, ao gênero ensaístico e ao gênero dramatúrgico. As reflexões de Olveira (2014), de Catalão e Costa (2017) e de Catalão (2017) nos guiaram para traçarmos um breve percurso histórico e para reunirmos alguns aspectos que caracterizam a prática das palestras performáticas.

Associando o gênero discursivo acadêmico da palestra e o gênero artístico da performance, segundo Olveira (2014, p. 7) e Catalão e Costa (2017, p. 19), a

---

<sup>35</sup> Sobre isso, recomendamos a leitura de MARQUES, P. R. PERFORMANCES AUTORAIS NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA: OS “CASOS” ELENA FERRANTE E AURÉLIO PINOTTI. *Revista de Literatura, História e Memória*, v. 13, n. 21, p. 109–119, 2017. DOI: 10.48075/rlhm.v13i21.16767. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/16767>. Acesso em: 24 jun. 2022.

palestra performática é um gênero experimental e híbrido, no qual a prática da investigação e o contato com o público são traços fundamentais. Em relação à exposição de uma apresentação a um público, tanto a performance quanto a palestra englobam “[...] a tensão entre as informações discursivas e as informações não discursivas; o descompasso entre roteiro e execução; a incerteza da tríplice relação entre o enunciador, o enunciado e o espectador.” (CATALÃO; COSTA; 2017, p. 19).

No que concerne à camada performática da prática, é importante observar que a performance se caracteriza como “[...] uma *arte de fronteira*, no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado ‘arte-estabelecida’[...]. Da mesma forma, acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte”, conforme remonta o pesquisador Renato Cohen em *Performance como linguagem* (2013, p. 38). O pesquisador aponta que a performance acolhe artistas de diferentes disciplinas, de modo a abarcar produções artísticas variadas (p. 50). Mirando projetos como *Mis Documentos* e *Em Obras*, notamos como esse aspecto de fronteira marca as apresentações dos ciclos.

Tanto Olveira quanto Catalão atribuem a John Cage as primeiras experiências com palestras performáticas. Em 1949, o artista propunha um tipo de conferência designada por ele como “conferência demonstrativa” (*lecture demonstration*), cuja primeira experiência foi *Lecture on nothing* (OLVEIRA, 2014, p. 11). Segundo Olveira, a apresentação “consistia em um texto minuciosamente escrito como uma partitura, em que apareciam não apenas as palavras da conferência senão também alguns ruídos e os silêncios que se devem produzir ao pronunciá-la.”<sup>36</sup> (p. 11). Outra conferência realizada por Cage se intitulava *45’ for a Speaker* (1954), em que ele lia diversos pedaços de textos desconexos enquanto realizava “[...] gestos roteirizados, como ‘bater na mesa’, ‘tossir’ ou ‘assoar o nariz’.”<sup>37</sup> (p. 12).

Inspirados pelas conferências de John Cage, artistas como La Monte Young, Walter de Maria, Henry Flynt e especialmente Robert Morris começaram a experimentar a prática, a partir dos anos 1960 (p. 12). Outros artistas que também realizaram palestras performáticas e contribuíram para a constituição do gênero

<sup>36</sup> “[...] consistía en un texto minuciosamente escrito a modo de partitura en la que aparecen no solo las palabras de la conferencia sino también algunos ruidos y los silencios que se deben producir al pronunciarla.”

<sup>37</sup> “[...] gestos guionizados tales como ‘dar una palmada en la mesa’, ‘toser’ o ‘sonarse la nariz’.”

foram Joseph Beuys, Dan Graham e Andrea Fraser. Manuel Olveira assinala que Morris se concentrou, sobretudo, na forma da linguagem das palestras performáticas, enquanto Graham e Beuys se interessaram mais pela interação com o público e Fraser por problematizar a relação institucional com o sistema da arte (p. 12).

Há uma variedade de termos que são utilizados para designar essa prática artística. Tal profusão de nomenclatura talvez se explique, em parte, pelas traduções do inglês ao espanhol, do espanhol ao português, ou do inglês ao português. Catalão opta pelo uso de ‘conferência-performance’, enquanto no ciclo argentino *Mis Documentos* é usado o termo ‘*conferencia performática*’, que desemboca no emprego de ‘palestra performática’, usado no ciclo *Em Obras*. Nesta pesquisa, optamos por empregar o termo ‘palestra performática’, para facilitar a associação ao projeto literário *Não escrever*. Em inglês, há ocorrência dos termos ‘*performance lecture*’ e ‘*performative lecture*’ e em espanhol há também o emprego de ‘*conferencia performativa*’.

As palestras performáticas são percebidas por Olveira como uma “plataforma para o encontro, para a reunião e para a aprendizagem experimental que busca novos formatos”<sup>38</sup> (p. 15). Nesse sentido, como ele aponta, funcionam como ferramenta para “[...] encontrar novas formas políticas de coletividade”<sup>39</sup> (p. 18). Outro aspecto característico das palestras performáticas seria a maleabilidade enquanto forma, que assume um caráter modificável (BUONFRATE, 2017, p. 2) e se revela como um produtivo modo de encenar obras em desenvolvimento. Assumindo um caráter processual, as palestras performáticas conferem posição central aos documentos do processo criativo, que em geral são rejeitados ou marginalizados em relação a um resultado final (OLVEIRA, 2014, p. 14). Percebemos a performance executando um duplo-papel: é um espaço de experimentações de criação, ao mesmo tempo em que é o produto desse processo.

A incorporação e a encenação do inacabamento de uma obra parecem ser características do gênero performático, quando a ele é atribuída a noção de *work in progress* (COHEN, 2004; 2013). Tal noção se conecta à iminência do fracasso, cujas possibilidades notamos serem exploradas e abarcadas pelos ciclos de palestras

---

<sup>38</sup> “[...] una plataforma para el encuentro, la reunión y el aprendizaje experimental que busca nuevos formatos.”

<sup>39</sup> “[...] encontrar nuevas formas políticas de colectividad.”

performáticas *Mis Documentos* e *Em Obras*. A aparência de inacabamento pode ser vista como possibilidade para interação dos espectadores. Por suas reações, sensações e impressões, reveladas verbal ou gestualmente ao longo das apresentações, eles podem contribuir com o processo criativo do palestrante em cena, em uma palestra performática.

Nesse tipo de apresentação, os textos são previamente preparados para o momento da apresentação, pelas mesmas mãos e pelo mesmo corpo de quem se colocará em cena para interpretá-los. A consciência de que um texto será pronunciado pode contribuir para sua composição. Em seu ensaio *Performance, recepção, leitura* (2018), Paul Zumthor aproximará leitura e performance por vários aspectos. Ele lembrará da importante convivência entre texto e corpo no teatro, quando “escrito, o texto é fixado, mas a interpretação permanece entregue à iniciativa do diretor e, mais ainda, à liberdade controlada dos atores, de sorte que sua variação se manifesta [...] por um corpo individual” (p. 58-59).

No âmbito performático, Zumthor aponta que a performance “se refere de modo imediato a um acontecimento oral e gestual” (p. 36), em que “encontraremos sempre um elemento irreduzível, a ideia da presença de um corpo” (p. 37). Nas palestras performáticas, além desses aspectos, gostaríamos de destacar a presença da voz dos palestrantes. Na ocasião de uma apresentação, a viva-voz de um artista nos é entregue em experiência, quando o ouvimos presente, performando. A presença da voz se contrasta com a ausência do corpo do artista, que na leitura de um texto por vezes “apaga as referências espaciais da voz viva” (p. 15).

O encontro com o corpo e com a voz do artista produz uma espécie de encantamento – ou ao menos uma curiosidade – nos espectadores habituados com uma leitura silenciosa. Pensando no âmbito da literatura, ainda que a leitura invoque um corpo, nem sempre é garantido que um leitor pense efetivamente sobre o escritor. Já para o caso das escritas de si e da autoficção, essa imaginação talvez seja mais recorrente, ou ao menos mais facilitada.

Encenar nem sempre faz parte do percurso artístico de um palestrante-performer. Como vimos, em ambas as experiências dos ciclos de palestras performáticas *Mis Documentos* e *Em Obras*, não raro os participantes têm pouca experiência com as artes cênicas. Para o caso do *Em Obras*, Paloma Vidal relata que:

Nós não somos atrizes, não decoramos textos, mas tem toda uma reflexão sobre como ler estes textos, de como realmente pensar em quem está ouvindo, na duração, no ritmo, porque qualquer um que já foi em congresso vê que a pessoa está ali, tem aquele tempo restrito, faz uma coisa cheia de citações que só fazem sentido para ela. A gente tem muita dificuldade de entender o espaço como um lugar de compartilhamento e que você tem um público que tem que levar em consideração. Não adianta você fazer sua viagem ali em quinze minutos, ler o seu texto com a cabeça baixa, [no caso de uma comunicação de congresso]. É essa coisa do corpo presente que a gente tem tanta dificuldade de encarar na universidade. [...] Você está ali, presente no congresso. (KASPAR, 2022, p. 141).

É interessante observar o exemplo dado por Vidal: uma conferência em um congresso é usada como parâmetro para pensar a maneira de realizar a palestra performática. Ela, como é o caso de algumas das integrantes do ciclo, parte da experiência acadêmica para pensar a prática performática.

Em publicação intitulada “Desconcerto número 1: Paradoxos da Conferência-Performance”, Ana Ferreira Costa e Marco Catalão também problematizam a questão da presença em congressos. Na passagem, um conferencista reflete e problematiza sobre a legitimidade de um texto, no caso de seu autor estar presente:

Eu estou um pouco nervoso, então eu vou ler. (Pega um gravador e o liga. O que se ouve é a voz da atriz lendo o seguinte trecho:) [...] Porém, a “metafísica da presença” (termo de Derrida) faz com que consideremos mais autêntico um texto pronunciado “ao vivo”, ainda que seja uma fala decorada por uma atriz que reproduz palavras alheias. O que acontece se o conferencista abandona a sala? Ainda temos uma conferência? [O conferencista abandona a sala, mas a gravação continua]. Por que nos sentimos perturbados? Não seria esse o modelo ideal de comunicação, as palavras livres da distração de um corpo? [A atriz desliga o gravador]. O autor está sempre ausente: o máximo que nós podemos fazer é assumir o lugar dele. (2017, p. 24-25)

Tal experiência se relaciona com a percepção de Vidal, sobretudo pelo apelo a trabalhar a encenação do texto para fazer jus à presença corporal do escritor em cena. Essa presença performática do conferencista, do palestrante, se impõe para a constituição de uma *persona*. Segundo Renato Cohen, diferente de um personagem, o *performer* empenha um processo de “*extrojeção* (tirar coisas, figuras suas) [...] o *performer* vai representar partes de si mesmo e de sua visão do mundo.” (p. 105, grifos do original). No caso das palestras performáticas do ciclo *Em Obras*, apontamos anteriormente para a proximidade entre as narrativas apresentadas pelas

palestrantes e os aspectos ligados à biografia de cada uma. Essa associação se manifesta tanto pela constituição de uma *persona* quanto pela elaboração das escritas de si, comum a todas as práticas do ciclo.

O cruzamento dos âmbitos acadêmico e artístico pauta também a escolha dos espaços que acolhem as apresentações. Como mencionamos anteriormente, espaços como o Sesc Vila Mariana, o Teatro William Silva de Moraes, na Unifesp, ou o Centro de Pesquisa e Formação do Sesc são exemplos de ambientes que acolhem iniciativas variadas e que logram conjugar, em suas programações de atividades, eventos de interesses múltiplos. Para o caso do Espaço de Convivência do Sesc Vila Mariana, há um fator interessante, evocado na introdução desta dissertação, relativo a sua localização na planta das instalações do prédio: essa posição permite um vasto fluxo de transeuntes, que podem se juntar à atividade em curso e compor um público diversificado.

No caso de *Mis Documentos*, os primeiros anos do ciclo (2012-2015) são acolhidos pelo Centro Cultural San Martín, na região central da cidade de Buenos Aires. O centro cultural foi aberto em momento de redemocratização da Argentina, após o longo período de ditadura militar. É um espaço importante na cena cultural do país, acolhendo eventos artísticos e acadêmicos. Como observam as pesquisadoras Rafaella Uhiara e Denise Cobello, há um efeito importante no gesto de Lola Arias ao levar o ciclo *Mis Documentos* ao Centro Cultural San Martín:

[...] ao reunir artistas já estabelecidos e artistas "alternativos" num espaço cultural oficial como o Centro Cultural San Martín (edições 2012-2015) ou o Centro Cultural Recoleta (2017), notamos uma legitimação partilhada por meio da qual os agentes podem legitimar artistas que se encontram à margem ou manter e alimentar a sua posição canônica na estrutura desta distribuição. Além disso, a artista também desfruta da legitimidade de alguns convidados em determinadas linguagens artísticas nas quais ela busca se consolidar (autobiografia, documentário, arte experimental e performance). (UHIARA; COBELLO, 2021, p. 17)

No caso de *Em Obras*, entendemos que a escolha pelos espaços parece se justificar muito mais por uma adequação aos traços característicos das palestras performáticas. Isso porque, como observamos na seção anterior, as artistas integrantes desse ciclo apresentam perfis relativamente semelhantes. O aspecto da legitimação, observada por Uhiara e Cobello, seria talvez mais pertinente se pensarmos em um fortalecimento mútuo entre suas integrantes.

A associação de artistas e a coletividade empenhadas pelos ciclos *Mis*

*Documentos, Em Obras e Conferencias Performativas* não corresponde, porém, a um aspecto sempre presente na prática das palestras performáticas. No caso dos artistas precursores, anteriormente listados, seus processos investigativos ocorriam de maneira menos vinculada a um coletivo. Analogamente, artistas mais contemporâneos, como Éric Duyckaerts ou Joana Craveiro, embora se relacionem com outros artistas, não desenvolvem suas palestras performáticas no contexto de um ciclo. Em suas apresentações, Duyckaerts aproxima o audiovisual a disciplinas científicas. Craveiro, vinculada ao Teatro do Vestido, remonta em suas palestras performáticas o passado ditatorial que marcou a história recente de Portugal. Ambos revelam em seus trabalhos, ainda assim, os traços característicos do gênero, como a continuidade investigativa, a exposição de documentos do processo criativo, a proximidade a um formato expositivo acadêmico, ou a constituição de uma *persona*.

#### **2.4 Um livro do encontro: o livro cartonero *Não escrever***

Por uma janela recortada em uma capa feita de papelão, pintada à mão, a frase “não escrever” nos mira. Por outra janela, de menor tamanho, situada na parte inferior direita da capa, encontramos grafado “Paloma Vidal”. Na prateleira da casa editorial, se avizinhavam alguns livros parecidos, cujas cores e colagens que recobriam cada uma das capas eram, contudo, bastante distintas entre si. Elas nos convidavam a dedicar um momento para admirar sua variedade e para escolher o nosso exemplar. Dois anos mais tarde do primeiro encontro com *Não escrever*, conhecia mais uma manifestação desse projeto literário de Vidal: o livro *cartonero*.

Vinculados pela narrativa e por aspectos performáticos, tanto na terceira parte da palestra performática *Não escrever* quanto no livro *cartonero*, assistimos a uma pesquisadora que viaja à França, acompanhada por seu filho, para investigar o projeto de romance *Vita Nova*, de Roland Barthes. As mesmas três vozes narrativas – a da pesquisadora; a de seu filho; e a de Barthes-personagem – conduzem a trama.

No livro *cartonero*, também somos apresentados ao conjunto de quatro cartas, dispersas ao longo do livro, modificadas levemente a partir da correspondência trocada entre Leyla Perrone-Moisés e Roland Barthes, ao longo da década de 1970. Como na palestra performática, nessas cartas Barthes se

desculpava com Perrone-Moisés por novamente não poder aceitar o convite de visitar o Brasil, reiterado algumas vezes por ela.

No livro *cartonero*, encontramos um *link* para a canção “On ira”, da cantora francesa Zaz (VIDAL, 2018a, p. 13). Tal canção aborda a diversidade humana, remetendo a diversos lugares, como Rio de Janeiro e Quioto. Na estrofe do refrão da canção, são celebradas “as mil cores dos seres humanos”, trecho que aqui gostaríamos de visualizar refletindo a multiplicidade de cores das capas dos livros de *Não escrever*. A mesma canção é executada na apresentação da terceira parte das palestras performáticas *Não escrever*.

No livro *cartonero*, encontramos ainda fotografias, que aparecem intercaladas com os textos do livro: por vezes, estão posicionadas em uma página isolada, ao lado do texto; por outras, se localizam na parte superior ou inferior da página, compartilhando o espaço com o texto. As partes narradas pela narradora-pesquisadora e pelo narrador-filho são em versos livres, sendo os trechos narrados pelo filho grafados em itálico. A seção em que Barthes-personagem narra, em primeira pessoa, é intitulada “incidentes”, e nela o vemos visitando a cidade de São Paulo. A seção se repete quatro vezes e sempre é acompanhada por uma página, anterior à seção, contendo um retângulo vermelho, o qual ocupa quase a totalidade da página.

Há também dois títulos em *Não escrever*, que aparecem isolados em uma página e que, de alguma forma, parecem querer dividir o livro em duas partes. Logo após a primeira página do livro, em que figura uma das cartas de Barthes à Perrone-Moisés, vemos o primeiro título: “por onde começar”. O segundo título aparece quase no final: “não escrever”.

A manifestação de *Não escrever* em livro *cartonero* acontece graças à interação do público com a palestra performática. Em nossa conversa de 2019, Vidal relatou sobre os dois episódios de trocas com os espectadores que mais a marcaram nesse projeto. Em uma das apresentações, entre os presentes estava o tradutor e crítico literário Márcio Seligmann-Silva. Depois de assistir à apresentação, ele comentou com Vidal que ficara apreensivo com o fato de que ninguém se juntara ao convite da palestrante para dançar consigo (KASPAR, 2022, p. 28).

Esse suposto convite fracassado era identificado por ele no momento da apresentação em que a palestrante realizava uma dança tímida. O fato é que, originalmente, ela não pretendia convidar ninguém para dançar. Contudo, a partir da



observação de Seligmann-Silva, ela passou, nas apresentações seguintes, a convidar os espectadores presentes a participarem da dança.

O outro episódio de troca decorrente de uma apresentação aconteceu com Idalia Morejón, professora de Literatura Hispano-Americana na Universidade de São Paulo. Após assistir à apresentação da terceira parte das palestras performáticas *Não escrever*, Morejón percebeu a afinidade daquela proposta com o selo editorial Malha Fina Cartonera, coordenado por ela desde 2015. Ela convida Paloma Vidal a editar e a publicar a apresentação da palestra performática como livro *cartonero*, o que viria a acontecer no final de 2018 (KASPAR, 2022, p. 28).

A confecção do livro *cartonero Não escrever* coincide com o lançamento do livro: em formato de ateliê, as pessoas presentes participavam ativamente da confecção do livro. O encontro para realização e lançamento do *Não escrever* ocorreu em 1º de dezembro de 2018, na Casa de Artes Cubano-Brasileira. Como observamos nas fotos no evento, disponíveis no *blog* da editora Malha Fina Cartonera<sup>40</sup>, os presentes se instalavam ao redor de uma grande mesa, em que estavam dispostas as impressões gráficas das páginas do livro, além de materiais como cola; tinta; pincéis, linhas e agulhas; fotografias, papéis coloridos recortados e papelão.

Figura 7 – Oficina de confecção e lançamento de *Não Escrever* (livro *cartonero*).



Autoria: Aryanna Oliveira, 2018.

Fonte: *blog* da Malha Fina Cartonera.

O livro *cartonero* é um fenômeno editorial que não segue um modelo fixo. Investigando algumas das editoras *cartoneras* espalhadas pela América Latina,

---

<sup>40</sup> Disponível em: <https://malhafinacartonera.wordpress.com/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

notam-se divergências nas motivações dos projetos editoriais e nas condições de realização e distribuição dos livros, por exemplo. Compreender como se deu sua expansão no contexto latino-americano e as diferenças conceituais dos projetos *cartoneros* nos permite posicionar a editora Malha Fina nesse cenário. Ainda, investigando os traços que marcam as iniciativas *cartoneras*, poderemos refletir sobre a incidência dessa proposta editorial no projeto literário *Não escrever*.

## 2.5 As edições cartoneras

Se para a maioria dos escritores a relação com a realização da obra se encerra no momento em que o manuscrito é entregue ao editor, no caso dos livros *cartoneros* há a possibilidade de participação no processo de confecção dos exemplares. Os livros *cartoneros* são publicações elaboradas de modo artesanal, utilizando papelão reaproveitado para composição das capas, que são pintadas manualmente. As edições podem também apresentar colagens de recortes e são costuradas à mão. A impressão gráfica do material é realizada, em geral, por máquinas não profissionais, podendo inclusive tratar-se de fotocópias. Abaixo, vemos um registro fotográfico de alguns dos exemplares de *Não escrever*.

Figura 8 – Alguns exemplares do livro *cartonero* *Não escrever*.



Fonte: *blog* da Malha Fina Cartonera.

A editora Eloísa Cartonera inicia o “fenômeno” das editoras *cartoneras*,

termo usado pela mídia em geral para descrever sua expansão na América Latina (KUNIN, 2009, p. 8). Em um cenário de crise econômica alarmante, cujo apogeu data de 2001, a Argentina enfrentava o crescimento na taxa de desemprego e o aumento do trabalho informal (SIERRA-ALONSO, 2019). Washington Cucurto, escritor argentino que é um dos fundadores da editora, revela em entrevista concedida em 2019 que o projeto começou no final de 2003. Ele relata que, no princípio do projeto, editaram quatro livros, a saber: *Pendejo*, de Gabriela Bejerman; *Literatura Skin*, de Timo Berger; *Habrà que poner la luz*, de Damián Ríos y *Noches vacías*, de Washington Cucurto. Na época, Cucurto trabalhava na Biblioteca Evaristo Carriego, onde realizavam as impressões dos materiais (SIERRA-ALONSO, 2019).

A ideia surgiu durante uma viagem de Cucurto com o artista visual Javier Barilaro, quando retornavam de Santiago do Chile a Buenos Aires. Javier Barilaro conta, em um texto publicado em 2009, que Cucurto se inspirou em um livro do poeta Juan Gelman, cuja capa era feita de papelão (BARILARO, 2009, p. 1). Usar o papelão como material se explicava também pelo aumento do número de catadores no país: toda noite, no momento em que terminava o expediente de trabalho e regressava à casa, Cucurto observava pelas ruas “caminhões enormes de papelão e os catadores em cima.”<sup>41</sup> (SIERRA-ALONSO, 2019).

Outro aspecto que gerava neles grande incômodo, no contexto de crise econômica, era a limitação de acesso ao livro a grandes parcelas da população, quando sabemos que “na América do Sul, ter livros é um privilégio da elite, tanto em função dos altos custos de aquisição quanto por conta da dominação do mercado por grandes conglomerados editoriais”, como lembra a pesquisadora Elisabeth Gray (2017, p. 242).

A palavra argentina *cartonero* corresponde à *catador*, no Brasil; à *recolector independiente*, no Chile (BILBIJA, 2009, p. 8); e à *thawís*, na Bolívia (p. 10). Designa trabalhadores que encontram sua subsistência financeira ao recolher papelão e outros materiais recicláveis e vendê-los às companhias de reciclagem. A proposta da Eloísa Cartonera era comprar o papelão coletado pelos catadores por um preço mais alto do que o preço de compra praticado no mercado. Outro pressuposto era incluir no processo de confecção dos livros alguns dos trabalhadores catadores, dos quais comprava o material.

---

<sup>41</sup> [...] camiones enormes con cartones y los cartoneros encima.”

A fórmula de praticar um preço mais alto na compra do papelão se tornou praticamente uma premissa nas *cartoneras* que surgiram posteriormente, inspiradas no projeto pioneiro da Eloísa Cartonera. Se na visão de Barilaro os integrantes da editora eram cocriadores, para Cucurto todos os envolvidos na Eloísa eram trabalhadores (BARILARO, 2009, p. 3). A editora atualmente segue editando publicações de autores estabelecidos, incluindo em seu catálogo nomes como César Aira, Fabián Casas e Ricardo Piglia, além de jovens escritores da literatura contemporânea latino-americana.

A iniciativa da editora ganhou grande repercussão internacional, atraindo canais da mídia de diversos países e inclusive se beneficiando, em 2012, com o prêmio holandês Príncipe Claus, que lhes permitiu adquirir um pequeno espaço para as vendas; um pedaço de terra e o maquinário para a editoração (SIERRA-ALONSO, 2019). Esse interesse internacional atingiu também o âmbito acadêmico, como foi o caso das acadêmicas Paloma Celis Carbajal e Ksenija Bilbija, ambas vinculadas à Universidade de Wisconsin-Madison. Carbajal, cujo cargo designado pela universidade é o de curadora da coleção latino-americana e ibérica, revela que conheceu mais detidamente os livros *cartoneros* quando viajou a Buenos Aires, em 2006, e participou da Feira Internacional do Livro (2009, p. 2). No retorno, soube da pesquisa da professora Bilbija sobre os livros *cartoneros*. Juntas, perceberam o interesse que poderia haver em promover um encontro entre as editoras *cartoneras* das quais tinham tido notícia.

As pesquisadoras entraram em contato com oito editoras *cartoneras*. Agendando o encontro para 2009, elas propuseram às editoras que apresentassem um Manifesto *cartonero*. Conforme conta Carbajal, em entrevista oferecida à equipe da Malha Fina Cartonera, em 2018, não havia formas definidas para a composição do manifesto. Os oito textos foram reunidos a nove artigos acadêmicos sobre os livros *cartoneros* na América Latina, em publicação que foi editada e impressa durante o encontro e distribuída aos presentes (MUBARACK; RODRIGUES, 2018). A publicação, cujo título é *Akademia Cartonera: un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina* (2009), está também disponível em versão digital, no repositório numérico das bibliotecas da Universidade de Wisconsin-Madison.

Carbajal catalogou, até 2018, aproximadamente 1400 exemplares de livros *cartoneros* latino-americanos, que se encontram na biblioteca da Universidade de Wisconsin-Madison. Os livros *cartoneros* permanecem isolados na biblioteca da

faculdade de ciências sociais e humanidades, junto de outros livros, em área dedicada a coleções estrangeiras, na qual se encontram cerca de seis milhões de obras. O acesso ao acervo é livre; contudo, os livros não podem ser emprestados e devem ser consultados na própria biblioteca (MUBARACK; RODRIGUES, 2018).

As ações de catalogar e de arquivar, empenhadas pelas pesquisadoras Carbajal e Bilbija, correspondem a um esforço de registrar, analisar e divulgar as iniciativas das editoras *cartoneras*. Com esse gesto, as pesquisadoras contribuem em alguma medida com um estímulo para a aparição de novos projetos editoriais. Ainda assim, talvez esses gestos estimulem também um certo desvio da proposta original da primeira editora *cartonera*. Isso porque, em seus princípios, a proposta da Eloísa Cartonera era fazer circular os livros para a população geral, praticando preços baixos, operando com custos reduzidos e envolvendo os catadores em todas as etapas editoriais. A ação das pesquisadoras não impede nem atrapalha as atividades das editoras *cartoneras* nessa dinâmica; pelo contrário, ela ajuda a valorizar esses projetos editoriais. No entanto, ao observar o comportamento do livro *cartonero* em um contexto acadêmico estadunidense, por exemplo, quando elas deslocam as obras para o arquivo da biblioteca, elas assumem a categoria de objeto de estudos. O acesso aos volumes fica limitado aos frequentadores da universidade e isso colabora, de certo modo, com a supervalorização mercantil do livro *cartonero*. Não raro, é justamente o público universitário o que acaba conseguindo acessar, com mais ou menos dificuldade, os livros convencionais.

Um primeiro efeito da valorização mercantil do livro *cartonero* poderia ser a ocorrência de obras produzidas na lógica de objeto de arte. No México, por exemplo, esse é o caso da La Cartonera, editora que surgiu em Cuernavaca, em 2008. Seu objetivo central é o colecionismo: a tiragem é mínima, os preços são altos e se enfatiza o fato de serem confeccionados por artistas (BILBIJA, 2009, p. 12). Outro aspecto, que inclusive afasta essa editora da proposta da Eloísa Cartonera, é a ausência dos catadores, tanto no fornecimento do papelão quanto na confecção dos livros. O nome *cartonera* se refere, assim, apenas ao material com o qual são produzidas as capas dos livros (p. 12).

Outro exemplo de dilatação do valor do livro ocorre quando a própria Bilbija repara que os livros *cartoneros*, que em geral custam 5 pesos na Argentina, quando chegam aos Estados Unidos podem ser comercializados por valores elevados, como 23 dólares. No entanto, a diferença entre o preço original de compra e o preço

praticado na venda não é repassada àqueles que confeccionaram os livros *cartoneros* (p. 9). Vemos, assim, como um modelo editorial que surgiu como contestação às dinâmicas predatórias do mercado neoliberal e como resistência à crise econômica de 2001, na Argentina, ao ser deslocado acaba adentrando uma relação de interesses comerciais, na qual se desprezam as camadas de produção ao não serem repartidos os valores da venda final.<sup>42</sup>

Pudemos perceber, a partir de nossas leituras, que existiriam pelo menos três categorias de editoras *cartoneras*: aquelas que se relacionam diretamente com os catadores e os envolvem em todas as etapas de produção; aquelas que apenas adquirem o material dos catadores e que se encarregam da produção; aquelas que não têm qualquer relação com os catadores.

A primeira categoria, em que Eloísa Cartonera e Dulcinéia Catadora (Brasil) se enquadram, além de contemplar os catadores em todas as etapas editoriais, busca atingir pessoas que não acessam habitualmente livros e não têm o hábito da leitura. Na segunda, como o caso da Mandrágora Cartonera (Bolívia), da Sarita Cartonera (Peru), da Animita Cartonera (Chile) ou da própria Malha Fina Cartonera (Brasil), seus fundadores são vinculados a universidades, ou já o foram, e parecem conseguir atingir públicos que já têm acesso e se interessam por literatura. A última categoria, representada por La Catadora (México), segue um modelo mais voltado para o colecionismo e para a elaboração de objetos de arte. A ampla variedade de projetos editoriais nos leva a perceber que, possivelmente, os únicos aspectos comuns entre todas as editoras *cartoneras* sejam o uso do papelão e a confecção manual e coletiva dos exemplares.

No Brasil, a primeira *cartonera*, Dulcinéia Catadora, surgiu em uma situação de convivência. A 27ª Bienal de São Paulo<sup>43</sup>, cujo título era *Como Viver Junto*, se

---

<sup>42</sup> O gesto de estudar e arquivar o livro *cartonero* no contexto acadêmico, ainda que positivo para a valorização simbólica da prática, contribuiu, em alguma medida, ao efeito da supervalorização capital dos volumes e a uma fuga do conceito inicial. Ainda assim, acreditamos que seja válido o gesto acadêmico, sobretudo se houver um compromisso em seguir estimulando a prática de produção dos livros *cartoneros* como gesto contestatório do sistema de livre-mercado e das produções editoriais monopolizadas por conglomerados. Nem todas as editoras *cartoneras* tiveram como premissa a ampliação do acesso aos livros. Tampouco todas têm como prioridade atingir públicos que não se interessam habitualmente por literatura. Ainda, há uma diferença importante entre os contextos socioeconômicos e mesmo históricos de cada país em que surgiram editoras *cartoneras*, para a qual se soma a situação específica dos grupos sociais que as fundaram. Esse último aspecto também pauta a prática de incluir ou não os trabalhadores catadores no processo de confecção dos livros.

<sup>43</sup> A informações sobre essa edição da Bienal, incluindo o catálogo, os participantes e os mapas das instalações, podem ser encontradas no portal oficial: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/27bienal>. Nessa edição da Bienal, foram eliminadas as categorias nacionais de participação e os artistas eram

inspirava no curso homônimo oferecido por Roland Barthes, no Collège de France, no ano escolar de 1976 a 1977. Durante o período de exposições, no primeiro pavimento, funcionava um ateliê temporário da Eloísa Cartonera. Na instalação, que ocorreu a convite da escultora brasileira Lúcia Rosa, foram editados livros *cartoneros*.<sup>44</sup>

A primeira editora *cartonera* brasileira inspirou o surgimento de outras editoriais pelo território nacional. Segundo o levantamento realizado pela pesquisadora Mariana Costa Mendes, até 2016 eram cerca de 20 as editoras *cartoneras* no Brasil (MENDES, 2006, p. 1-2). Integrando essa cartografia está a Malha Fina Cartonera, editora responsável pela publicação do livro *cartonero Não escrever*. Conforme relata o pesquisador Adrián Pablo Fanjul, a editora surgiu por “[...] iniciativa de professores e estudantes do curso de Letras da Universidade de São Paulo, sendo a professora Idalia Morejón Arnaiz e a Tatiana Lima Faria suas inspiradoras iniciais [...]” (FANJUL, 2016, p. 369). Como registrado no *blog* da editora, as primeiras edições foram resultado de uma convocatória, divulgada em setembro de 2015, destinada a estudantes vinculados à Universidade de São Paulo, que desejassem contribuir com obras originais e inéditas de narrativa ou poesia. Com extensão delimitada a quarenta páginas, os textos seriam avaliados por um Comitê de Seleção composto por cinco escritores e editores e a tiragem seria de cem exemplares.

Após esse momento inicial, a editora passou a acolher contribuições mais abrangentes, publicando escritores novatos e mais experientes, obras críticas e literárias e traduções, sobretudo originalmente escritas em espanhol. Essa abertura do foco e escopo da editora possibilitou o convite de Idalia Morejón a Paloma Vidal, para a confecção e a publicação do livro *cartonero Não escrever*, em dezembro de 2018.

O convite efetuado por Morejón à Vidal para a publicação de *Não escrever*

---

convidados a pensar na convivência e na relação com o outro.

<sup>44</sup> Lúcia Rosa usa como material principal de trabalho o papelão. Inspirada pela experiência com a Eloísa Cartonera e já em relação com o Movimento Nacional de Catadores de Material Reciclável, ela e Peterson Emboava; Andreia Emboava; Maria Dias da Costa; Eminéia dos Santos e Agata Emboava constituem, juntos, a primeira editora *cartonera* brasileira. A Dulcinéia Catadora promove intervenções de rua no centro de São Paulo para realizar a venda dos livros. Nessas intervenções, os integrantes vestem trajes feitos de papelão, nos quais os livros *cartoneros* ficam pendurados. Os participantes usam um megafone, por meio do qual recitam poemas enquanto caminham pelas ruas (GRAY, 2018, p. 241).

talvez não deva ser lido como casual. Ambas se relacionam crítica e literariamente com a literatura latino-americana e têm afinidades acadêmicas anteriores ao episódio de encontro<sup>45</sup>. No mais, um projeto como *Não escrever*, que se posiciona no entremeio dos campos acadêmico e artístico, parece se adequar ao tipo de catálogo da Malha Fina Cartonera.

Observamos que a Malha Fina Cartonera consegue acessar majoritariamente pessoas já interessadas por literatura, como por exemplo o público universitário. Notamos também, visitando as publicações do *blog* da editora, um interesse em manter conexão com as demais editoras *cartoneras* e com as pesquisas acadêmicas dedicadas a elas, por exemplo realizando entrevistas, como o caso da conversa ocorrida em 2018 com a pesquisadora Paloma Carbajal, antes citada. Análoga é a iniciativa de manter relação com os escritores cujas obras figuram no catálogo, como o caso de uma entrevista com Paloma Vidal, em 2019, acerca do livro *cartonero Não escrever*.

O aspecto da coletividade permeia diferentes níveis das editoras *cartoneras*. No caso peruano, a pesquisadora Bilbija alega que a

[...] firme crença no poder da cooperação, levou [Sarita Cartonera] à fundação de uma associação de editoras independentes do Peru, PUNCHE Editores Asociados [...] A associação se caracteriza pela juventude, pela independência e pelo desejo de viver em um país em que a leitura seja uma atividade que incorpore um grande número de leitores. Unidos podem conseguir melhores comissões em livrarias, melhor distribuição e inclusive melhores custos de impressão.<sup>46</sup> (2009, p. 7)

A existência de laços entre as *cartoneras* é inclusive atribuída à expansão das *cartoneras*. Um dos integrantes da Sarita Cartonera, Jaime Vargas Luna, estabelece um mapa de relações entre os responsáveis pela fundação de algumas editoras *cartoneras* pela América Latina:

[...] em 2006, Roberto Cáceres, amigo boliviano [...], me contou que estava abrindo uma editora cartonera em El Alto chamada Yerba Mala Cartonera. Logo soubemos que havia surgido outra no Brasil

<sup>45</sup> Um exemplo disso data de 2016, na ocasião do evento V Jornadas da Pós-Graduação Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-Americana. Idália Morejón era uma das organizadoras e Paloma Vidal foi convidada a oferecer uma conferência ao lado de Julián Fuks.

<sup>46</sup> “[...] firme creencia en el poder de la cooperación llevó [Sarita Cartonera] a la fundación de una asociación de editoriales independientes del Perú, PUNCHE Editores Asociados [...] Los caracteriza la juventud, la independencia y el deseo de vivir en un país donde la lectura sea una actividad que incorpore a un gran número de lectores. Unidos pueden conseguir mejores comisiones en librerías, distribución e inclusive costos de impresión.”



[Dulcinéia Cartonera]. No começo de 2007, quando eu estudava na Espanha com Ximena Ramos, ela me disse que pouco tempo antes havia criado junto de outras amigas uma *cartonera*, em Santiago do Chile: Animita Cartonera. E um ano depois, Gabriela Falconí, equatoriana residente em Lima, me contava que havia convencido a uns amigos de sua cidade natal, Riobamba, para iniciar lá um projeto similar: Matapalo Cartonera, cujos primeiros livros se publicaram no princípio deste ano [2009].<sup>47</sup> (2009, p. 1)

Segundo a pesquisadora Johana Kunin, a expansão das editoras *cartoneras* se dá por encontros casuais e esporádicos entre escritores, estudantes e professores de literatura em contexto latino-americano, que podem acontecer, por exemplo, no contexto de feiras literárias regionais (2009, p. 9). Ainda que, segundo a percepção de Vargas Luna (2009) e o levantamento de Mendes (2016), haja editoras *cartoneras* em países dos continentes europeu e africano, a prática editorial parece predominar em contexto latino-americano.

O livro *cartonero* carrega em si memórias de uma série de trocas e encontros, que emanam das alianças entre editoras *cartoneras*; dos encontros casuais que marcam a expansão das editoras; da relação entre diversos sujeitos necessários para a existência dos projetos editoriais; do momento de convivência para a confecção dos livros. Gostaríamos de insistir, finalmente, em um encontro múltiplo que fica impregnado como vestígio, na materialidade do livro *cartonero*. Nesse sentido, convocamos, para encerrar esta seção, a bela passagem do artigo escrito pela pesquisadora Elisabeth Gray, em que ela medita:

O ato de segurar um livro *cartonero* sempre recorda as várias mãos que já tocaram o papelão, os espectros de mãos e máquinas que fabricaram o papelão, o estamparam com palavras e imagens, o transportaram contendo produtos, o descartaram, o coletaram do lixo, e o pintaram.<sup>48</sup> (2018, p. 249)

---

<sup>47</sup> “[...] en 2006, Roberto Cáceres, amigo boliviano [...], me contó que abría una editorial cartonera en El Alto llamada Yerba Mala Cartonera. Luego supimos que se había abierto otra en Brasil [Dulcinéia Cartonera]. A principios de 2007, estudiando en España con Ximena Ramos, ella me dijo que poco tiempo antes había creado junto a otras chicas una cartonera en Santiago de Chile: Animita Cartonera. Y un año después, Gabriela Falconí, ecuatoriana residente en Lima, me contaba que había convencido a unos amigos de su ciudad natal, Riobamba, para iniciar allá un proyecto similar: Matapalo Cartonera, cuyos primeros libros se publicaron a inicios de este año.”

<sup>48</sup> “The act of holding a *cartonera* book always recalls the many hands that have touched the cardboard, the specters of hands and machines that first made the cardboard, stamped it with words and images, shipped it filled with goods, discarded it, picked it from the trash, and painted it.”

## 2.6 Restos e efemeridade das palestras performáticas e do livro cartonero

Na primeira aula do curso *A preparação do romance*, em 2 de dezembro de 1978, Roland Barthes anunciou aos presentes não ter o desejo de publicar as anotações do curso oferecido um ano antes, *O Neutro* (1977-1978) (2015a, p. 24). Para justificar sua decisão, ele acrescentou: “[...] acredito que na atividade de uma vida, é preciso sempre deixar uma parcela para o Efêmero: tudo aquilo que acontece uma vez e desvanece”<sup>49</sup> (p. 24). A fugacidade do presente é sublinhada pelo iminente término das experiências, noção que Barthes explicará pela noção japonesa do Utsuroi: “os japoneses desfrutam da flor não por sua beleza imóvel, mas por sua beleza interpretada enquanto aquilo que vai passar”<sup>50</sup> (p. 25)

Interessada por questões similares a essas reflexões de Barthes, a pesquisadora Diana Taylor, da área de etnografia e performance, apresentará duas noções. Sob o nome de arquivo, Taylor reunirá tudo aquilo que a princípio resiste às intempéries do tempo, que se opõe à degradação e que encerra experiências em registros documentais. Com a noção de repertório, a pesquisadora aponta para tudo aquilo que supostamente se perderia na experiência, que se desvaneceria com o tempo e que concerne, no entanto, a uma memória corporal.

Sua discussão procura, de modo geral, defender a relevância do repertório como válida para constituição da memória e para estabelecer nuances sobre potência tradicionalmente atribuída apenas ao arquivo. Ela destaca que “a memória corporal, sempre vívida, não pode reproduzir-se no arquivo” e pondera que “os materiais e as práticas de arquivo e repertório se intercalam de muitas maneiras”<sup>51</sup> (2011, p.13-14). Mais do que se intercalar, são muitas as ocasiões em que há uma convivência entre arquivo e repertório, em que, conjugados, possibilitam por exemplo a validade de determinada ação. Pensemos nas relações jurídicas, como o julgamento de um crime: a presença dos sujeitos envolvidos é tão relevante quanto a documentação do caso, reunindo repertório e arquivo para um mesmo fim.

Quando voltamos ao curso da *Preparação*, nos deparamos com uma anedota contada por Barthes na aula de 29 de janeiro de 1980, que insiste, pela

<sup>49</sup> “[...] je pense que dans l’activité d’une vie, il faut toujours réserver une part pour l’Éphémère : ce qui a lieu une fois et s’évanouit.”

<sup>50</sup> “Les Japonais jouissent de la fleur non pas dans sa beauté immobile, mais dans sa beauté en tant qu’ils y lisent déjà le fait qu’elle va passer.”

<sup>51</sup> “[...] la memoria corporal, siempre en vivo, no puede reproducirse en el archivo; Los materiales y las prácticas del archivo y el repertorio se intercalan de muchas maneras.”

lógica de Taylor, na noção de arquivo:

Gosto muito desse soneto e diria inclusive mais: ele sempre me encantou. Desde a infância o via impresso em uma bela tipografia e enquadrado. Ele ficava pendurado na parede da sala de jantar de meus avós, em Bayonne. Eu li esse soneto, diria, ao longo de toda minha adolescência, passando diante dele. Infelizmente, o objeto em si desapareceu.<sup>52</sup> (2015a, p. 426).

O soneto em questão se chama “Le bonheur de ce monde” (A felicidade deste mundo) e, segundo Barthes, era comumente impresso como bibelô ou artigo de decoração popular. Em seu relato, há explicitamente uma insistência nas características materiais daquele texto, impresso em bela tipografia e enquadrado. Ainda que o encantamento de Barthes se manifeste também pelo soneto em si, notamos que seu lamento parece estar mais direcionado ao desaparecimento do objeto. Isolando o quadro pelo sentimento da perda, Barthes confere ao objeto um caráter de relíquia, de exclusividade.

Transferindo esse conjunto de reflexões para o projeto literário *Não escrever*, observamos que suas manifestações tensionam as noções de arquivo e repertório. Para o caso do livro *cartonero*, como vimos, o aspecto da singularidade é atribuído pela divergência das capas dos exemplares de uma mesma obra. Igualmente, evocamos como o interesse pelos livros *cartoneros* pode condicionar, em alguns casos, ao colecionismo ou à catalogação, mais próximo da noção de arquivo proposta por Taylor.

Em relação à materialidade do livro *cartonero*, há uma iminência do desaparecimento do livro, quando seu material é mais frágil do que os livros convencionais. Sobre isso, a Elisabeth Gray comenta que o “papelão contém ácidos que causam sua desintegração com o passar do tempo”<sup>53</sup> (2018, p. 249). Ao lado disso, há a fragilidade da própria costura manual e a qualidade amadora da impressão gráfica. Em nosso exemplar de *Não escrever*, a propósito, a tinta da impressão gráfica do texto está desvanecendo.

Para o caso do projeto literário *Não escrever* como um todo, é interessante pensar na relação entre palestra performática e livro *cartonero*. Mais intensamente do que o caso da recusa de Barthes à publicação do curso *O Neutro*, em *Não*

<sup>52</sup> “J’aime beaucoup ce sonnet, je dirais même plus qu’il m’a toujours enchanté, depuis qu’enfant je l’avais vu imprimé d’une très belle typographie du XVIe siècle et encadré. Il était accroché au mur de la salle à manger de mes grands-parents à Bayonne et donc j’ai lu ce sonnet, je dirais, toute mon adolescence, en passant devant et malheureusement l’objet lui-même a disparu.”

<sup>53</sup> “Cardboard contains acids that cause it to disintegrate over time [...]”

escrever essa publicação textual do projeto reivindica aspectos da ordem do repertório. Publicações textuais, em contraste a experiências orais, são geralmente atribuídas ao que Taylor nomeia por arquivo. O livro *cartonero* faz apelo ao aspecto da efemeridade e se posiciona mais como um resto da palestra performática do que como seu registro.

Resíduo ou rastro, temos invertida a posição de arquivo em detrimento da experiência da performance (da ordem do repertório, segundo a noção de Taylor). A materialidade do registro é trazida pela fragilidade física do papelão e da confecção do livro. Há também a fragilidade a nível institucional, visto o posicionamento intencional e reivindicado em geral pelas edições *cartoneras* em se manter à margem do mercado editorial, a fim de contestá-lo.

Mais um aspecto de proximidade entre palestra performática e livro *cartonero* reside justamente no caráter contestatório que pode marcar as duas práticas. Segundo Taylor, a performance opera determinando como norma o rompimento de normas (2011, p. 20). De modo inusitado, a performance rompe com o que é da ordem do habitual, convidando a repensar padrões. Tanto o livro *cartonero* quanto a palestra performática cumprem, cada um à sua maneira, um papel provocador.

As práticas do livro *cartonero* e da palestra performática são produtivos dispositivos provocadores que movimentam o projeto literário *Não escrever*. Os traços característicos dessas duas manifestações desempenham papéis reflexivos sobre os tópicos centrais do projeto de Vidal, como o inacabamento de uma obra, o fracasso, a investigação em curso, a exposição de eventos autobiográficos, a experimentação de maneiras de narrar. Ambas as práticas oferecem espaços de encontro e permitem o estabelecimento de uma coletividade produtiva. A experiência da palestra performática e o contexto específico de publicação do livro *cartonero* pela Malha Fina Cartonera (de categoria universitária) coincidem com a característica concomitantemente acadêmica e artística do projeto *Não escrever*.

## [Um intervalo]

A performance, a efemeridade e a resistência da permanência.



Flor de aniversário. O reencontro com a citação de Barthes, da *Preparação*, sobre o *Utsuroi*: “os japoneses desfrutam da flor não por sua beleza imóvel, mas por sua beleza interpretada enquanto aquilo que vai passar” (2015a, p. 25).

Em 2019, para a disciplina “O lugar das performances” (Diversitas-FFLCH-USP), realizamos em grupo uma performance. Fomos inspirados pela manifestação local contra o projeto Nova Luz, para reurbanização do Largo do Arouche, com a descaracterização da região e a desapropriação de seus habituais ocupantes (como o Coletivo dos Arouchianos).

Aqui um fragmento do texto de nossa apresentação:



*Paris, cidade Luz. Mas nossa Luz não é essa ville lumière. Quem somos quando dizemos Luz, em São Paulo? O Arouche não cabe em Paris, Paris não cabe no Arouche. E nós, onde poderemos caber? Quando nos tiram de nossos espaços, para onde correr? Estão tentando tirar o Arouche dos arouchianos. Afrancesar nossas ruas, nossos prédios, afrouxar nossas relações, nos afastar. Projeto Nova Luz. A novidade, nada nova, Paris como modelo para São Paulo, belle époque, boulevard, alargar, afastar, acabar. Com tudo. Será que eles podem acabar com tudo? Será que nossa voz deixará de se fazer entender? Ou gritaremos mais alto que os tratores e as britadeiras?*

### 3 DESLIZAMENTOS BARTHESIANOS E O “ESTAR ENTRE” EM PALOMA VIDAL

#### 3.1 Escrita, deslocamento e filiação

As cidades de Paris e de Tóquio se avizinham, quando dois mapas são afixados em uma das paredes da cozinha de um apartamento, no 20º *arrondissement*<sup>54</sup> de Paris. É assim que adentramos o diário *Não escrever*, em que nos deparamos com a seguinte observação: “tenho me impressionado com minha incapacidade para ler mapas” (VIDAL, 2018c). Essa incapacidade pode bem ser lida por seu aspecto negativo: um sujeito que se vê muito possivelmente perdido em um lugar desconhecido, mesmo trazendo consigo um mapa da região. Há, contudo, uma abertura nessa incapacidade, que é o convite à deriva, a se deixar captar por ela. Essa postura vem acompanhada de algum sentimento de perigo diante do risco oferecido pelo que é desconhecido. É certo que a contemporaneidade apresenta uma série de dispositivos tecnológicos com o fim de nos manter sempre orientados, como mapas digitais e sistemas de geolocalização. Daí, aceitar a incapacidade de ler mapas pode ser também lida como uma recusa aos recursos convencionais de orientação, buscando incorporar outros modos de ler a geografia.

Ao observar textos tais quais crônicas de viagem, correspondências e diários, ou mesmo determinados contos, poesias, ensaios e romances, notamos um interesse nessas escritas em registrar tempos e lugares. Quando consultamos o termo “cartografia”, no Dicionário Cartográfico, reconhecido pela Associação Internacional de Cartografia, encontramos a seguinte definição:

[...] conjunto de estudos e operações científicas, artísticas e técnicas, baseado nos resultados de observações diretas ou de análise de documentação, visando a elaboração e preparação de cartas, projetos e outras formas de expressão, bem como a sua utilização (OLIVEIRA, 1993, p. 84).

Recortemos a menção a “operações artísticas” e a vinculemos a “outras formas de expressões”: essa associação conseguiria abarcar, possivelmente, textos literários e ensaísticos como modos de ler e inscrever a geografia física. Contudo, levando em conta a atividade prática de localização e de orientação geográfica, ainda segundo o Dicionário Cartográfico, parece ser a elaboração e a consulta à “carta” a operação mais precisa. Na definição do termo, é indicado que cartas “[...]”

---

<sup>54</sup> Distribuição geográfica e administrativa de territórios francófonos, como é o caso da cidade de Paris.

permitem [...] a avaliação precisa de distâncias, direções e a localização geográfica de pontos, áreas e detalhes [...]” (p. 74). Poderíamos considerar, nesse sentido, que textos literários e ensaísticos apresentam um empenho cartográfico menos interessado em uma representação pragmática e mais adeptos a uma deriva pelos espaços, com escritas que se deixem conduzir e impressionar pelos lugares.

No diário *Não escrever*, publicado em dezembro de 2018 como postagem do *blog* hospedado do *site* “onde eu não estou”, de Paloma Vidal, os leitores se deparam com a seguinte introdução:

Um texto são muitos textos [...]. Este, em especial, foi sendo escrito de várias maneiras, concomitantes: um texto em versos, para ser lido em uma performance; uma série de anotações para aulas na universidade; um diário que conta uma viagem para a França, para investigar o romance não escrito por Roland Barthes, “Vita nova”. Morei lá durante 6 meses, em um apartamento alugado de uma professora que havia se mudado para o Japão, país que Barthes visitou várias vezes e que estava ligado para ele à possibilidade de escrever. Escrevi esses textos entre 2015 e 2018, a partir de uma inquietude relacionada aos momentos em que, por motivos pessoais, por motivos políticos, por motivos difíceis de entender ou de explicar, se torna impossível continuar escrevendo. O que apresento aqui é um fragmento de um desses textos – o diário. A todos dei o nome de “Não escrever”. (2018c)

Nesse trecho, Vidal localiza o diário dentro do contexto maior de *Não escrever*, cuja variedade de manifestações apresentamos inicialmente. A convivência de elementos diferentes entre si, como vimos, se entrecruza e se reenvia nesse projeto literário de Vidal. Na introdução ao diário, são explicitados dois aspectos que, mais amplamente, parecem atravessar toda a sua prática literária, para além de *Não escrever*: o deslocamento geográfico (no caso de *Não escrever*, a estada por seis meses na França) e uma tipologia de deslocamento ligada à prática literária (que em *Não escrever* é denotada pela variedade de manifestações componentes desse projeto literário).

Insistindo no tema do deslocamento atrelado à Paloma Vidal, quando percorremos suas obras, nos deparamos na maior parte das vezes com uma descrição da autora muito similar à seguinte:

[...] nasceu em Buenos Aires, em 1975, e aos dois anos veio para o Brasil. É professora de Teoria Literária na Universidade Federal de São Paulo e tradutora. Morou no Rio de Janeiro, em Los Angeles, em Brasília, e atualmente mora em São Paulo. (2012, contracapa)

Chamam-nos a atenção dois pontos nessa breve biografia: as múltiplas

idades em que ela viveu e a transição entre os papéis de escritora, professora e tradutora. O eco biográfico com Barthes é inevitável: Tiphaine Samoyault, ao longo da biografia sobre o autor (2015), descreverá a estada de Barthes na Romênia em 1947 (p. 229); em 1949 no Egito (p. 241); ou ainda no Marrocos, para onde viajava diversas vezes e onde habitou, em 1970 (p. 481); além desses lugares, também relata viagens, como por exemplo à China, aos Estados Unidos, ao Japão. O segundo ponto em comum é em relação à convivência de papéis sociais: Barthes era, ao mesmo tempo, escritor, intelectual e professor, como ele próprio reflete em *Escritores, intelectuais, professores* (1971).

Para o caso de Vidal, em seu livro *Estar entre: ensayos de literaturas en tránsito* (2019), ela apontará na apresentação que o livro se motivava e se expressava pela noção do “estar entre”, quando nota que “[...] uma história familiar e política [...] definiu uma vacilação constante – sim, uma constância na vacilação: estar entre Brasil e Argentina, entre espanhol e português. Uma fixação na vacilação” (p. 9).<sup>55</sup> Esse aspecto biográfico emerge na sua prática de escrita, por exemplo no poema “22.8.15” que publica na antologia *Menini* (2018d), em que a voz lírica identifica em si um estado constante de tradução:

*y si ahora solo/ me vienen / en español/ me traduzo/ e se agora só/  
vierem/ em espanhol/ tenho a tentação/ de escrever/ fazer o quê?/  
mas simplesmente/ é outra coisa/ então/ fazer o quê?/ no escribir/  
decía barthes/ no es/ una posibilidad/ mas isso também/ é uma  
tradução/ então?/ tudo bem (p. 73)*

Barthes e o não escrever são mencionados explicitamente no poema, abertura para a qual retornaremos ao final deste capítulo. Gostaríamos de investigar aqui um desdobramento desse poema, que por sua vez também aponta para uma espécie de filiação de Vidal: seu interesse pela escritora e crítica argentina Sylvia Molloy. Essa proximidade da escritora à obra de Molloy é revelada por Vidal de modo direto, por exemplo, na seção de “Agradecimentos” de seu livro *Mar azul* (2012).

Em sua obra *Viver entre línguas* (2010), Molloy compartilhará uma série de fragmentos em que narra anedotas e reflexões sobre seu próprio plurilinguismo. Tendo aprendido a falar em espanhol, a língua, contudo, em que aprendeu primeiramente a ler foi o inglês. Molloy aponta, ademais, para uma terceira língua, o

---

<sup>55</sup> “[...] una historia familiar y política que definió una vacilación constante – sí, una constancia en la vacilación: estar entre Brasil y Argentina, entre el español y el portugués—. Una fijación en la vacilación.”



francês, que seria a língua dos avós maternos; o idioma perdido por sua mãe e desejado por ela desde a infância (p. 13). A inundação pelo estado fronteiro das línguas é revelada por diversos momentos ao longo da breve obra, como na passagem “Ponto de apoio”, em que medita:

[...] a relação com a outra língua se estabelece como ausência [...]. Sempre escrevemos a partir de uma ausência: a escolha de um idioma automaticamente significa o fantasmamento do outro, mas nunca sua desapareição. (p. 19)

Nesse sentido, a escrita poderia se dar por contaminação e por um estado tradutório, algo que é indicado no poema de Vidal (“me traduzo”) e que é apresentado como possibilidade por Molloy (p. 53). O gesto da autotradução é aludido como método de escrita no fragmento seguinte (“Afterthought”), em que, diante de uma escrita dificultosa, Molloy encontra a estratégia de começar por escrever em um idioma diferente da língua-alvo do texto almejado. Depois, ela traduz o princípio de texto à língua desejada, de modo que a língua estrangeira a ajuda a destravar a escrita inicialmente estagnada (p. 54). Esse estado de autotradução é definido por Molloy justamente como um “estar entre”, “que é fatalmente [o] modo de fala [do bilíngue], de escrita, de ténue vida.” (p. 58). A filiação de Vidal à Molloy se revela, evidentemente, quando a noção do “estar entre” é emprestada como título do seu conjunto de ensaios publicado em 2019.

Essa passagem sobre o “estar entre” aparece no último fragmento da obra de Molloy, intitulado “Lição de escrita”. Nele, ela alude também a um segundo tipo de deslocamento, referente ao tipo de escrita: encaminhar-se da crítica à ficção. A autora revela que, por muito tempo, hesitou em escrever um romance e que tinha o hábito de colecionar anotações, nos três idiomas: citações de leituras, recordações e episódios. Destas anotações, ela afirma, partiram seu primeiro e seu segundo romances (p. 57). Notamos aqui uma proximidade produtiva com relação ao trabalho de Vidal. Um primeiro ponto seria o trânsito entre a escrita crítica e a escrita literária. Sobrepondo-se a ele, há a transposição das anotações para os romances, gesto que é introduzido por Molloy como possivelmente dificultoso, quando ela insiste na hesitação de escrever ficção e no acúmulo duradouro das anotações. No caso de Vidal, a reflexão sobre como lidar com as anotações visando a um projeto de romance é edificante para o projeto literário *Não escrever*. Nesse projeto, sabemos que as anotações constituem a própria matéria-prima, em seu estado bruto, para a construção de suas diferentes manifestações, sobretudo as palestras performáticas

e o diário/cadernos.

Esse aspecto da anotação aparece também em *Não escrever*, de modo mais evidente, pelo vínculo com o curso da *Preparação*, de Roland Barthes, cujo primeiro ano é inteiramente dedicado à prática da notação e ao haicai. O curso é estruturado em torno da investigação da escrita de um romance, do desejo de escrevê-lo e dos aspectos que envolvem a preparação de uma escrita. A partir de 1970, pode-se perceber um gradativo desejo de Barthes por um tipo de escrita que pendia mais para a prática literária (SAMOYAULT, 2021, p. 399), denotada por obras suas como *O Império dos signos* (1970) ou *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), algo que é fundamental e com recorrência evocado no projeto literário *Não escrever*.

Poderíamos pensar, por esse caminho, em compreender essas filiações de Paloma Vidal à Sylvia Molloy e à Roland Barthes como mais um de seus gestos de deslocamento, transpondo suas leituras, anotações e reflexões sobre a obra e a biografia dos autores para seu trabalho crítico e literário e para pensar sua própria história pessoal. O deslocamento se revela como noção crucial para transitar pela obra de Vidal, envolvendo sua biografia, sua escrita e seus papéis sociais.

Sobre a noção de filiação, na última aula do curso da *Preparação*, de 23 de fevereiro de 1980, Barthes apresenta um ponto final acerca de três características as quais acredita serem indispensáveis para que uma obra satisfaça (*comble*) seus leitores: simplicidade, filiação e desejo. Acerca da filiação, ele apontará:

A linhagem é evidentemente diferente da herança; não se trata de reconduzir, de copiar, de imitar, de conservar um passado; se trata de recorrer a um tipo de hereditariedade, não de herança, mas de hereditariedade, de valores nobres, como um aristocrata sem dinheiro, sem herança, e que ainda assim é um aristocrata [...]. Logo, a filiação deve se fazer, eu diria, por um *deslizamento*; não se trata de um pastiche: é preciso transladar a escrita antiga, na sua beleza de vinho antigo, não se recusando de fazê-la deslizar através de palavras novas, de metáforas novas.<sup>56</sup> (BARTHES, 2015a, p. 550, grifo do original)

A metonímia da “aristocracia sem herança” nos remete à Proust, quando sabemos que o autor é uma das filiações do próprio Barthes: toda a construção de

---

<sup>56</sup> « Le lignage évidemment est différent de l'héritage ; il ne s'agit pas de reconduire, de recopier, d'imiter, de conserver un bien passé ; il s'agit de recourir à une sorte d'hérédité, non pas d'héritage mais d'hérédité, des valeurs nobles, comme un aristocrate sans argent, sans héritage, et qui reste tout de même un aristocrate [...]. Donc la filiation doit se faire, je dirais, par *glissement* ; il ne s'agit pas de pasticher : il faut translater l'écriture ancienne, dans sa beauté de vin ancien, en ne refusant pas de la faire glisser à travers des mots nouveaux, des métaphores nouvelles. »

*Em busca do tempo perdido* é habitada por um pessimismo em relação à decadência da aristocracia, à ascensão da burguesia e à perda de valores nobres. Aqui, no entanto, interessa-nos sobremaneira o uso dos termos “deslizamento” e “trasladar”, que orbitam em uma rede comum de palavras junto a deslocamento.

O gesto de deslizamento se aproxima muito do que Vidal realiza em sua obra, pelo que podemos chamar de uma convivência com a obra barthesiana e com sua biografia. Tal filiação está presente por toda a parte do projeto literário *Não escrever*, sendo fundamental para a concepção do projeto, desde seu princípio como pesquisa acadêmica, até o desdobramento nas palestras performáticas sobre Barthes (“De minha janela” e “Resistir a Barthes”). Essa convivência está também dispersa por outras de suas obras. Um exemplo explícito está presente na mesma lista de agradecimentos em que aparece o nome de Sylvia Molloy, ao final de seu livro *Mar azul* (2012), na qual figura também o nome de Roland Barthes.

### **3.2 A escritora que está entre**

O projeto *Não escrever*, como vimos anteriormente, se inicia como um projeto de pesquisa acadêmica, financiada pelo CNPq, em 2015. Segundo as indicações da proponente, a investigação percorreria “a relação entre romance, anotação e fracasso”, a partir da obra barthesiana, percurso que resultaria em “um livro chamado ‘Não escrever’, com contos sobre os escritores que comporão o *corpus* da pesquisa” (p. 5). Esses contos se tratariam mais especificamente de “contos ensaísticos”, nos quais a pesquisadora conjugaria essas duas tipologias de escrita, recorrentes em suas práticas literária e acadêmica. Notamos já aqui uma aproximação entre os dois âmbitos pelos quais a escrita de Vidal transita: o literário e ficcional, e o acadêmico e ensaístico. É interessante observar como o projeto de pesquisa está todo estruturado em torno do intuito de fazer conviver – ou mesmo de fundir – esses dois meios.

O desenvolvimento da pesquisa não cumpre com sua proposta inicial, ao não apresentar o livro de contos ensaísticos como resultado final, o que poderia ser tomado como um fracasso. Por um lado, é curioso pensar no efeito promovido quando sabemos que o próprio projeto investiga a temática do fracasso. No entanto, é importante destacar que é bastante comum, e mesmo esperado, que projetos

acadêmicos se desviem de sua proposta inicial: com recorrência, são realizadas alterações, ajustes e reformulações decorrentes do próprio desenvolvimento da investigação. De uma pesquisa acadêmica, entendemos que deslocará pensamentos, movimentará algo do mundo e construirá reflexões sobre ele. No caso do projeto de Vidal, a pesquisa acadêmica ocorre concomitantemente às outras manifestações de *Não escrever* que, como vimos anteriormente, integram uma mesma investigação em torno da prática do não escrever.

No caso do projeto de pesquisa *Não escrever*, há mais um aspecto que aponta ao deslocamento. A pesquisadora indica seu interesse por investigar a temática da literatura “fora de si”, mencionando no projeto de pesquisa a coleção *Entrecríticas*, a qual organiza desde 2014 (2015, p. 8) e sobre a qual comentamos precedentemente. Vidal inscreve na pesquisa acadêmica o interesse por práticas literárias que se desloquem de seu campo específico em direção a outras formas de expressão: esse gesto abre caminho tanto para o pretendido livro de contos ensaísticos, quanto se projeta em direção às várias manifestações de *Não escrever*, que exercitam esse deslocamento da literatura rumo a outros campos, como a fotografia e a performance.

A reflexão sobre a pesquisadora-escritora é a primeira referência que temos da narradora de *Não escrever*, na narrativa do par formado pelo livro *cartonero* e pela palestra performática. Os versos são narrados em primeira pessoa, por uma narradora que revela sua estada em Paris para realizar sua pesquisa sobre um romance não escrito por Roland Barthes, *Vita nova*, quando ela mesma não lograva escrever seu próprio romance (VIDAL, 2018a, p.8). A convivência de papéis de pesquisadora e de escritora é um fenômeno a propósito observado por Barthes no curso da *Preparação*. Ele observa que, naquele momento, era “relativamente raro que um escritor, sobretudo um escritor de pesquisa, viva de seus livros, então em geral os escritores são professores, ou têm cargos em editoras [...]” (BARTHES, 2015a, p. 289). É interessante observar que, no caso de *Não escrever*, o desempenho de múltiplos papéis é integrado no projeto como uma possibilidade criativa. Mais amplamente, esse é igualmente o caso das experiências desenvolvidas no contexto do ciclo de palestras performáticas *Em Obras*, sendo o trânsito por múltiplos papéis comum às integrantes do ciclo, como vimos anteriormente.

Ao fazer emergirem os múltiplos papéis e reuni-los em torno de um mesmo

projeto, cria-se uma problematização da separação dessas atividades, de modo a apontar para seus pontos de contato e a relembrar de que se trata de um mesmo sujeito a executá-las. Na primeira aula do curso da *Preparação*, Barthes apontará justamente para seu incômodo em relação a esse tema:

[...] nesse momento eu percebi um compromisso e tive a ideia de investir em um curso e em um Trabalho novo na mesma empreitada (literária), de fazer cessar a divisão do sujeito (o sujeito que é dividido: que uma parte do ano prepara um curso e outra parte tenta escrever livros ou mesmo artigos) elaborando um projeto único que englobaria ao mesmo tempo o curso e a mutação da escrita, que eu chamaria de Grande Projeto [...] <sup>57</sup> (2015a, p. 27)

Para o caso de Barthes, esse direcionamento a um projeto único coincidiria com seu desejo gradativo de escrever um romance. Para além desse desejo, segundo sua biógrafa mais recente, Tiphaine Samoyault, havia “a vontade concreta de fazer da escritura o sentido da vida [...]” (2021, p. 399), que surgiria na estada de Barthes no Marrocos, em 1970. Claudia Amigo Pino, em sua pesquisa sobre o projeto de romance *Vita Nova*, avalia que “no momento de escrever os planos do romance, Barthes já contava usar alguns textos que já tinha escrito ou que estava escrevendo naquele momento. [...] Todos eles faziam parte de um mesmo projeto [...]” (2015, p. 19).

A impossibilidade de escrever o romance é trabalhada em *Não escrever* de Vidal, ainda que a escrita literária seja uma prática presente na obra da escritora, em diversas modalidades, como o conto, a poesia e o romance. Ainda que a citação de Barthes funcione para se pensar a prática do não escrever explorada no projeto de Vidal, ela não se adequaria para observar a obra da escritora de modo mais amplo.

Retornando à narrativa de *Não escrever* do livro *cartonero*, notamos que a personagem da pesquisadora-escritora aparecerá sempre ao lado de seu filho, em situações de deslocamento pelas cidades de Paris e de São Paulo. São dois os episódios: no primeiro, ela acompanha o filho e a turma escolar indo de metrô a um passeio ao Palais de Tokyo (museu de arte contemporânea de Paris); no segundo, mãe e filho caminham pela av. Brigadeiro Luís Antônio, em São Paulo, em uma manifestação política (2018a, p. 22; p. 40). Essas são as duas aparições da voz

---

<sup>57</sup> « [...] à ce moment-là j'ai entrevu un compromis et j'ai eu l'idée d'investir le cours et le Travail nouveau dans la même entreprise (littéraire), de faire cesser la division du sujet (le sujet qui est divisé : qui une part de l'année prépare un cours et l'autre part essaie d'écrire des livres ou même des articles) en dessinant un projet unique qui engloberait à la fois le cours et la mutation d'écrire, que j'appellerai le Grand Projet [...] »

narrativa em primeira pessoa dessa personagem, de modo que da pesquisadora-escritora conhecemos majoritariamente seu papel de mãe.

A palestra performática “De minha janela” – apresentação que consideramos como um desprendimento do projeto *Não escrever* – é composta por fragmentos em versos, que são em parte conduzidos em torno da reflexão sobre a “mãe-pesquisadora” ou a “pesquisadora-mãe” (2018b, p. 216). O texto da palestra performática foi submetido por Vidal como contribuição ao dossiê 57 da revista acadêmica *Letras*, da Universidade Federal de Santa Maria.

O primeiro fragmento que conhecemos aparece entre aspas, relatando uma cena vista de uma janela: uma mãe e seu filho se deslocavam de mãos dadas no ritmo de passos da mãe, que por sua vez parecia ignorar o do menino e puxá-lo, a seu ritmo. Mais adiante, somos informados que a cena fora narrada por Roland Barthes, em seu curso *Como viver junto* (1976-1977). O trecho é copiado das anotações de curso, em que Barthes destacara no fim da narrativa: “e no entanto, é a sua mãe!” (2013, p. 19). A cena aparecerá no momento final da aula sobre a noção de idiorritmia, que, como é evocado no texto de Vidal, se tratava da primeira aula do curso.

Na palestra performática, o trecho é reiterado, agora recortado em formato de versos, e um pouco mais adiante é seguido por um trecho em que lemos, em primeira pessoa, uma voz narrativa assumindo a posição de “mãe-pesquisadora” ou “pesquisadora-mãe”, abordando a sobreposição da maternidade à vida acadêmica, de modo a ecoar a cena narrada por Barthes no curso. No caso do texto de Vidal, somos lembrados de que “uma mãe-pesquisadora, ou uma pesquisadora-mãe, é uma mulher que carrega filhos para suas pesquisas. Sobre Roland Barthes, por exemplo. E às vezes eles simplesmente não querem ir. E é preciso puxá-los” (2018b, p. 216).

A temática da maternidade acontecendo concomitantemente com a pesquisa é evocada também no par diário-cadernos *Não escrever*. A leitura do livro de Claudia Amigo Pino, *Roland Barthes: a aventura do romance* (2015), é registrada no diário/cadernos *Não escrever*. Dessa leitura, é salientada primeiramente a dedicatória, destinada à relação de Claudia com seu filho. A anotação do diário-caderno indica: “[...] um filho pequeno, de uma mãe jovem; [...] logo imaginei os dois sozinhos aqui, enquanto ela fazia a pesquisa. Os dois sozinhos e juntos.” (VIDAL, 2021, p. 52). O *aqui* do diário/cadernos *Não escrever*, Paris, era o mesmo *aqui* de

Pino, no momento de sua pesquisa para realização do livro, conforme indicado em sua abertura. Ambas realizavam concomitantemente seus projetos de pesquisa sobre o romance não escrito de Roland Barthes, o *Vita Nova*: Vidal interessada pelas anotações, diários e tudo aquilo que participa da preparação de um romance; Pino, por sua vez, desde o ponto de vista da crítica genética, adentrava os manuscritos barthesianos, articulando esses materiais em torno do projeto de romance.

É importante destacar que 2015 foi o ano de centenário de nascimento de Roland Barthes, ocasião que animou uma série de publicações sobre o autor. Para citar alguns exemplos, a biografia de Barthes composta por Tiphaine Samoyault, foi publicada no ano do centenário, bem como as publicações *Pour Roland Barthes*, de Chantal Thomas; *L'amitié de Roland Barthes*, de Philippe Sollers; a publicação da transcrição da gravação das aulas do curso d'*A preparação do romance*; e o livro de Claudia Amigo Pino, *Roland Barthes: a aventura do romance*. Poderíamos sugerir que a data tenha sido fator de relevância para agregar mais interesse intelectual e mesmo editorial a tais publicações, possibilidade que inclui o próprio projeto de pesquisa proposto por Vidal.

Até aqui, reunimos em torno de Vidal os papéis de pesquisadora, mãe, escritora. Somando à lista o papel de tradutora, ela realizou as traduções de publicações como *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010), de Leonor Arfuch, ao português; ou de *Un soplo de vida* (2020), de Clarice Lispector, ao espanhol. A questão da tradução foi evocada inicialmente neste capítulo com o poema "22.8.15", da antologia *Menini* (2018). Há no poema, como vimos, um interesse pela escrita que se dá no entre-línguas, por uma atividade literária que envolve um cruzamento de idiomas e mesmo uma autotradução.

Vale dizer que *Menini* faz parte de uma série de quatro publicações: em 2015, são publicados *Dois* e *Durante* (2015); e em 2018 são publicados *Wyoming* e *Menini*. Os poemas eram, originalmente, entradas diárias postadas em seu *blog* pessoal, "lugares onde não estou"<sup>58</sup>. Os textos datam de 2010 a 2015 e a nota que apresenta a coletânea a descreve como "uma experiência literária plural: misto de crônica e diário, poesia e prosa, formam uma espécie de relato de viagem, com

---

<sup>58</sup> Sobre o *blog* "lugares onde não estou", de Vidal, e o trabalho com a temática do deslocamento, recomendamos a consulta ao artigo: CHECCHIA, C. Indefinições Primordiais - lugares onde não está Paloma Vidal. *Plural Pluriel*, n. 20, p. 134-150, 15 set. 2019.

textos escritos na distração do instante, postados originalmente em *blog* no meio dos afazeres cotidianos” (2018d, contracapa). Observamos nessa descrição uma série de deslocamentos de diversas ordens: o trânsito entre gêneros literários; a transladação dos textos do *blog* aos livros impressos; a prática literária ilhada na rotina.

Tanto o *blog* quanto seu *site* profissional carregam o aspecto geográfico em seu título: *Escritos geográficos – lugares onde não estou*, para seu *blog*, e *onde não estou*, para seu *site*. O trânsito geográfico, recorrente em *Não escrever*, é bastante presente também em seu romance *Algum Lugar* (2009), revelado logo de início pela divisão de capítulos, que levam o nome das duas cidades centrais da narrativa: Los Angeles e Rio de Janeiro. Acompanhamos um jovem casal que vai à Los Angeles, ambos com o propósito de realizar o doutorado. A trama é narrada em primeira pessoa, desde o ponto de vista da personagem feminina, com quem conhecemos a geografia dificultosa da cidade: “é uma linha reta, constato no mapa, mas o que significa nessa cidade uma linha reta entre um ponto e outro? Sabe-se lá quantos viadutos, avenidas impossíveis de atravessar, ruas sem calçada haverá entre o apartamento e a entrada do museu” (p. 38). Suas próprias frustrações de estudante estrangeira e de um amor que esmorece são impressas à angustiante incapacidade de se deslocar pela imensidão recortada do espaço do território de Los Angeles.<sup>59</sup>

Quando voltamos ao *blog Escritos geográficos – lugares onde não estou*, notamos que a passagem das postagens diárias para o suporte do livro prevê, supomos, uma seleção por parte da escritora e, talvez, uma modificação dos textos originais. Com isso, a experiência de leitura e o acesso aos textos são alterados, a partir do momento em que são recebidos no formato de livros impressos. Com o deslocamento aos livros, os textos do período foram ocultados do *blog*, provavelmente devido às limitações legais sobre os direitos editoriais. O que é mais importante, em nosso caso, é pensar na modificação que essa passagem confere aos textos, na transferência de um suporte a outro. Por exemplo, o *blog* parece trazer um aspecto de menor estabilização em relação às quatro publicações, sabendo, inclusive, que as entradas de 2010 a 2015 foram ocultadas em detrimento da publicação. Em todo caso, a fusão do gênero do diário e da poesia se mantém

---

<sup>59</sup> O tema do deslocamento em *Algum Lugar* foi investigado pela pesquisadora Ana Maria Lisboa de Mello em artigo recente: MELLO, A. M. L. “Algum Lugar, de Paloma Vidal: deslocamento, estranhamento e melancolia”. **Estudos Literários**. vol. 8, p. 327-352, 15 jan. 2019. Disponível em: [https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/2183-847X\\_8\\_13](https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/2183-847X_8_13). Acesso em: 21 jun. 2022.



nas versões do *blog* e da coletânea.

Insistindo no trânsito por diferentes gêneros, um olhar panorâmico pela obra de Vidal percebe publicações de ensaios, poemas, contos, romances e peças de teatro. Em 2008, a escritora publicou duas coletâneas de contos: *A duas mãos* e *Mais ao sul*. Trabalhando o gênero teatral, publicou, em 2014, o conjunto *Três peças*. Para além da prática mais específica de gêneros, observamos a convivência de gêneros textuais no interior de algumas de suas obras. Em uma de suas ficções, *Mar Azul* (2012), a primeira parte do livro se apresenta como um diálogo, que lembra tanto uma peça de teatro quanto uma espécie de diário. De maneira contrastante, a segunda parte da publicação se apresenta em um formato mais próximo à prosa, ainda que com uma narrativa descontínua, nos remetendo mais a um romance.

No caso do projeto literário *Não escrever*, percebemos que a convivência de práticas expressivas diversas lhe é estruturante. Tal deslizamento por formas variadas dialoga com as discussões teóricas presentes na coleção *Entrecríticas*, como vínhamos comentando no princípio desta seção. Em um dos volumes, *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea* (2014), Florencia Garramuño observa que “[...] a arte das últimas décadas teria abalado a ideia de uma especificidade”, constituindo o que ela sugere chamar por “arte inespecífica” (p. 16). Tal fenômeno se explicaria por uma série de fatores histórico-econômicos e sociais, como a dissolução do conceito de estado-nação ou a supressão da especificidade e da delimitação de identidade dos indivíduos (p. 28).

Em *Não escrever*, conhecemos pedaços de personagens: na narrativa do livro *cartonero*, da pesquisadora não sabemos sobre sua rotina acadêmica, mas conhecemos sua maternidade; de Barthes-personagem, não sabemos tanto do crítico que queria ser escritor, mas conhecemos sua faceta de turista viajante por São Paulo. O conjunto do projeto envolve manifestações variadas e levam a escritora-pesquisadora-professora a habitar novos campos, como o da performance. No caso do livro *cartonero*, outro papel é assumido: o de editora e confeccionadora de livros.

O trabalho de editoração é também assumido por Vidal em outra iniciativa: junto a Paula Siganevich e Mario Cámara, conduzem o Projeto Grumo. Desde 2002, o projeto acontece no eixo geográfico formado entre São Paulo, Rio de Janeiro e Buenos Aires. Apostando no contato entre o português e o espanhol, o projeto propõe publicações de ensaios críticos, poesia, crônicas e correspondência.

Inicialmente propondo também uma revista impressa, a Grumo (2003 a 2013), a publicação passou à modalidade virtual em 2008 e mudou de nome, para Salagrumo. A revista contou com 45 números e durou até 2015. O projeto segue ativo com a publicação de livros e coletâneas.

Outro exemplo de convivência de campos diversos ocorre no livro *Dupla exposição* (2016), composto a quatro mãos: as de Vidal e as de Elisa Pessoa. A publicação reúne fotografias de Pessoa, que utilizam a técnica fotográfica da dupla exposição, e textos e citações reunidos por Vidal. O nome da técnica fotográfica é emprestado para título da publicação e abre um jogo de sentidos para se pensar a reunião da dupla de artistas e das duas formas expressivas: a fotografia e a escrita.

Como vimos, o “estar entre” parece ser um estado que se manifesta de modos diversos em Vidal. Seu trânsito geográfico se espelha em seu deslocamento por línguas avizinhas. No entrelaçamento de práticas expressivas, avessas à especificidade, ela desempenha seus variados papéis sociais, entrecruzando os diferentes campos e abrindo possibilidades.

### **3.3 Roland Barthes e o deslocamento**

Um olhar panorâmico pela obra de Barthes revela, a princípio, uma heterogeneidade temática e um vasto trânsito por noções diversas. Ele próprio, em seu *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), sugere uma tabela em que consolida uma espécie de mapeamento de suas “Fases” intelectuais (2017, p. 162). Nela, lista os temas sobre os quais seus escritos até ali teriam se debruçado: “mitologia”, “social”, “semiologia”, “textualidade”, “moralidade” (p. 162). Barthes precisa: “[...]se trat[a] de uma operação imaginária – permite entrar no jogo da comunicação intelectual: a gente se torna *inteligível*” (p. 163, grifo do original). Esse impulso cartográfico de Barthes aponta para dois aspectos que parecem atravessar e de alguma maneira conectar sua atividade intelectual: o gesto do deslocamento e o desejo de escrever.

Em 1974, o professor Stephen Heath publicava sua leitura de Barthes, *Vertige du déplacement* (“vertigem do deslocamento”). Heath organizou sua análise segundo duas “forças” que observava em sua leitura de Barthes: a “passagem do

mito à semiologia” e “a passagem da obra ao texto”<sup>60</sup> (p. 20-21). Ao longo do ensaio, para além do deslocamento dessas duas passagens, Heath acompanhará a operação de deslocamento por esses centros de interesse de Barthes. Poucos anos depois da publicação do ensaio de Heath, a noção de “texto” se dissiparia na obra de Barthes.<sup>61</sup>

Esses deslocamentos temáticos também foram observados por Claudia Amigo Pino, em seu artigo “Da filiação do pesquisador à filiação do escritor: Roland Barthes e o seminário da crise intelectual” (2019). Nesse artigo, ela lista os seminários oferecidos por Barthes, pontuando seus interesses em cada ocasião e marcando o trânsito e as modificações das noções na passagem de um seminário a outro. Com essas movimentações, Pino aponta para certas discussões que Barthes travava com os participantes dos seminários e como elas se deslocavam para sua escrita (p. 847).

O que parece mais relevante, ao observar o deslocamento em Barthes, é especificamente a presença desse movimento no interior das noções refletidas por ele. É o caso, por exemplo, de seu interesse pelo par composto por metáfora e metonímia. Entre 1962 e 1966, Barthes oferecerá uma série de seminários na École des hautes études en sciences sociales, cujos temas eram os “sistemas de significação contemporâneos” (1962-63; 1963-64) e suas “pesquisas sobre retórica” (1964-65). Em 1985, cinco anos após a morte de Barthes, seu editor e amigo François Wahl organiza o volume *A Aventura Semiológica*, em que variados escritos em torno da semiologia foram reunidos, datados no intervalo de 1963 a 1973 (2001, p. VII).

Em um desses ensaios, “Semântica do objeto”, publicado originalmente em 1966, Barthes fará a exposição de três noções: a significação metafórica, a significação metonímica e a significação insignificante. Ao abordar a “relação simbólica entre o objeto e um significado”, fará alusão a “todas as relações *deslocadas*”, e em linhas abaixo precisará a diferença entre a significação metafórica e a metonímica nos seguintes termos: “é o que poderia chamar de deslocamento não mais metafórico, mas por metonímia, isto é, por deslizamento de sentido” (p. 213, grifo do original). Aqui, além da relação com as duas figuras, destacamos

<sup>60</sup> « passage du mythe à la sémiologie »; « le passage de l'œuvre au texte »

<sup>61</sup> Sobre esse aspecto, ler PERRONE-MOISÉS, Leyla. Posfácio. *Texto, crítica, escritura*. 3ª edição. São Paulo: Martins Fonte, 2005, p. 197.

também a presença do termo “deslizamento” (*glissement*), conectado à noção de deslocamento.

Anos mais tarde, a mesma noção apareceria novamente relacionada à metáfora, já não tão enrijecida como nas incursões semiológicas dos seminários de 1962 a 1964. No seminário de 1973-1974, *O Léxico do Autor* (2010), vemos em suas anotações para a aula de 24 de janeiro de 1974 a menção à “ciência do deslocamento” de Michelet (p. 186). O interesse de Barthes por Michelet aparece em publicações como *Michelet por ele mesmo*, de 1954.

No ensaio “Modernidade de Michelet” (1974), Barthes enumera três pontos centrais que teriam constituído a modernidade desse historiador. Essa operação parece coincidir com os aspectos que motivaram seu interesse por Michelet: captar o “*sensual da História*”; compor uma “*ciência do deslocamento*” e assumir seu “*parti pris*” [tomada de partido] (2012, p. 265-266, grifos do original). Barthes faz uso explícito do termo, apontando para essas “operações de deslocamento, de substituição, metafórica ou metonímica” que não estariam apenas no modo de escrever de Michelet, senão também marcando “em todos os tempos o *logos* humano, mesmo quando esse *logos* se tornou ciência positiva” (p. 266, grifos do original). O deslocamento estaria, portanto, nessa postura de Michelet em associar elementos a fim de criar figuras retóricas para constituir sua etnologia da França.

Embora não explicitado nos outros dois pontos listados por Barthes, talvez fosse possível observar neles igualmente a presença de um gesto de deslocamento na prática discursiva de Michelet. Pensar em um discurso que capte o sensual da História e que não se isente de explicitar um posicionamento, uma orientação, parecem também ser operações que escapam do que se é esperado como modelar, ou ao menos convencional, em um discurso do campo da História, tal qual o de Diderot – mencionado por Barthes ao final do ensaio (p. 268). Daí, talvez se possa pensar que a defesa de Barthes do discurso de Michelet se paute justamente por uma espécie de admiração por esse sujeito, que não extrapolou a forma de escrita prevista por seu campo de estudos.

Ainda sobre Michelet, nas anotações do seminário *O Léxico do autor*, há uma nota de rodapé em que é explicado o interesse específico de Barthes pelo termo “deslocamento” no discurso desse historiador. Como também apontado no ensaio de 1974, sua compreensão para o termo vem do uso em alemão que faz Freud em *Moisés e o monoteísmo*. A palavra *Entstellung* fora traduzida por Lacan

em *Écrits* como “deslocamento” (*déplacement*), que em alemão teria um duplo sentido: deformação e ação de colocar alhures (p. 186). Ainda segundo as indicações dadas na nota de rodapé, Barthes teria anotado no “Fichier vert”<sup>62</sup> a referência ao *Moisés* de Freud da seguinte forma: “*Ciência do deslocamento/ da deformação. Entstellungswissenschaft* (‘Metaforologia?’)”.<sup>63</sup> Observamos, assim, a atenção de Barthes voltada para o duplo aspecto da palavra em alemão: um sentido mais espacial, próprio do movimento de figuras de linguagem, de aproximar ideias normalmente afastadas; e um sentido formal, na medida em que operações como as figuras de linguagem acabam por romper a expectativa do leitor em relação ao que a frase revela. Estendendo a noção de deformação, Michelet seria justamente o exemplo daquele que rompe com a forma convencional, com o gênero discursivo da História, produzindo outro tipo de discurso.

O interesse por palavras com duplo sentido simultâneo é atestado por Barthes em *Roland Barthes por Roland Barthes*. Publicado em 1975, seus fragmentos formam um glossário e foram escritos ao longo do seminário *O Léxico do autor*, como precisa seu editor, Éric Marty, na apresentação da publicação das anotações (2010, p. 17). O glossário revela impressões gerais emergidas da figura de Barthes como indivíduo e como intelectual, incluindo aspectos gerais de seus textos. A publicação de *Roland Barthes por Roland Barthes* viria um ano mais tarde, com o aviso: “tudo isso deve ser considerado como dito por uma personagem de romance” (2017, p. 11).

O livro apresenta uma primeira parte chamada “Imagens”, compostas por fotografias e textos que parecem ser e querer cumprir um papel de materiais biográficos, de exposição de um arquivo pessoal. A segunda parte, mais extensa, é chamada de “Fragmentos”: todos os fragmentos são intitulados, formando uma espécie de glossário. Gostaríamos de destacar dois fragmentos, em que a temática do deslocamento aparece com mais evidência. Na entrada “Comparação é razão”, Barthes novamente evoca Michelet e a relação de deslocamento com metáfora. Utilizando o pronome “ele”, anuncia: “não inventa, nem mesmo combina, ele

<sup>62</sup> Trata-se de um dos conjuntos de fichas e manuscritos de Barthes. Segundo o pesquisador Claude Coste, o nome “vert” é decorrente da cor da pasta em que está guardado o conjunto de fichas datadas de 1973 a 1974, cuja maioria se trata das anotações referentes à escrita de *Roland Barthes por Roland Barthes*. Ver COSTE, Claude, « Barthes et l’affaire des « Nouveaux philosophes » », *Littérature*, 2017/2 (N° 186), p. 10-19. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-litterature-2017-2-page-10.htm>>. Acesso em: 20 mai. 2021.

<sup>63</sup> « *Science du déplacement/ de la déformation. Entstellungswissenschaft* (‘Métaphorologie ?’) »

traslada” e acrescenta que “gosta de *deportar* o objeto” e “faz com Michelet o que pretende que Michelet tenha feito com a matéria histórica: ele opera por deslizamento total, ele acaricia” (p. 71). Neste trecho, é interessante também destacar os usos dos termos “deportar” e “deslizar”, conectados semanticamente com o gesto do deslocamento, sobretudo ao sentido mais espacial do termo.

A segunda entrada é “Anfibologias”, que ele definirá da seguinte maneira: “*uma mesma palavra, numa mesma frase, queira dizer ao mesmo tempo duas coisas diferentes*” (p. 86, grifos do original). Ele compõe uma lista de palavras que teriam essa potência anfibológica, na qual poderíamos acrescentar mais um item: sua própria leitura da palavra “deslocamento”, na medida em que Barthes parece apreendê-la em seu sentido duplo simultâneo (deformação e ação de colocar alhures) quando tratando, por exemplo, da “ciência do deslocamento” de Michelet.

A noção de anfibologia, no sentido barthesiano, é retomada por Paloma Vidal em *Estar entre: ensayos de literatura en tránsito* (2019), no ensaio “Escritura, responsabilidad, amor”. Nele, Vidal tecerá pontos de encontro e de desencontro entre Silviano Santiago e Roland Barthes, sendo um dos pontos centrais a noção de anfibologia. Ela distinguirá os dois, dizendo: “o ‘ao mesmo tempo’ [em Santiago] não significa como em Barthes, flutuação ou oscilação, senão pelo contrário: assumir uma posição em favor de um compromisso que só pode se afirmar através de uma forma ambivalente”<sup>64</sup> (p. 17). Como ela observará em outras entradas de *Roland Barthes por Roland Barthes*, há um atravessamento ao longo dos fragmentos, bem como uma assunção dessa voz narrativa sobre a manutenção de uma suspensão de sentidos, da flutuação (p. 16).

Na narrativa do livro *cartonero Não escrever*, a anfibologia aparece vinculada justamente ao deslocamento, tanto em seu aspecto geográfico (deslocar-se) quanto ao sentimento de deslocamento (sentir-se fora de seu lugar habitual). Em um artigo de 2018 intitulado “La peur” (“O medo”), Tiphaine Samoyault elabora uma lista de medos que são assumidos por Roland Barthes por toda a sua obra. Um de seus medos seria “*d’être déplacé*” (p. 3, grifos nossos). Uma tradução mais literal da expressão poderia encontrar como correspondente em português a ideia de “ser deslocado” passivamente por algo ou alguém. Fosse essa a tradução e teríamos a

---

<sup>64</sup> “El ‘al mismo tiempo’ aquí no significa como en Barthes, fluctuación u oscilación, sino por el contrario asumir una posición en favor de un compromiso que solo puede afirmarse a través de una forma ambivalente.”

possibilidade de associar o termo à cena do livro *cartonero* em que assistimos a um Barthes-personagem “sendo levado” de carro pela cidade:

Então por que não  
 imaginar esse homem  
 aqui  
 sendo levado  
 de cá para lá  
 de carro,  
 vendo do lado de fora,  
 pelo vidro da janela,  
 pessoas desconhecidas,  
 corpos a se deslocarem  
 por uma metrópole  
 desconjuntada.  
 (VIDAL, 2018, p. 17)

A focalização no deslocamento dos corpos pela metrópole parece ter também favorecido a associação que observamos, ao medo de Barthes *d’être déplacé*, listado por Samoyault. Barthes-personagem é colocado como aquele que observa os outros, que assiste à cidade, isolado pela barreira do vidro, pelo invólucro do carro. Essa espécie de proteção móvel, feita de vidro e metal, impede também o personagem de ter autonomia em seu próprio deslocamento. Isso está marcado linguisticamente pela passividade promovida pelo uso verbal “ser levado”, similar ao *être déplacé*. Seu corpo, separado dos demais, corrobora seu lugar de estrangeiro, que neste caso é mantido do lado de fora, separado dos outros; deslocado, portanto.

A definição da expressão em francês, contudo, tem outras atribuições:

- (1) não estar conforme aos usos sociais, às regras do bom comportamento, da polidez, ou não estar conforme à situação; ser inconveniente, chocante, incorreto, incongruente;
- (2) não pertencer psicologicamente, socialmente ao mesmo meio que outras pessoas;
- (3) ser obrigado, por motivos econômicos ou políticos, a abandonar seu país.<sup>65</sup> (LAROUSSE, 2022)

Tendo em vista a definição do termo, compreendemos que a noção correspondente para tal medo de Barthes era a expressão em português “sentir-se deslocado”, ou mesmo a possibilidade de correspondência a “estar deslocado”. Possivelmente o texto barthesiano que melhor expresse tal sentimento seja o diário “Noites de Paris”. Publicado postumamente, junto ao “Incidentes”, trata-se de um

---

<sup>65</sup> « (1) ne pas être conforme aux usages sociaux, aux règles de la bienséance, de la politesse, ou ne pas être conforme à la situation ; être inconvenant, choquant, incorrect, incongru ; (2) ne pas appartenir psychologiquement, socialement au même milieu que d'autres personnes ; (3) être contraint, pour des motifs économiques ou politiques, à quitter son pays ».

conjunto de registros sobre a vida noturna de Barthes em Paris, datados do final de agosto à terceira semana de setembro de 1979. Ambientadas por cafés, ruas e restaurantes parisienses, as situações exibem um sujeito muitas vezes incomodado com a situação, que se sente desconfortável, impaciente ou irritado com algo ou alguém no decorrer das *soirées*.

A entrada do dia 14 de setembro de 1979 revela o sentimento de deslocamento de modo bastante evidente: “[...] finalmente, ponho o blusão azul [...]; ele me deixa sem pescoço, as mangas são compridas demais, não tem bolsos internos [...] já não estou muito à vontade na *soirée*.” (2004, p. 105). O blusão azul é um eixo organizador para o fragmento todo, simbolizando o sentimento de deslocamento de Barthes, como ocorre adiante: “já estou paralisado de ir à estreia, no *Gymnase*, de *No Man’s Land*, de Pinter – talvez por causa do meu blusão; hesito.” (p. 106). O blusão parece condensar uma insatisfação com sua própria imagem, ecoando um sentimento de frustração que culmina na última entrada do diário, em 17 de setembro: “via com evidência que eu tinha de desistir dos rapazes, porque não havia desejo deles por mim, e porque sou ou muito escrupuloso ou muito desajeitado para impor o meu [...]” (p. 110).

A relação com o corpo e a preocupação com a aparência são coerentes com o conteúdo das passagens do diário, em que uma série de expectativas e frustrações amorosas vão sendo relatadas. Na biografia de Barthes, Tiphaine Samoyault comentará sobre a relação dele com a alimentação e uma preocupação exacerbada com seu peso, realizando dietas e controlando estritamente suas calorias (2021, p. 470). Essa preocupação com a alimentação e esse controle do próprio corpo foram em parte moldadas a partir do período em que passou no sanatório para o tratamento da tuberculose (p. 157-160), algo que Samoyault assinala ter culminado em uma “[...] relação complicada com seu corpo [...]” (p. 469).

Em todo caso, observamos com curiosidade que o diário “Noites de Paris” mostra um Barthes *se deslocando* pela cidade ao mesmo tempo em que *se sente deslocado* em diversas situações. Insistimos em nossa leitura de um sentido duplo para a expressão *être déplacé*, que acomodaria “ser deslocado” (especialmente ao se mover ou ser movido) e “sentir-se deslocado” (incômodo, desconforto). Investindo nessa investigação de um duplo sentido simultâneo, a partir da noção barthesiana de anfibia, voltemos para o livro *cartonero Não escrever*, do qual destacamos o uma cena em que o mesmo se passa. Trata-se do segundo encontro entre Barthes-



personagem e a personagem da amável senhora:

A amável senhora propõe de me levar ao bairro japonês, que se chama Liberdade. Embora exausto, sou incapaz de me negar ao convite. Temo uma decepção de ambas as partes. Sou levado de carro, como de hábito. A tarde está quente, a rua cheia de automóveis e motos. Meu desejo está em outra parte. Estacionamos e andamos algumas quadras. Eu me pergunto por que ela me levou ali, se parece ter medo de tudo. Anda apreensiva, agarrada à sua bolsa, e pretende me transferir um sentimento que eu não tenho. (p. 21)

Nesse trecho, há um deslocamento geográfico realizado de carro e, em seguida, a pé. Barthes-personagem parece se sentir deslocado, talvez pela condição do ambiente, possivelmente barulhento demais (“a rua cheia de automóveis e motos”), além da alusão ao clima “quente”. Mas sobretudo, sente-se deslocado porque seu desejo “está em outra parte”. O momento de maior desencontro entre a anfitriã e o visitante é a incompreensão do estrangeiro em relação ao medo da amável senhora, quando notamos não haver uma transferência desse sentimento de medo. É possível pensar inclusive que a anfitriã falasse sua língua, o que poderia reassegurar o visitante. Contudo, a compreensão linguística não parece ser suficiente para gerar empatia entre os dois.

A irritação de Barthes-personagem nessa passagem é um prolongamento da cena anterior, no livro *cartonero Não escrever*, em que ele narra em primeira pessoa: “todo mundo aqui me diz que é preciso ter cuidado. [...] Há sobretudo uma senhora, muito amável, que me repreende como se eu fosse um menino” (p. 15). Novamente, é atestada a simultaneidade de um deslocamento e de um sentir-se deslocado. O deslocamento é limitado pela imposição do “cuidado” diante, possivelmente, dos perigos da “metrópole desconjuntada” (p. 17), para um estrangeiro que desconhece a língua local. Simultaneamente, sua irritação com a repreensão da amável senhora parece marcar esse sentimento de estar deslocado ali.

A cena construída por Vidal ressoa um episódio de *Diário de luto* (2009). Observamos, neste ponto, a prática do deslizamento funcionando como dispositivo de escrita, na medida em que a “amável senhora” parece encontrar traços da seguinte cena do texto de Barthes:

Uma mulher, que mal conheço e que devo visitar, me telefona (me importuna, me assedia) inutilmente, para dizer: desça em tal parada do ônibus, preste atenção ao atravessar, ficará para jantar? etc. Nunca minha mãe me disse essas coisas. Ela nunca me tratou como uma criança irresponsável. (2011, p. 252)

Tal procedimento, no entanto, parece realizar uma espécie de desvio: se a “mulher que mal conheço”, em Barthes, é diretamente vista com desprezo, no caso de *Não escrever* ela é intitulada como “amável senhora”. O excesso da primeira é repugnado pelo narrador logo de início, enquanto que no caso de *Não escrever* há um esforço de tolerância, ou mesmo uma empatia. O narrador de Barthes-personagem se esforça em conviver com a “amável senhora”, dado que é denotado pela escolha lexical do adjetivo “amável” e por permanecer em sua companhia, apesar do incômodo. O deslizamento realizado por Vidal seria assim uma importação de traços em que o deslocamento de detalhes é estruturante.

Esse modo de composição nos remete a algo que Claudia Amigo Pino discute em *Roland Barthes: a aventura do romance* (2015). Ao abordar a filiação de Barthes à Proust, ela explica que

As personagens, em Proust, voltam invertidas. O que, no início, é plantado de uma determinada maneira voltará, mais tarde, da forma contrária. [...] Assim como as personagens de Proust voltam, Proust também volta no romance de Barthes: ele é ‘preparado’, invertido [...]. (p. 78)

Seria de se perguntar se, no caso de Vidal, a operação seria plenamente uma inversão total, negtivada, da cena composta por Barthes. Sugerimos que o gesto da escritora se configura, na verdade, por uma espécie de *deslizamento com deslocamento*. Ao emprestar traços da cena composta por Barthes, a percebemos como uma espécie de sombreado da cena do livro *cartonero Não escrever*.

De modo mais amplo no projeto *Não escrever*, seria efetivada uma curva, mais do que uma inversão total. A trasladação de certos traços da obra de Barthes e de passagens de seus textos, às vezes aparecendo como citações, outras vezes figurando como elementos dispersos, são componentes de sua escrita no projeto *Não escrever*. Possivelmente, de maneira análoga à filiação Barthes-Proust, poderíamos pensar que Vidal “prepara” um Roland Barthes, chegando a constituir sua personagem no livro *cartonero Não escrever*.

### 3.4 Barthes, um personagem de *Não escrever*

Como descrevemos no primeiro capítulo, no livro *cartonero Não escrever* há uma seção intitulada “Incidentes”, que se repete quatro vezes e na qual conhecemos um Barthes-personagem narrando em primeira pessoa suas impressões de viagem a uma São Paulo segundo sua perspectiva. Após a primeira aparição da seção, uma narração em terceira pessoa medita: “Roland Barthes poderia / ter vindo / ao Brasil. / Entre meados dos anos 60 / e início dos anos 70, / ele faz inúmeras viagens: / ao Japão, à Espanha, / ao Marrocos, aos Estados Unidos, / à China.” (VIDAL, 2018a, p. 16). Nos versos seguintes, será citada a biografia do autor (por Tiphaine Samoyault), destacando que nessas viagens Barthes estava sobretudo interessado pelas pessoas que via nos lugares os quais visitava, pelas “maneiras que têm/ seus corpos/ de se deslocarem/ no espaço.” (p. 16).

Conhecemos então um Barthes biográfico, que viajou para os lugares mencionados, muitos desses deslocamentos tendo se derivado em escrita. Um Japão para Barthes<sup>66</sup> é retratado em *O Império dos signos* (1970); suas impressões de viagem a China são entregues ao público, primeiro em 1974, no jornal *Le Monde*, com o artigo “Alors, la Chine ?”, e depois postumamente, com *Cadernos de viagem à China* (2009); um Marrocos é pincelado por ele com retratos e cenas cotidianas no póstumo *Incidentes* (1987).

Invocar esse Barthes, que se deslocou geograficamente e que na maioria das vezes escreveu sobre sua percepção pessoal desses lugares, funciona como um convite a se perguntar justamente pelo interesse que teria Vidal por esse tipo de escrita barthesiana. Trata-se de uma escrita na qual se opera um deslocamento para o espaço de escrita de experiências vividas por um estrangeiro em viagem. Esses escritos, contudo, não se configuram como crônicas de viagem, nem exatamente como diários, nem ainda como anotações. Neles, há uma tensão entre um tom literário, às vezes anedótico, e um empenho crítico, ou ensaístico. No caso do Japão

---

<sup>66</sup> A noção do *para mim* (pour moi) em Barthes aparece de modo mais direto em casos como no curso *da Preparação*, em que anunciará que o estudo que seria feito no primeiro ano seria o do “haikai para mim” (2015a, p. 71), diferente de uma conceituação geral e especializada nesse tipo de poesia japonesa. Essa postura, de assumir sua subjetividade em detrimento da objetividade, é notável ao longo de todo o curso. Gostaríamos apenas de anotar que tal noção em Barthes parece outro dos interesses de Paloma Vidal na obra barthesiana. Sobre a noção de “para mim” em Barthes, recomendamos a leitura do artigo: PINO, Claudia Amigo. “La didactique magique de Roland Barthes. Les séminaires expérimentaux à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.” **French Forum**, vol. 45 no. 2, 2020, p. 239-254. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/781782/summary>>. Acesso em: 3 jun. 2022.

para Barthes, revelado n' *O Império dos signos*, o fragmento "Sem palavras" (2016, p. 17-18) nos leva a refletir sobre estar envolto por uma língua estrangeira, da qual se ignora completamente o sentido das palavras. Nessa experiência estrangeira, se operaria uma espécie de descanso à inteligibilidade e um repouso da necessidade de comunicação. Algo nesse contexto se liberta, segundo Barthes, que é a possibilidade de estar em contato com "o corpo todo do outro, que é conhecido, degustado, recebido e que desenvolveu (sem verdadeira finalidade) sua própria narrativa, seu próprio texto" (2016, p. 18).

Seria de se pensar uma maneira diferente de se relacionar com o outro, concentrando-se em outras possibilidades de troca, para além da compreensão da língua ou da comunicação pragmática. Poderíamos conectar esse ponto com outro, inicialmente tocado em nosso percurso, o da incapacidade de ler mapas, em que se abre caminho, na impossibilidade de leitura, para estabelecer outro tipo de relação com o espaço: pela e na escrita. O que notamos, em todo caso, é que não se trata nem de uma descrição de um diário de viagem, nem de uma reflexão específica sobre o Japão, nem ao menos de uma conceituação teórica. Há uma espécie de meditação de sua percepção daquele lugar, que o leva à reflexão, mas que se traslada, transita e se desloca, tornando-se escrita.

Outro ponto de encontro entre um Barthes biográfico viajante e a narrativa de *Não escrever* é a viagem da narradora-pesquisadora para investigar o *Vita Nova*. Na abertura do diário/cadernos *Não escrever*, será mencionada a estada de seis meses na França, cuja motivação fora estudar o mesmo projeto de Barthes e seu não-escrever.

Em todo caso, quando retornamos ao trecho de *Não escrever*, em que diversas viagens de Barthes são listadas (VIDAL, 2018a, p. 16), vemos que é seguido por versos, ainda narrados em terceira pessoa, ficcionalizando "esse homem/ aqui/ sendo levado/ de cá para lá, / de carro, / vendo do lado de fora, / pelo vidro da janela, / pessoas desconhecidas, / corpos a se deslocarem, / por uma metrópole/ desconjuntada" (p. 17). O trecho é antecedido por duas fotografias.

Na primeira, vemos uma garota mirando a câmera, e que parece ter traços asiáticos, usando um boné para trás. Ela aparenta estar andando e parece ser fotografada por alguém que está dentro de um carro, que enquadra também o retrovisor direito do veículo, em que vemos refletidos outros carros. A segunda fotografia apresenta a Avenida 23 de maio, em São Paulo, vista de cima. Nela,

vemos alguns carros circulando e um viaduto. O leitor possivelmente conectará as fotografias tanto ao deslocamento de Barthes-personagem pela 23 de maio – primeiro de carro, depois “num ônibus/ que te levará/ da 23 de maio/ a um bairro desconhecido/ atravessando/ a cidade infinita” (p. 18) – quanto à seção “incidentes”.

Em um dos “incidentes” de *Não escrever*, por exemplo, Barthes-personagem é levado de carro pelas ruas da Liberdade (bairro japonês de São Paulo), em que uma menina o aborda “nessa língua que [...] não compreend[e]”, o português, e logo em seguida ele a vê novamente: “nos olhamos nos olhos pela segunda vez” (p. 21). Aqui é possível estabelecer a conexão com a fotografia da garota de traços asiáticos, vista pela janela do carro.

A própria elaboração da personagem Barthes parece se tratar de uma operação de deslocamento efetuada por Vidal. O que notamos nas passagens “incidentes” de *Não escrever* parece ser uma personagem que ecoa o narrador em primeira pessoa de *Incidentes*, de Barthes. Há uma semelhança nos contornos desses dois textos: breves, em primeira pessoa, isentos de diálogos, portadores de uma pequena cena, em que acontecem situações da seguinte categoria: “apenas o que é necessário para poder escrever *alguma coisa*” (BARTHES, 2004, p. 209).

Nos *Incidentes* no Marrocos e nos “incidentes” em São Paulo, a relação com os lugares fica sugerida nas breves narrativas, quando temos indicações, dadas por seus narradores, dos lugares em que estão: o centro vazio da cidade (VIDAL, 2018a, p. 29); o bairro japonês da Liberdade (p. 21); ou o pátio de um hotel (BARTHES, 2004, p. 20); uma estrada em Marrakech (p. 42); uma farmácia (p. 46) etc. Um exemplo é o último dos “incidentes” de *Não escrever*, que é também o último dia de viagem de Barthes-personagem em São Paulo.

Após ter sido guiado gentilmente pelo porteiro do hotel por um passeio pelo centro da cidade, o narrador conta que, no momento da despedida, mencionara sua intenção de viajar novamente ao Brasil. O rapaz, então, lhe pede que trouxesse a ele um *souvenir* e Barthes-personagem medita: “eu fiquei me perguntando o que eu traria para esse rapaz que tem tão pouco” (VIDAL, 2018a, p. 37). Essa cena conecta-se, pela sequência de fatos e pela reflexão do narrador, com uma das passagens de *Incidentes*:

Dificuldade para trazer de Paris uma ‘lembrança’ para aquele rapaz que a tinha pedido: que suplemento gracioso dar a quem é totalmente pobre? Um isqueiro? Para acender que cigarros? Opto

pela recordação codificada, quer dizer, totalmente inútil: uma torre Eiffel de latão. (BARTHES, 2004a, p. 26)

A conexão entre os dois incidentes permite, aliás, uma leitura cronológica: como se a situação de *Incidentes* ocorresse depois do “incidente” de *Não escrever*. Poderíamos projetar a viagem de Barthes tendo acontecido realmente quando fora convidado por Perrone-Moisés, em 1970. O encaixe funcionaria, inclusive, se remontamos os dados biográficos, quando sabemos que fora ao longo daquele ano de 1970 que Barthes passara a limpo o manuscrito de *Incidentes* (SAMOYAULT, 2021, p. 400). O livro, contudo, não seria publicado por sua decisão em vida: *Incidentes*, cujo manuscrito estava acabado em seu arquivo, poderia figurar como uma espécie de não-escrita em função da hesitação de Barthes em publicá-lo. Se não fosse pela decisão editorial de Éric Marty, em 1987, após a morte de Barthes, o livro nunca teria sido publicado.

Na ficcionalização da viagem de Barthes ao Brasil, uma pergunta se esboça ao fundo: se Barthes, depois de algumas de suas viagens, deslocou esses lugares para sua escrita, segundo seu olhar, o que ele teria escrito sobre o Brasil? Esse questionamento toma forma páginas adiante no livro *cartonero Não escrever*, quando a voz narradora, que não sabemos ao certo a quem pertence, se endereça à Barthes, em segunda pessoa: “O que você teria escrito/ sobre o clima e as pessoas/ deste país?” (VIDAL, 2018a, p. 27). Os versos da página anterior mencionam que, ao longo de sua estada no Marrocos, Barthes se correspondera com amigos, em que testemunhava “a atmosfera sombria [...] porque angustiada/ e difícil de analisar” (p. 26). Tal testemunho está registrado em carta enviada por ele à Philippe Sollers, publicada em *L’amitié de Roland Barthes* (2015).

Nessa carta, após indicar precisamente o trecho emprestado em *Não escrever*, ele revela ao amigo sua decisão de voltar à Paris, apesar dos bons momentos que vinha vivendo em sua estada no país (SOLLERS, 2015, p. 89). O que ocorria naquele momento no Marrocos era um período de bastante instabilidade política, que antecederia os chamados Anos de Chumbo (1970-1999) da história contemporânea marroquina. O período era marcado por censura, repressão e violência contra cidadãos que se posicionassem contra o regime.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Acerca da temática, ver: VAIREL, Frédéric, « Le Maroc des années de plomb : équité et réconciliation? », **Politique africaine**, 2004, vol. 4, n. 96, p. 181-195. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-politique-africaine-2004-4-page-181.htm>>. Acesso em: 19 mai. 2021. Há

Em *Não escrever*, vemos a possibilidade de propor que, efetivamente, se Barthes tivesse viajado ao Brasil, atendendo aos convites de Perrone-Moisés, teria chegado ao país em plena ditadura cívico-militar, mais precisamente nos chamados Anos de Chumbo, com início marcado pela oficialização do Ato institucional número 5 (AI-5), em 1968. Parece haver um sentido duplo no conjunto desses versos e das duas fotografias, apontado pela escolha lexical. No trecho de *Não escrever* em que a voz narradora se pergunta sobre o que Barthes teria escrito sobre o Brasil (imediatamente depois de mencionar a carta enviada por ele à Sollers, em 1970), são usados dois termos bastante específicos e de caráter semanticamente duplo: “atmosfera” e “clima”.

O primeiro é usado por Barthes na carta a Sollers e emprestado em *Não escrever*. O segundo aparece na questão antes mencionada, “o que você teria escrito/ sobre o clima e as pessoas/ deste país?” (VIDAL, 2018a, p. 27). Não é possível ter certeza, contudo, sobre de qual país se fala, visto que não fica totalmente evidente quem é o narrador desses versos. O sentido fica em suspenso. Mais diretamente, em relação especialmente ao conjunto “atmosfera” e “clima”, o uso corrente de ambas as palavras pode se referir tanto às condições meteorológicas quanto às condições político-históricas de determinado lugar. A isso, poderíamos remontar a noção barthesiana do par denotação-conotação, explorado vastamente em suas investigações semiológicas.<sup>68</sup> O que parece ocorrer, como discutimos na seção anterior, é um uso do termo dentro da noção barthesiana de anfibologia. Há uma “oscilação”, nas palavras de Vidal (2019, p. 16), entre os dois sentidos: ao se desejar manter embaçado o que se diz, pratica-se uma espécie de não-escrita, ou uma escrita que hesita sobre o que é dito.

Por um jogo de sombras, a mesma relação entre condições meteorológicas e condições político-históricas parecem pairar no presente dos narradores pesquisadora e filho de *Não escrever*, regressando a São Paulo depois da estada na França, no inverno de 2016, “o inverno mais frio / de todos os tempos” (VIDAL, 2018a, p. 10). Conhecemos mais uma parte do contexto desse regresso no desfecho da narrativa, em que assistimos à mãe e filho subindo a avenida Brigadeiro Luiz Antônio em direção à avenida Paulista, quando o filho narra: “Eu estava feliz de

---

também o documentário da realizadora Leila Kilani, **Nos lieux interdits** (2008), em que são abordados os trabalhos de reparação histórica pela memória das vítimas da repressão do governo.

<sup>68</sup> Sobre as noções de conotação e denotação para Barthes, consultar seu ensaio “A mensagem publicitária” (1963), in: **A Aventura Semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

estar/ na rua, / rodeado de tanta gente. / Eu te disse, / olha, mãe:/ ‘fora temer’” (p. 40). Para além do sentido anfibológico, há possivelmente, tanto nesse caso quanto no anterior (atmosfera e clima), uma operação metafórica, dentro da noção da ciência do deslocamento que Barthes identifica em Michelet. Há uma deformação do sentido denotativo dos termos (inverno, atmosfera e clima) como também um posicionamento alhures, no sentido tanto espacial quanto temporal (histórico-político), quando aproximados “inverno mais frio de todos os tempos” a um contexto de instabilidade política, referenciado pela palavra de ordem “fora temer”. Isso porque o próprio trecho “fora temer” produz uma leitura dupla: grafado com a letra inicial minúscula, aponta para o verbo “temer” e indicaria um chamado para afastar-se do medo; ao mesmo tempo que remete à palavra de ordem “fora Temer”, que apelava à deposição do então presidente do país.

Restaria o questionamento sobre a motivação para essas operações de oscilação de sentidos. Mirando para esse dispositivo pelo eixo político, seria possível posicionar o contexto dos Anos de Chumbo (tanto no Brasil como no Marrocos), marcado por censura e medo, como assombração para o presente da narrativa, o inverno de 2016 em São Paulo. Daí, empregar usos anfibológicos no discurso se apresentaria como estratégia para uma espécie de escrever não-escrevendo, propícia a momentos históricos de repressão ideológica iminente. Ainda, esse gesto de escrita se relacionaria com o que é atestado na introdução ao diário/cadernos *Não escrever*, em que uma inquietação gerada por motivações diversas, tal qual o momento político, faz com que “se torn[e] impossível continuar escrevendo” (VIDAL, 2021, p. 51). Esse caráter de impossibilidade, no entanto, é tensionado com a composição de um projeto literário multifacetado: o *Não escrever*.

A reflexão sobre essas passagens de *Não escrever* nos conduz pela percepção de uma presença do deslocamento, tanto em seu sentido geográfico, com as viagens mencionadas e ficcionalizadas ao longo da narrativa, quanto em seu sentido discursivo, tal qual vimos com as operações por metáforas e anfibologias. Ambos os usos parecem estar filiados a uma leitura barthesiana de Vidal, transformados no contexto de sua própria prática de escritas em trânsito.



### 3.5 O desejo de ler, o desejo de escrever

No diário/cadernos *Não escrever*, assistimos a leituras de leituras. O volume *O Império dos signos*, por exemplo, é lido através das marcas de leitura de outra pessoa. Na entrada, sem data, a narradora revela ler o livro de Barthes “[...] pelos *post-its* rosa colados na parte superior de algumas páginas, com pequenas notas [...]”, percorrendo também os pontos do texto circulados e destacados com anotações alheias (VIDAL, 2021, p. 56). O exemplar do livro integrava a biblioteca da dona da casa em que a narradora estava hospedada em Paris: Magali. Como antes evocamos, se trataria da pesquisadora francesa Magali Nachtergaele, cuja investigação acadêmica se dedica em parte à obra barthesiana.

A leitura do livro de Nachtergaele (*Les Mythologies individuelles: récit de soi et photographie au 20<sup>e</sup> siècle*) é evocada em outra das manifestações de *Não escrever*, na segunda parte das palestras performáticas, como apresentamos inicialmente em nosso percurso. Naquele caso, citações são apresentadas entre aspas e posteriormente comentadas.

Escrever a leitura é uma das posturas que conduzem *Não escrever*, presente de modo mais ou menos explícito em suas manifestações. No caso do diário/cadernos, parte das entradas se organiza em torno de leituras realizadas, para as quais uma reflexão se desdobra. O uso da paráfrase e da citação indireta são recorrentes, com algumas raras ocorrências de citações diretas, marcadas com aspas. Nas palestras performáticas, sobretudo nas duas primeiras partes, as citações ocorrem de modo destacado, com o emprego de aspas, igualmente acompanhadas por uma reflexão efetuada pela narradora.

O interesse por escrever a leitura movimentou Barthes no início dos anos 1970. Sua célebre obra publicada em 1970, *S/Z*, era, segundo ele, “simplesmente um texto, esse texto que escrevemos em nossa cabeça quando a levantamos. Esse texto que deveria se chamar em uma só palavra: *texto-leitura* [...]” (BARTHES, 2012, p. 27). Tal colocação foi apresentada por ele em um breve ensaio, publicado em *Le Figaro Littéraire*, no mesmo ano. O objetivo de compor uma espécie de teoria da leitura o levou à empreitada de traçar exhaustivamente a leitura da novela de Balzac, *Sarrasine*. Na abertura do livro, propondo noções como a unidade mínima da leitura (a *lexia*), Barthes aponta para uma intenção de libertar os textos das amarras de formas e gêneros pré-estabelecidos, autorizando uma leitura mais interessada em

adentrar o texto e refleti-lo de modo mais autônomo (2002a, p. 121). A leitura teria, assim, um caráter inventivo por parte do leitor; inventividade essa que, no entanto, seria possível em função de uma regulação presente no próprio texto, ou mesmo “uma *proporção*” nele prevista (2012, p. 29, grifo o original).

Cinco anos mais tarde, Barthes apresentaria na *Writing Conference* (1975) o texto “Da Leitura”, publicado posteriormente, em 1976, no *Français Aujourd’hui*. Nele, retoma alguns aspectos dos dois textos anteriores, como a noção de dispersão que seria ocasionada pela leitura. No entanto, o tema que recebeu ali maior destaque era o desejo de ler. Alegando que “[...] toda leitura é penetrada de Desejo (ou de Repulsa) [...]” (2012, p. 33), Barthes aproxima o leitor ao sujeito apaixonado e ao sujeito místico, cujos movimentos de retiro do mundo e de devoção ao objeto são comuns (p. 37). A leitura promoveria, segundo ele, um prazer capaz de fazer emergir o desejo de escrever. Barthes precisará:

Não é que necessariamente desejemos escrever *como* o autor cuja leitura nos agrada; o que desejamos é apenas o desejo que o escritor teve de escrever, ou ainda: desejamos o desejo que o autor teve do leitor enquanto escrevia, desejamos o *ame-me* que está em toda a escritura. (p. 39)

Esse desejo do desejo, tanto pela escrita quanto por ser desejado por outrem, foi estendido por ele alguns anos depois, no curso da *Preparação*, como veremos mais adiante. Ainda em 1975, dessa vez em *Roland Barthes por Roland Barthes*, somos apresentados a mais uma reflexão sobre a relação do leitor com a obra. No fragmento intitulado “Vejo a linguagem”, Barthes medita:

Segundo uma primeira visão, o imaginário é simples: é o discurso do outro *como eu o vejo* (cerco-o de aspas). Depois, volto para mim a *scopia*: vejo minha linguagem *sendo vista*: vejo-a *nua* (sem aspas): é o tempo vergonhoso, doloroso, do imaginário. Uma terceira visão se perfila nesse ponto: a das linguagens infinitamente escalonadas, parênteses nunca fechados: visão utópica por supor um leitor móvel, plural, que coloca e retira as aspas de modo rápido: que se põe a escrever comigo. (2017, p. 180)

No trecho destacado, notamos um movimento que lembra o de uma câmera. Na primeira movimentação, em plano distanciado, o leitor se vê afastado do discurso alheio, o que Barthes indica ser marcado pelo uso das aspas. Poderíamos pensar em uma primeira leitura de um texto, em que o leitor se coloca um pouco recuado e receoso diante do texto.

Ao segundo movimento da câmera, de aproximação total ao texto, o leitor se

entrega à exposição: atravessando a leitura, ele mesmo se coloca a escrever e vê sua própria linguagem, tomado por um sentimento de vulnerabilidade. Barthes mencionará uma nudez que se dá quando o texto se vê liberto das aspas. Será efetivamente um leitor entregue à escrita o primeiro contato com o imaginário, que, no entanto, lhe promove um desconforto.

O terceiro movimento prevê um certo recuo, nos permitindo ver um sujeito que já não parece hesitar, que consegue transitar à vontade entre o texto do outro e o seu mesmo, que aceita assumir o duplo papel de leitor e escritor, capaz de percorrer o imaginário produtivamente.

Esse nivelamento apresentado no fragmento parece apontar ao tensionamento do que Barthes caracterizou em “Da leitura” por *hemorragia*. A violenta incontinência, característica de uma hemorragia, fora nesse mesmo trecho final de seu ensaio caracterizada como um “deslocamento infinito” promovido pela leitura (2012, p. 42). Daí, se voltamos para a imagem constituída em *Roland Barthes por Roland Barthes*, teríamos cada um desses níveis de leitura regulados por uma maior ou menor condição de estancar a hemorragia oriunda da leitura.

A mesma imagem será retomada na *Preparação*, em uma das aulas finais do curso, quando Barthes afirmará que a escrita é capaz de estancar a hemorragia da leitura (2015, p. 464). Do mesmo curso, gostaríamos sobretudo de destacar aqui dois momentos em que a reflexão sobre a leitura é central. O primeiro se refere à noção de “momento de verdade” e a segunda à noção de “júbilo”.

Na aula de 10 de março de 1979, a última do primeiro ano do curso, Barthes definirá a noção do momento de verdade como “[...] o momento de uma história, de uma descrição, de uma enunciação, um nó brusco no curso da leitura de um livro, que assume um caráter excepcional”<sup>69</sup> (2015a, p. 224). Ele acrescentará, mais adiante, o aspecto pessoal que esse momento de verdade porta, concernindo efetivamente a particularidade de cada sujeito (p. 225). Claudia Amigo Pino remonta os dois exemplos de “momentos de verdade” atestados por Barthes nessa mesma aula, relacionando-os com seu projeto de romance, o *Vita Nova*: “é o ‘momento de verdade’ que Barthes sentira com a morte do velho príncipe Bolkonski, em *Guerra e Paz*, e com a morte da avó, no caso de *Em busca do tempo perdido* (PINO, 2015, p. 139). Ao ser tomado pelo momento de verdade de um romance, o leitor estaria em

---

<sup>69</sup> « [...] le moment d'une histoire, d'une description, d'une énonciation, un nœud brusque dans le cursus de lecture d'un livre, qui prend un caractère exceptionnel. »

condições de sentir o desejo de escrever.

Efetivamente, a noção de desejo é mais explorada na continuidade do curso, com a segunda noção de júbilo. É na aula seguinte, a primeira do segundo ano do curso (1º de dezembro de 1979), em que Barthes introduz o tema do Desejo de escrever (2015a, p. 241). Buscando a origem desse desejo na leitura, Barthes pauta-o no sentimento “[...] de júbilo, de satisfação que me dá a leitura de certos textos escritos por outros. Dito de outra maneira: *escrevo porque li.*”<sup>70</sup> (p. 242). A resposta, contudo, é um desvio: Barthes logo reconhece o problema de buscar uma origem para a cadeia de leitores e escritores, na medida em que seria preciso encontrar um primeiro escritor, para quem faltaria uma leitura despertadora do desejo.

Em todo caso, aqui gostaríamos de insistir no aspecto de proximidade entre leitor e escritor, que nos envia novamente à figura do sujeito apaixonado, presente no texto “Da Leitura” e que é precisamente a continuidade da mesma aula da *Preparação*. Barthes indica que a leitura que produz o desejo de escrever não se trata de qualquer leitura, “mas de leituras particulares, de leituras tópicas que é a Tópica do meu Desejo [...]”<sup>71</sup> (p. 244). Dessa maneira, a leitura que promove esse júbilo seria, segundo ele, como um encontro amoroso, cuja abertura é a esperança de escrever (p. 244). A noção de esperança é explicada pelo sentimento de ausência:

[...] toda obra que eu leio como desejável, ao mesmo tempo em que eu a desejo, eu a sinto como incompleta e perdida, *porque eu não a fiz eu mesmo* e me é necessária de algum modo encontrá-la refazendo-a. Logo, escrever é querer reescrever: quero me agregar *ativamente* ao que é belo e, no entanto, falta. Como dizia um antigo verbo: me falta.<sup>72</sup> (p. 245).

Contudo, se o desejo de escrever se limitasse ao anseio da reescrita, a realização de toda escrita nunca ultrapassaria o pastiche ou o exercício de estilo. Barthes reconhece o problema na continuidade da aula, apresentando como exemplo o caso dos protagonistas do romance de Flaubert, *Bouvard e Pécuchet* (p. 248). O tema da aula segue em torno de dois outros aspectos centrais: a inspiração

<sup>70</sup> « [...] de jubilation, de comblement que me donne la lecture de certains textes écrits par d'autres. Autrement dit: *J'écris parce que j'ai lu.* »

<sup>71</sup> « [...] mais de lectures particulières, de lectures topiques qui est la Topique de mon Désir [...] »

<sup>72</sup> « [...] toute œuvre que je lis comme désirable, en même temps que je la désire, je la sens comme incomplète et comme perdue, *parce que je ne l'ai pas faite moi-même* et qu'il me faut en quelque sorte la retrouver en la refaisant ; donc écrire c'est vouloir réécrire : je veux m'ajouter *activement* à ce qui est beau et cependant manque, comme on disait un verbe ancien : me *faut.* »

(p. 249) e a mania (p. 256).

Aqui, nos interessa principalmente insistir em um outro aspecto do fragmento citado, que parece dialogar com duas experiências presentes no projeto de Vidal, e que se conecta com outra passagem da *Preparação*: a noção de se colocar em posição de quem escreve. Duas aulas mais tarde, Barthes sugere um método: simular um sujeito que quer escrever uma obra (p. 312). Ao distinguir *situação* de *posição*, ele sustenta que estar em posição de quem escreve uma obra “[...] é o ato-imagem, imaginário pelo qual eu revisto um papel, eu pratico e eu exponho um imaginário”<sup>73</sup> (p. 317). Empreender o exercício do posicionamento seria, segundo ele, operar pelo excesso, chegando “[...] ao limite da comédia, da imagem [...]”<sup>74</sup> (p. 318).

Essa postura performática de se “revestir” de um papel ao se colocar na posição de alguém que faz alguma coisa, em vez de fazê-la propriamente, é a premissa que sustenta todo o curso da *Preparação*: não escrever um romance propriamente, mas empenhar a fantasia de escrevê-lo (p. 32). No caso de Vidal, observamos que o exercício do simulacro é empreendido, de modo geral, no projeto *Não escrever*. Ao colocar-se em cena, nas palestras performáticas que compõem o projeto, assistimos a ela, explicitamente, se colocando em posição de alguém que deseja escrever um romance. Esse colocar-se em *posição*, contudo, parte de alguém que conhece a experiência de estar em *situação* de escrever literatura, quando sabemos de suas obras como *Algum Lugar* (2009) e *Mar Azul* (2012). A partir disso, vemos a escritora personificando a si mesma, de modo que a performance funcionaria como uma espécie de ritual de reencontro com aquele seu eu que logra escrever literatura.

Em *Não escrever*, para além das experiências com as palestras performáticas, o dispositivo de se colocar em posição ocorre também no livro *cartonero*. É possível percebê-lo quando, desde os primeiros versos, a narradora assume seu desejo de escrever um romance (VIDAL, 2018a, p. 8), ou como acontece no diário/cadernos, no mesmo trecho que citamos no início desta seção da dissertação. Naquele trecho, algumas linhas antes de revelar que lia *O Império dos signos* pelo olhar de leitora de Magali, a narradora indaga: “o que ela diria se visse [...] que me fantasio dela, usando seu casaco de veludo verde e seu chapéu marrom

<sup>73</sup> « [...] est l’acte-image, imaginaire par lequel je revêts un rôle, je pratique et j’expose un imaginaire. »

<sup>74</sup> « [...] à la limite de la comédie, de l’image [...] »

de feltro?” (VIDAL, 2021, p. 56). A experiência de revestimento na cena é literal, de maneira que se fantasiar com as roupas do outro equivaleria a empreender a fantasia de simular ser o outro, lendo o que o outro lê, buscando se aproximar a tal ponto de ver por seu ponto de vista, possivelmente buscando lograr lidar com suas próprias ideias por detrás das ideias alheias.

Fantasiar-se de Magali extrapola a experiência textual do diário/cadernos quando trasladada para a palestra performática. A segunda parte das palestras performáticas *Não escrever*, como vimos, fora experimentada sobretudo durante a estada de Vidal em Paris. Segundo os relatos da escritora em nossa conversa, a apresentação envolvia a exposição da personagem de Magali, quando a palestrante trajava suas roupas e aludia à pesquisa dela sobre Barthes (KASPAR, 2022, p. 143). Vestir-se do outro ultrapassaria a atuação de um papel: seria performaticamente assumir um duplo da leitura da obra barthesiana, ao emprestar a experiência do outro para si mesma em um exercício de liberação de sua própria leitura.

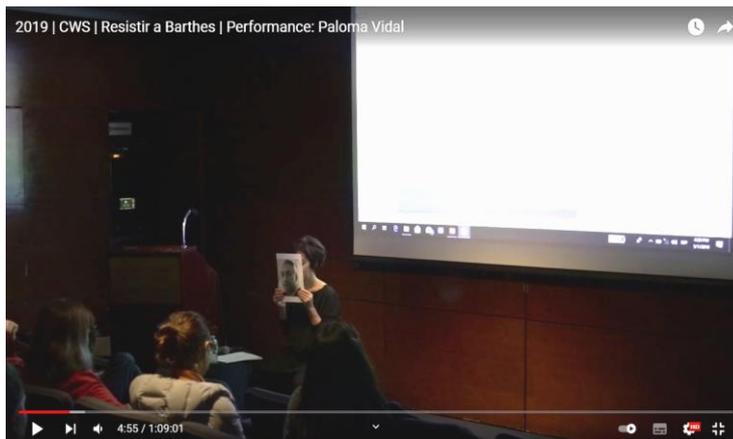
Nas palestras performáticas que consideramos como continuidades do projeto *Não escrever*, realizadas de 2017 a 2019, a palestrante realiza outro gesto de revestimento: utiliza uma máscara de Roland Barthes. Abaixo, dispomos duas imagens da palestrante mascarada:

Figura 9 – Palestrante de “De minha janela” mascarada de Roland Barthes



Fonte: VIDAL, Paloma. “De minha janela”, Revista Letras (UFSM), 2018, p. 217.

Figura 10 – Fotograma do registro fílmico da palestra performática “Resistir a Barthes”



Fonte: canal do YouTube do programa de Escrita Criativa em Espanhol da NYU/KJCC.

Embora essas duas palestras performáticas não integrem o projeto *Não escrever*, há uma postura e uma relação com Barthes semelhantes à experiência daquele projeto. Se, em parte, trajar-se de outro ou externalizar o outro que há em si sejam dispositivos próprios da performance (COHEN, 2013, p. 105), é interessante como esse uso coincide com a passagem anteriormente citada da *Preparação*, sobre colocar-se em posição. As escolhas de se vestir de Nachtergaele, em *Não escrever*, e de se mascarar de Barthes, nas experiências performáticas posteriores, parecem a princípio convergir. Ao personificar os dois, a palestrante empenha o exercício de tentar ver o que eles veem, como anunciará em “De minha janela”, sobre o estar com Barthes: “ver com os olhos dele é um exercício de aproximação, de viver junto. / Um exercício teórico, sem dúvida. / E também um exercício ficcional. / E um exercício afetivo e, quem sabe até, / erótico” (VIDAL, 2018b, p. 218).

Há uma divergência, contudo, entre vestir-se de Magali e mascarar-se de Barthes: personificar Nachtergaele é aproximar-se performaticamente de seu pensamento teórico, de seu modo de ler e analisar. Ainda que essa camada também seja apreendida ao mascarar-se de Barthes, há um outro nível embutido nessa personificação: é adotar para si também o desejo dele, desejando seu desejo de escrever um romance. Nesse sentido, o erotismo mencionado nos versos poderia ser lido como o exercício de fazer encontrar desejos comuns, trabalhando seu próprio desejo, ao incorporar o desejo coincidente do outro.

### 3.6 O não escrever: da *Preparação de Barthes ao projeto de Vidal*

Em agosto de 1970, no Marrocos, Barthes escreve o prefácio à edição italiana da obra *Aziyadé*, de Pierre Loti, a convite de seu amigo Franco Maria Ricci (SAMOYAUULT, 2021, p. 401). Distribuindo seu texto em quinze curtas seções, Barthes dá destaque, precisamente, aos elementos dessa obra que dialogam com seus próprios interesses naquele momento. Para se aproximar dessa obra do final do século XIX, que é um misto de diário íntimo com correspondência, ele se permitirá desviar alguns fatos a seu favor.

O pesquisador Maxime Laurent reúne uma lista de operações sobre esse prefácio escrito por Barthes em seu artigo “Orphée – Loti – Roland B.” (2018). Da série de operações listadas, citemos por exemplo a de “Seleção”. Laurent observa a escolha de Barthes por mencionar especialmente objetos exóticos trazidos à França por Loti do Marrocos e do Japão, justamente os dois países que Barthes acabara de visitar naquele momento (LAURENT, 2018, p. 1). Acrescentemos a isso o fato de que os dois países o levaram a escrever textos que apontavam desejosamente para uma escrita literária, como antes discutimos: *O Império dos signos* e *Incidentes*.

No prefácio à *Aziyadé*, que em 1972 foi integrado ao conjunto de textos *Novos ensaios críticos*, encontramos um dos poucos apontamentos presentes na obra barthesiana para a noção de incidente. Sucintamente, no terceiro tópico intitulado “O que é que acontece?”, Barthes realiza um breve resumo da trama da obra de Loti, do qual ele mesmo duvida ao se perguntar: “será que é isso *Aziyadé*?” (2004b, p. 208). Sua pergunta faz transparecer a inferioridade de seu interesse pela trama em detrimento da relevância das possibilidades literárias que vislumbra naquela obra. Encontrando uma definição que é mais de seu agrado, ele então dirá:

O que é contado não é uma aventura, são *incidentes*: é preciso tomar a palavra num sentido tão tênue, tão pudico quanto possível. O incidente já muito mais fraco que o acidente (mas talvez também mais inquietante) é simplesmente *aquilo que cai* suavemente, como uma folha, sobre o tapete da vida; é a dobra leve, fugaz, acrescentada ao tecido dos dias; é o que *mal pode* ser notado: uma espécie de grau zero da notação, apenas o que é necessário para poder escrever *alguma coisa*. (p. 208)

O trecho é continuado na seção seguinte, intitulada “Nada”. Barthes evocará o problema linguístico da palavra *nada*, que se contraria semanticamente ao dizer-se, configurando-se em algo. Para ela, não haveria sinônimo possível, ele afirma, e



seria então preciso trapaceá-la (p. 209). Indicando ser precisamente o dispositivo de escrita trabalhado por Loti, ele apresenta mais uma proposta: dizer o nada é como dizer o tempo que está fazendo.

Esse conjunto de reflexões em torno das noções de *incidente*, *nada* e o *tempo que está fazendo* se estende pelas duas curtas seções do prefácio, apresentadas em dois parágrafos sem quebras. Alguns anos mais tarde, elas ressoam de modo mais distendido, em formato de aulas, tomando parte dos dois anos do curso da *Preparação*. O tema do tempo que está fazendo é investigado na aula de 20 de janeiro de 1979. Evocando Jakobson, Barthes alude ao conceito de função fática proposto pelo linguista. Conforme sintetiza na aula, se trataria das “[...] palavras, das expressões que não têm na realidade sentido por elas mesmas, mas que permitem manter o contato”<sup>75</sup> com o interlocutor (BARTHES, 2015a, p. 91). Dizer o tempo que faz, prossegue Barthes, seria “[...] uma espécie de falsa referência que permite comunicar, de entrar em contato [...]”<sup>76</sup> com pessoas desconhecidas (p. 92). A meditação em torno do tempo que faz segue até o desfecho da referida aula, desdobrando-se em outras reflexões.

Insistindo no sentido fático, o que parece importante para nosso caso é retomar a ideia de que dizer o tempo que está fazendo é “apenas o que é necessário para poder escrever *alguma coisa*” (2004b, p. 208, grifos do original), como Barthes aponta no prefácio à *Aziyadé*. Os grifos, presentes no texto original, contribuem para a leitura etimológica do termo *nada* (*rien*, em francês), que encontra sua origem no modo acusativo (*rem*) do termo latim para *coisa* (*res*). Nesse sentido, dizer nada seria, finalmente, dizer alguma coisa<sup>77</sup>.

Será no segundo ano do curso da *Preparação*, na aula de 8 de dezembro de 1979, que Barthes dedicará a parte final de sua aula à pergunta digressiva: não escrever? (2015a, p. 283). Ele apresentará dois caminhos para investigar o não escrever, sendo o primeiro o desvio do desejo de escrever para outra atividade, ao qual chamará por “*Sabordage*”<sup>78</sup>, e o segundo, uma exploração da noção da ociosidade, a que a princípio ele dirá ser uma maneira de cessar o desejo.

<sup>75</sup> « [...] des mots, des expressions qui n'ont pas en réalité de sens par elles-mêmes mais qui permettent de maintenir le contact. »

<sup>76</sup> « [...] une sorte de faux référent qui permet de communiquer, d'entrer en contact [...] »

<sup>77</sup> O sentido etimológico e o histórico do termo podem ser consultados no dicionário francês Littré, disponível em: <<https://www.littre.org/definition/rien>>. Acesso em: 3 jun. 2022.

<sup>78</sup> As anotações do curso e os planos de aula da *Preparação* foram publicadas em português, com tradução de Leyla Perrone-Moisés. Em nota, ela explica que o termo *sabordage* “não tem equivalente em português, significa pôr a pique, fazer afundar seu próprio navio” (2005, p. 52)

Na primeira parte, Barthes investigará o caso célebre de Rimbaud, que abandonou completamente a literatura. O que propõe Barthes para o caso de Rimbaud, no entanto, é que:

[...] o sujeito – o sujeito da linguagem – está fendido, esquizoide, como uma via em que cada trilho corre e segue diretamente diante dele, um paralelo ao outro; como se Rimbaud tivesse tido, nele, dois “condicionamentos” estanques: um para a poesia (através do liceu), outro para viagem [...]; ele falou duas linguagens descontínuas: entre o poeta, o viajante, o colono e o crente final [...] (2005, p. 57)

É interessante observar que a solução encontrada por Barthes para responder ao cessar a atividade literária foi dividir o sujeito. É como se o desejo de escrever não pudesse, no fim das contas, ser cessado efetivamente, e o caso de Rimbaud seja, como em seus próprios versos: “eu é um outro”. Nesse sentido, poderíamos pensar que, em algum grau implícito da explicação barthesiana, em Rimbaud ainda existiria sua parte poeta, escondida na sua *esquize*.

A segunda parte da aula, dedicada à ociosidade, é dividida em quatro partes: saber; bricolagem; nada; e *wu-wei*. As três primeiras abarcam, na realidade, diferentes atividades. A primeira concerne a dedicação a um estudo, a uma leitura despreziosa de se transformar em alguma coisa, em escrita (BARTHES, 2015a, p. 290). A segunda seria o que ele chama por *ociosidade plena*: ele afirma que Rousseau teria tido um “Grande Projeto, uma Vida Nova – *Vita Nova*” que seria dedicar-se a uma ociosidade constituída de atividades simples, sem importância e sem qualquer restrição ou obrigação de serem finalizadas ou de se transformarem em algo de maior valor (p. 290-91). A essa segunda concepção, Barthes confere um sentimento de liberdade dessa possibilidade de atividade, da qual nada se espera e em que se pode desfrutar da realização da atividade em si mesma. O terceiro ponto se refere à noção do nada, que se relaciona com a noção anterior, salvo que “no fundo, uma bricolagem produz em todo caso objetos, a propósito, cujo uso nem sempre sabemos qual será” (p. 291). No caso do nada, seriam atividades que não cumprem papel algum fora o de manter ocupada a pessoa que as realiza. Ele dá o exemplo de uma espécie de rosário grego, chamado *komboloi*, que não cumpre qualquer objetivo religioso e que, segundo ele, seria “o emblema ativo do *Não Fazer Nada*” (p. 292).

Nessa tríade de noções, notamos então que o nada, em realidade, é o fazer alguma coisa, ainda que se trate ora de atividades despreziosas, ora de

atividades menores, ou mesmo sem importância. A quarta noção do conjunto é uma leitura de Barthes da noção de *wu-wei*. Até a metade de sua explicação, é possível entender que aqui estaríamos lidando com o nada puramente esvaziado de qualquer tipo de atividade. No entanto, esse caminho de leitura é interrompido, sutilmente, quando Barthes cita um trecho do ensaio de Heidegger “Dépassement de la métaphysique”. A referência a esse trecho, como salienta a nota dos editores dessa versão transcrita do curso da *Preparação*, aparece com recorrência nos planos do projeto de romance de Barthes, o *Vita Nova*.

O trecho, recortado da maneira como aparece na explicação de Barthes, nos leva a compreender que Heidegger estaria contrastando a natureza, da ordem do possível, e a ação da técnica, que atingiria o nível do impossível. Mencionando a lei da terra, ele alude à bétula (árvore) e às abelhas, que não ultrapassariam seus próprios “círculos do possível”; poderíamos entender o limite da copa, da disseminação dos frutos e da capacidade de distanciamento das abelhas de sua colmeia. Em contraste, haveria a vontade, sinalizada no momento da citação em que Barthes abre o comentário “ah! É aí que as coisas acontecem, as pulsões, o desejo, o Querer-Escrever, o Querer-Agarrar” (p. 294). A continuidade da citação de Heidegger indica que essa vontade é o que “[...] sacode a terra e a obriga a grandes fadigas, no desgaste e nas variações do artificial. Ela força a terra a sair do círculo do seu possível, que se desenvolveu em volta dela, e ela o empurra para aquilo que não é mais o possível, e que é, pois, o impossível” (BARTHES, 2005, p. 65).

O interesse de Barthes estaria nessa relação combativa entre possível e impossível que, no entanto, na imagem heideggeriana, sabemos que convivem. Em seu livro sobre o projeto de romance *Vita Nova*, Claudia Amigo Pino aborda a noção do círculo do meu possível. Ela destaca que:

Segundo Éric Marty, em uma nota explicativa do manuscrito, esse conceito proviria de um ensaio de Heidegger e se referiria à repetição de tarefas conhecidas, o possível. O círculo do possível de Barthes não era a escrita literária, mas talvez o gênero do ensaio. (2015, p. 75)

A escrita de Barthes, pautada pelo desejo de escrever literatura, apontava para uma prática de escrita que estivesse tensionada com o ensaio, conforme Pino aponta: “ele vai misturar essas escritas, ou melhor, produzir um embate entre elas. Do choque entre o ensaio e a escrita literária, surge um ensaio cortado, recortado, com relevo, que ele chamará novamente de ‘fragmentos’” (p. 75).

Quando voltamos à noção de *wu-wei* e como ela aparece relacionada com a citação de Heidegger, percebemos que, mais uma vez, o nada prevê uma atividade. Pino, mais à frente em sua análise, afirmará que: “[...] o não fazer nada, para Barthes, levaria ao encontro de alguma coisa, seria um não fazer nada, paradoxalmente, produtivo.” (p. 82).

Com esse percurso de reflexões, percebemos que, em todas as acepções do termo *nada*, quando relativas à prática da escrita, Barthes buscou encontrar maneiras de desviar a impossibilidade de escrever. O não escrever figurou ora como uma parte perdida num sujeito dividido (Rimbaud), ora como atividade do saber ou como uma atividade menor; ou, por fim, como uma possibilidade mesmo para escrever, pelo tensionamento do possível e do impossível. Condensado em versos, seria talvez a razão que leva o eu-lírico do poema, inicialmente citado neste capítulo, a dizer que “[...] *no escribir / decía barthes / no es / una posibilidad [...]*” (2018d, p. 73, grifos do original). O poema de Vidal aponta para esse esforço barthesiano de dizer que o desejo de escrita, mesmo quando todas as condições são desfavoráveis, teima em permanecer e em realizar alguma coisa.

Olhar para o projeto *Não escrever* por essa perspectiva seria pensá-lo como materialização dessa postura, que teima em permanecer em atividade, que se permite desviar-se para outras atividades e possibilidades, tal qual são as palestras performáticas e o livro *cartonero*, por exemplo. Como um projeto da teimosia contra tudo que impede a escrever, ele anuncia a persistência do desejo, coincidindo com a ideia barthesiana de que escrever é preciso.

## [Outro intervalo]

A pesquisa nos faz viajar.



Dois congressos, duas cidades: XIII Entrad, João Pessoa, outubro de 2019; 51st NemLA, Boston, março de 2020. Os deslocamentos geográficos moveram a pesquisa para fora de si, ao encontro de outras investigações e à descoberta de novas paisagens, comidas, climas, ao encontro de novas pessoas.



## 4 A PRÁTICA DO NÃO ESCREVER: DISPOSITIVOS E TEMÁTICAS

### 4.1 A escrita, a mãe e o medo

Definir o objeto de um problema parece ser um passo profícuo para sua resolução. Ao ouvir a frase “mãe, eu tenho medo”, possivelmente sua réplica seja: medo de quê? Tal interação decerto é um lugar comum nas relações entre mães e filhos. O que fazer, contudo, quando a frase já é enunciada de modo completo e abarca um objeto amplo tal qual: “mãe, eu tenho medo de tudo” (VIDAL, 2018a, p. 38)? É com essa interação que assistimos ao desfecho da narrativa do livro *cartonero* e da terceira parte das palestras performáticas de *Não escrever*. A frase é enunciada pelo personagem do filho da pesquisadora, direcionada a ela. Quando observamos sintaticamente a frase “tenho medo de tudo”, notamos que a posição do objeto é ocupada pelo pronome indefinido “tudo”. Semanticamente, no entanto, “tudo” é demasiadamente amplo, ou vago, para ser abarcado como um objeto delimitado.

Em *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), na entrada que encerra o livro, “O monstro da totalidade”, ele resgatará de *Sistema da moda* (1967) a imagem da “vestimenta sem fim”, que poderia ser também, como aponta, “o texto sem fim” (2017, p. 197). Com essa imagem, ele denuncia justamente a totalidade, que “ao mesmo tempo faz rir e causa medo” (p. 197). Observamos aqui uma possível similaridade entre o “medo de tudo”, anunciado pelo personagem do filho, em *Não escrever*, e a totalidade que dá medo, em *Roland Barthes por Roland Barthes*. Em ambos os casos, o exagero e a amplitude de tudo/totalidade parecem romper com a própria categoria gramatical de objeto, demandada pela preposição, o que nos leva a pensar na ideia de um “medo sem objeto”.

Tiphaine Samoyault, biógrafa de Barthes e pesquisadora de sua obra, publicou em 2018 um artigo intitulado “La Peur” (o medo). Nele, ela posiciona a temática do medo como um ponto de opacidade em sua leitura e compreensão das ideias barthesianas (p. 1). Sua análise é distribuída em três partes, sendo a primeira dedicada ao medo de alguma coisa. Para tanto, Samoyault elabora uma lista de medos de Barthes, de seus medos objetificados, como o medo da repetição, da afasia, da cena, do teatro, dentre outros (p. 2-3). Na segunda parte do texto, ela apresenta um outro tipo de medo, que é aquele sem objeto (p. 4). A pesquisadora cita a paródia do cogito cartesiano, elaborada por Barthes em “L’Image”: “tenho

medo, logo vivo”<sup>79</sup> (2002c, p. 512). Ela realça que o medo sem objeto é aquele que surge na origem da vida.

A mesma paródia barthesiana é citada na narrativa comum ao livro *cartonero* e à terceira parte das palestras performáticas de *Não escrever*:

“Tenho medo  
logo vivo”,  
disse Roland Barthes.  
Eu pensei também,  
que eu poderia começar  
assim  
esta parte.  
esta última parte.  
Porque, talvez,  
às vezes,  
não se escreva  
por medo.  
(2018a, p. 38)

Em contraste com o contexto mais amplo desse projeto de Vidal, é nessas duas manifestações de *Não escrever* que a temática do medo é evocada com maior recorrência. O medo aparece de modo explícito, pelo uso do termo, ou de modo indireto, pela ambientação de algumas cenas, com descrições que se referem a uma situação amedrontadora. A evocação de tal citação barthesiana em *Não escrever* se dá no final da narrativa, quando se associa o medo à impossibilidade da escrita.

Ao retomar a discussão barthesiana, observamos sua reflexão acerca do medo originário. Em 1978, Barthes concede uma entrevista a Abdallah Bensmain sobre o *Prazer do texto* (1973). Na ocasião, ele aponta que o homem, em oposição aos animais, nasce prematuro e desprotegido (2002c, p. 534). Sobre isso, Samoyault afirma que tal condição estaria associada ao medo originário, vinculado sobretudo à figura da mãe, que “liberando [parindo] o filho, o joga no medo; mas ela também, por seu afeto, sua proteção, é o único remédio para esse grande medo, a única a poder protegê-lo do que, no entanto, ela lhe infligiu”<sup>80</sup> (p. 10). Diante desse paradoxo maternal, a pesquisadora observa em Barthes a possibilidade de reunião entre a noção de neutro, de medo e da mãe, formando uma tríade de aparência “bastante estranha” (p. 11).

O medo generalizado, sem objeto, é identificado por Barthes como sem espaço no discurso: “[...] não se fala nunca do medo: ele está banido do discurso, e

<sup>79</sup> « J’ai peur, donc je vis ».

<sup>80</sup> « [...] en libérant l’enfant, le jette dans la peur ; mais elle est aussi, par son affection, sa protection, le seul remède à cette grande peur, la seule à pouvoir protéger de ce qu’elle a, malgré elle, inflige ».

mesmo da escrita (poderia haver uma escrita do medo?)”<sup>81</sup> (2002c, p. 512). Apontando para o medo original, Barthes sugere seu papel de método, aspecto no qual Samoyault se deterá em seu ensaio (p. 5). Para o caso de *Não escrever*, a escrita é justamente associada ao medo, quando é indagado um dos motivos para não escrever. Poderia ser ainda similar ao questionamento de Barthes em *O Prazer do texto*: “quem poderia escrever o medo (o que não quer dizer contá-lo)?”. Essa escrita impraticável faz com que medo e escrita coexistam, ainda que separados (2002b, p. 249). Na narrativa de *Não escrever*, a narradora ecoará justamente o aspecto da separação: “porque, talvez, / às vezes, / não se escreva / por medo. / Por medo da separação” (p. 38), aproximação para a qual regressaremos mais adiante.

Na obra barthesiana, o tema do medo aparece de modo recorrente em *Diário de luto* (2009), publicação póstuma dos escritos diarísticos de Barthes em torno da morte de sua mãe. Há um eco possível entre a censura do discurso do medo, com a entrada de 24 de junho de 1978: “mal-estar da nossa [sociedade], pelo fato de negar o luto” (2011, p. 151). A aproximação entre luto e medo é também anunciada quando Barthes confessa ter medo da própria morte (p. 21; 50; 116; 200). Nesses casos, ele parece estar se referindo ao medo original, infligido pela mãe, que é a mesma capaz de neutralizá-lo, de apaziguá-lo. Mas o luto pela morte da mãe, em vez de potencializar o medo da morte, parece minimizá-lo. O que se produz é, nesse sentido, outro efeito – talvez conectado à noção de método, a que se referia Barthes em “L’Image”:

MEDO: sempre afirmado – e escrito – como central em mim. Antes da morte de mam., esse Medo: medo de perdê-la.  
E agora que a perdi?  
Continuo tendo medo [...]  
– Medo, portanto, de quê, agora? – De morrer eu mesmo? Sim, sem dúvida. – Mas, ao que parece, menos. [...]  
Exorcizar esse Medo indo *lá onde tenho medo* [...]  
[Texto que deveria acabar nesta ficha, sobre essa abertura (parto, defecção) do Medo] (2011, p. 199-200).

No contexto do luto, percebemos o medo presente como uma espécie de estimulante, de incitador da ação, em que é preciso fazer algo. Esse “medo de quê?”, que poderíamos aproximar ao medo sem objeto, poderia ser exorcizado na escrita: “ir lá onde tenho medo” é também colocar-se diante do “medo de escrever”, assumido em *Prazer do texto*: “sem falar que escrever dá medo” (2002b, p. 249).

<sup>81</sup> « [...] on ne parle jamais de la peur : elle est forclosée du discours, et même de l’écriture (pourrait-il même y avoir une écriture de la peur ?) ».



Nesse mesmo trecho de *Diário de luto*, reparemos ainda em uma das escolhas lexicais: “parto”. Parir o medo por um lado remeteria à ideia de se livrar dele, mais próxima ao uso que ele faz das palavras “exorcizar” (assombro, tormento) e “defecção” (fisiológico). Por outro lado, mantendo o sentido literal da ação materna de dar à luz, notamos a alusão ao medo original, aquele infligido pela mãe, um medo pelo qual ela é responsiva ao proteger seu filho.

Essa articulação nos permite aproximar mãe e escrita, ambas cumprindo o duplo papel de carrascas e apaziguadoras do medo. Na narrativa de *Não escrever*, analogamente, há um jogo de sentidos, possibilitado pelo uso do pronome “ela” e pela contração “nela”, aproximando mãe e escrita:

O que ela faz?  
 Eu queria saber o  
 que você acha.  
 Será que eu deveria  
 dizer para o menino  
 de 11 anos  
 confiar nela,  
 quando ele diz:  
 “mãe, eu tenho medo  
 de tudo”  
 (VIDAL, 2018a, p. 38)

Depois de se perguntar o que a escrita faz, a narradora do livro *cartonero* se questiona se deveria dizer a um menino com medo que confie “nela”. A possibilidade de leitura escrita/mãe se coloca quando a frase enunciada pelo menino é endereçada à “mãe”. O verso entre a pergunta “o que ela faz?” e o questionamento sobre o que dizer ao filho é interrompido por um endereçamento a um interlocutor, em segunda pessoa do singular: “Eu queria saber o que você acha”. Ao distanciar “ela” (escrita) e “nela”, produz-se uma quebra ao mesmo tempo que se aproxima o pronome “nela” à palavra “mãe”, oferecendo um ponto de encontro entre mãe e escrita.

Além do medo de tudo, o filho, em *Não escrever*, revela estar amedrontado no início da narrativa:

Eu tinha medo  
 mas não era do frio.  
 Eu perguntei pra você se o cérebro  
 seria capaz de fazer o coração  
 parar.  
 (p. 12)

Esse medo parece estar conectado ao medo da própria morte, ou mesmo à observação da iminência da mortalidade, similar ao que discorre Barthes, em *Diário*

*de luto*: “agora, em toda parte [...] vejo cada indivíduo como *devendo-morrer*, inelutavelmente, isto é, muito exatamente como *mortal*. – E, com a mesma evidência, como *não-o-sabendo*” (2011, p. 50, grifos do original). Abordar a morte no discurso, poderíamos compreender como similar à recusa do discurso do luto, do discurso do medo, percebidos por Barthes na sociedade (2002c, p. 512; 2011, p. 151). Observamos no livro *cartonero* a criança encarando, ainda que com medo, a investigação sobre a morte. No caso de Barthes, é na atrocidade do luto – quando, por sinal, ele indicará não sentir mais medo – que é possível dizer a morte, pensar sobre ela (2011, p. 52).

A narradora da mãe de *Não escrever* também tem medo, embora o sentimento seja velado, omitido do filho. Em Paris, ela acompanha a turma do filho no passeio escolar. O evento ocorria no primeiro dia de aula de F. e a data marcava um ano do atentado de Charlie Hebdo. Ela diz:

Saída para a cidade.  
 Eu tinha medo.  
 Ele não.  
 Eu estou aqui.  
 Ele confia nisso.  
 Confia no meu desejo.  
 (VIDAL, 2018a, p. 22)

A construção da frase coloca “saída para a cidade” mais próxima ao “medo”, em comparação à distância da menção explícita ao atentado. Tal operação sintática não possibilita uma atribuição exclusiva do medo a nenhum dos dois objetos. Em todo caso, o fato de o filho não sentir medo reside possivelmente na confiança que deposita na mãe, por sua presença, e sobretudo por não saber do medo dela: ela o protege de temer por seu próprio medo.

A sensação de proteção, atrelada até aqui à figura da mãe, está presente em outra relação dessa narrativa de *Não escrever*. Trata-se do contato entre Barthes-personagem e o porteiro do hotel, que passeiam pelo centro de São Paulo. No trajeto, Barthes-personagem percebe que o rapaz “não parece ter medo, mas anda alguns centímetros atrás [dele]; de tempos em tempos, faz um gesto sutil com a mão, para indicar que [o] está protegendo” (p. 29). A metrópole fora antes adentrada em companhia da personagem da amável senhora, de carro, como vimos no segundo capítulo. Naquele caso, o receio dos perigos da cidade e os cuidados excessivos da senhora incomodavam o personagem de Barthes.

Tanto na relação entre a mãe e o filho, quanto na relação entre o porteiro do

hotel e Barthes-personagem, o protetor é aquele que desempenha também o papel daquele que expõe o outro ao medo. No caso da mãe, é ela quem apresenta o filho ao medo original ao mesmo tempo em que apazigua seu medo ao protegê-lo, como discutimos anteriormente. O rapaz, por sua vez, leva o estrangeiro para o centro da cidade, que poderia oferecer algum tipo de perigo, conforme os alertas que recebera Barthes-personagem no início da viagem: “todo mundo aqui me diz que é preciso ter cuidado” (p. 15). No entanto, durante o passeio, a aparente ausência de medo do jovem rapaz e o gesto que ele faz com a mão, sinalizando estar protegendo Barthes-personagem, o inserem no mesmo duplo materno, de quem oferece a situação amedrontadora ao mesmo passo que amortece o medo ao reassegurar o protegido.

A aproximação do porteiro à figura da mãe parece ser ainda mais evidente quando, além do medo, observamos que as duas relações são atravessadas por uma noção barthesiana de prazer. Na entrevista sobre o *Prazer do texto*, de 1978, depois de ter atribuído o medo dos humanos ao nascimento prematuro, Barthes aponta:

O que chamo de prazer é uma forma comedida, modesta, e difusa de gozo. Ele é acompanhado sempre ou é definido por um sentimento de segurança profundo, me parece. A condição primeira do prazer é a segurança.<sup>82</sup> (2002b, p. 535).

A noção de prazer estaria conectada à noção de medo, como anunciara antes Barthes, na mesma ocasião. Isso ocorre na medida em que a existência de um afasta o outro, como observamos nas duas cenas da narrativa do livro *cartonero*: a mãe com o filho, no passeio escolar (VIDAL, 2018a, p. 22-23); e Barthes-personagem acompanhado pelo jovem rapaz no passeio por São Paulo (p. 29).

O gesto de proteção do porteiro, com o movimento sutil da mão, ressoa o da mãe, segurando a mão do filho, na última cena do livro *cartonero*. Depois de um período confinados no apartamento, durante o inverno de 2016, em São Paulo, um dia o filho suplica à mãe para que saiam. Na rua, há muita gente, além de helicópteros rondando a região. O cenário, violentamente contrastante ao isolamento da casa, parece gerar medo na mãe. Seu medo se estende à necessidade de proteger seu filho, o que a incita a segurar fortemente sua mão, a ponto de fazê-la doer (p. 40).

A força excessiva da mãe, oriunda de sua grande determinação em proteger

---

<sup>82</sup> « Ce que j'appelle le plaisir c'est une forme mesurée, modeste, et diffuse de jouissance. Il s'accompagne toujours ou est défini par un sentiment de sécurité profonde, me semble-t-il. La condition première du plaisir c'est la sécurité ».

o filho, faz lembrar um episódio relatado por Barthes de sua infância, em *Roland Barthes por Roland Barthes*. No bairro em que ele morava na época, Marrac, havia muitas casas em construção, em que se abriam grandes crateras no solo nas quais as crianças brincavam. Até o dia em que todos os garotos saem do buraco em que brincavam e Barthes fica para trás, se tornando alvo da zombaria dos meninos. Sua mãe aparece na cena como a salvadora, sua grande heroína: “ela me tirou de lá e me levou para longe das crianças, contra elas” (BARTHES, 2017, p. 138).

Da relação entre Barthes e sua mãe, lida a partir de *Diário de luto*, não conhecemos o medo da mãe: apenas sabemos da perspectiva dele, que inclusive lamenta o fato de sempre falar com ela de si mesmo (2011, p. 190-191), percebendo ainda assim a possibilidade de manter vivo o Monumento da mãe (p. 110), de lhe dar uma voz. Em todo caso, o silêncio de enunciação da mãe de Barthes nos impede de saber sobre seu medo e apresenta simetria com sua ausência, no presente da narrativa – o silêncio daquela que já não está mais.

Em contraste com sua ausência, em *Diário de luto* a presença da mãe é atestada em trechos como esse: “uma vez, já no fim, meio inconsciente, ela repetiu em eco *Aqui está (Aqui estou, foi o que nos dissemos um ao outro durante toda a vida).*” (BARTHES, 2011, p. 36, grifos do original). O uso da frase, recíproca entre mãe e filho, coincide com as duas cenas de *Não escrever*, discutidas anteriormente: a mãe e o filho na saída escolar (p. 22-23) e Barthes-personagem acompanhado pelo rapaz no centro da cidade (p. 29). Em todos os casos, as relações estão envoltas por proteção/segurança, apaziguamento do medo e prazer (a partir da noção barthesiana).

Em *Diário de luto*, há outra aparição do “eu estou aqui”: “[...] as palavras que ela me disse no sopro da agonia, fulcro abstrato e infernal da dor que me submerge (‘Meu R, meu R’ – ‘Estou aqui’ – ‘Você está mal sentado’).” (BARTHES, 2011, p. 39). A intenção da frase “você está mal sentado” parece visar o cuidado do filho, diferentemente de uma repreensão. Quem enuncia a frase “estou aqui” dessa vez é Barthes, não a mãe. Mas a preocupação da mãe com a postura do filho é como uma outra maneira de dizer “eu estou aqui”. Isso porque a observação materna a presentifica na cena, algo que fica mais latente com sua ausência: quando não está mais ali, não poderá mais atentar para sua postura, protegê-lo, cuidar dele.

Mais adiante no mesmo registro, do dia 9 de novembro de 1978, Barthes confessa: “cada vez menos coisas a escrever, a dizer, exceto isto (mas não posso

dizê-lo a ninguém)” (2011, p. 39). A ausência de vontade e “coisas” para escrever é intensificada pelo adendo: a única coisa que ele tem a dizer, o luto, não pode ser dita a ninguém. Notemos que efetivamente *Diário de luto* não foi publicado por Barthes: a publicação ocorreu postumamente, sob a direção de Nathalie Léger, apenas em 2009. Literalmente, observamos uma escrita que foi, a princípio, ocultada de seus leitores por Barthes, o que poderia configurá-la como uma espécie de não-escrita, senão de um não-inscrever.

A aproximação entre *Diário de luto* e *Não escrever* se reafirma a partir da certa recorrência de conexões entre ambos os textos, como temos visto até aqui. Podemos supor o interesse de Vidal pelo diário barthesiano e cogitar sua leitura como quem lê uma não-escrita, um não-livro. Alguns críticos, como Claudia Amigo Pino, sustentam que efetivamente *Diário de luto*, junto de outros escritos como “Incidentes” e “Noites de Paris”, também póstumos, fariam parte do mesmo projeto de livro (*Vita Nova*) e que sua leitura isolada, fora do contexto de um mesmo gesto criativo, modificam a apreensão desses textos pelo público geral (2015, p. 19).

Há, em todo caso, uma forte aproximação entre mãe, escrita e medo em Barthes, que parece ser percebida por Vidal. Quando mãe, escrita e medo são aproximados, seria possível pensar que, escrevendo, se produza uma proteção do medo, análoga àquela oferecida pela mãe? Para o caso afirmativo, qual seria a escrita? A narradora de *Não escrever* se pergunta justamente o que a escrita faz, e investiga: “[...] será que a escrita / é o que cola, obtura, rejunta. O que ela faz?” (p. 38). Esse trecho é antecedido pela suposição: “porque, talvez, / às vezes, / não se escreva / por medo” (VIDAL, 2018a, p. 38). Em *O Prazer do texto*, como mencionamos anteriormente, Barthes indicará que escrita e medo coexistem, separados (BARTHES, 2002b, p. 249). Ainda assim, talvez seja na prática da escrita que se possa aceitar a existência do medo, que se consiga acomodá-lo.

A narradora opera, no entanto, uma aproximação entre medo e separação, complementando o trecho acima citado: “porque, talvez, / às vezes, / não se escreva / por medo. / *Por medo da separação*” (VIDAL, 2018a, p. 38, grifo nosso). Se pensarmos no caso de Barthes, em *Diário de luto*, a separação poderia estar filiada à ausência da mãe. Refletindo sobre o trabalho de luto, ele o aproximará da escrita:

Transformo ‘Trabalho’ no sentido psicanalítico (Trabalho do Luto, do Sonho) em ‘Trabalho’ real – de escrita.  
Pois:

O ‘Trabalho pelo qual (dizem) saímos das grandes crises (amor, luto) não deve ser liquidado apressadamente; para mim, ele só se *realiza* na e pela escrita. (BARTHES, 2011, p. 129, grifo do original).

A circulação entre medo, escrita e luto (pela morte da mãe) parece oscilar, como assistimos em *Diário de luto*. No entanto, há também um esforço de Barthes em conceder à escrita um lugar fundamental para si. A filiação dessa escrita à mãe é explícita:

Escrever para lembrar? Não para *me* lembrar, mas para combater a dilaceração do esquecimento *na medida em que ele se anuncia como absoluto*. O – em breve – ‘nenhum rastro’, em parte alguma, em ninguém.  
Necessidade do ‘Monumento’.” (BARTHES, 2011, p. 110, grifos do original).

O “Monumento”, como Barthes indica no próprio diário, páginas adiante, é elaborado na escrita. Trata-se d’*A Câmara clara*, o Foto-Mam. (BARTHES, 2011, p. 133), como ele anota. O livro tem sua escrita começada no período quase final da escrita do *Diário de luto* (p. 133) e, diferente do diário, é publicado por ele, em 1980.

Ainda sobre a relação entre escrita, medo e mãe, em Barthes há um aspecto importante, que talvez afaste escrita e mãe da tensão promovida pelo medo. Quando sabemos que o medo ligado à mãe é um medo sem objeto, é preciso lembrar que no caso da escrita, para Barthes, ela é de fato o objeto de seu medo. O medo de escrever figura na lista de medos elaborada por Samoyault (2018, p. 3) e é assumido por ele em *O Prazer do texto* (2002b, p. 249). Poderíamos pensar, nesse sentido, em um tipo de escrita que deseje despistar o medo, o que talvez tenha sido a percepção de Vidal ao intitular seu projeto como *Não escrever*.

Funcionando como um falso antídoto, o não escrever seria, no caso de Barthes, a escrita de um diário que enfrenta a separação inevitável da mãe. O texto poderia ser pensado como uma espécie de não-escrita do ponto de vista do desinteresse de Barthes em publicá-lo no formato em que acabou sendo, postumamente. Ainda que não se possa desconsiderar que tenha participado em algum grau da escrita d’*A câmara clara* e talvez teria sido integrado de algum modo no *Vita Nova*, como sugere Claudia Amigo Pino (2015, p. 19). É um preenchimento do espaço da separação ao mesmo tempo em que é a aceitação desse adeus absoluto, parte do trabalho de luto. A experiência de Vidal, por sua vez, parece configurar o *Não escrever* como uma maneira de habitar a temporalidade do

enquanto, deslocando a impossibilidade de escrever um romance e lançando mão de outros modos de fazer literatura.

#### 4.2 O olhar do outro

Em ensaio intitulado “Les langues étrangères de Roland Barthes” (2017), Tiphaine Samoyault explora a relação de Barthes com a língua materna e com as línguas estrangeiras. Na abertura de seu texto, Samoyault aponta:

Assim, para Barthes, quanto mais uma língua for estrangeira, mais ela se ouve. Ela opera como uma língua mágica, permitindo acessar uma outra mobilidade da linguagem, próxima da escrita na medida em que ela é sonhada<sup>83</sup> (p. 5)

Na viagem de Barthes-personagem por São Paulo, na narrativa do livro *cartonero* e da terceira parte das palestras performáticas de *Não escrever*, ele é acompanhado pela amável senhora e pelo porteiro do hotel, como vimos anteriormente. Em seus passeios pela cidade, ele também cruza o olhar com uma pequena garota, de traços asiáticos, cena que evocamos no capítulo precedente.

De carro e acompanhado pela amável senhora, Barthes-personagem é surpreendido por essa menina que se endereça a ele nessa “língua desconhecida” (p. 21). Ele afirma: “pouco tempo depois, eu a vejo de novo e ela me reconhece. Nos olhamos nos olhos pela segunda vez” (p. 21). Assistimos na cena a uma isenção da compreensão linguística em detrimento da evidência dos outros sentidos: a escuta da língua estrangeira e o olhar trocado duas vezes entre os dois. Esse contato parece ser mais significativo por seu silêncio, que permite que os corpos sejam postos em destaque e que se construa um laço momentâneo entre os dois.

Essa cena nos remete ao início do fragmento “Sem palavras”, d’*O Império dos signos*, quando Barthes reflete:

A massa rumorosa de uma língua desconhecida constitui uma proteção deliciosa, envolve o estrangeiro (desde que o país não lhe seja hostil) numa película sonora que bloqueia, a seus ouvidos, todas as alienações da língua materna: a origem, regional ou social daquele que a fala, seu grau de cultura, de inteligência, de gosto, a imagem através da qual ele se constitui como pessoa e pede para ser reconhecido. Assim, no estrangeiro, repouso! (2016, p. 17)

A língua estrangeira e a língua materna são aproximadas, como discutido no

---

<sup>83</sup> « Ainsi, pour Barthes, plus une langue est étrangère, plus elle s’entend. Elle fait office de langue magique, permettant d’accéder à une autre mobilité du langage, rapprochée de l’écriture telle qu’elle est rêvée ».

texto de Samoyault (2017, p. 5). O que se destaca nesse trecho é o uso da expressão “proteção deliciosa” e o encerramento do fragmento: “repouso!”. Na cena de *Não escrever* em que Barthes-personagem se sente protegido, ele está envolto pela língua estrangeira, falada pela garota de traços asiáticos e pelo porteiro.

No entanto, remontando à biografia de Barthes, notamos que, em seus deslocamentos a países estrangeiros, houve quase sempre quem falasse sua língua materna. Samoyault indica, em seu ensaio sobre a relação de Barthes com as línguas estrangeiras, que:

Ao longo dos vários deslocamentos ao estrangeiro [...] ele sempre era acompanhado por universitários que falavam perfeitamente sua língua e lhe serviam de intérpretes. A vantagem do Marrocos, para onde ele ia com frequência, é que lá todos falavam francês, até mesmo os jovens analfabetos.<sup>84</sup> (2017, p. 1)

O contato com a língua desconhecida era possivelmente animado justamente pela presença da língua materna nesses contextos. Essa espécie de proteção talvez tenha algum traço em comum com o que enuncia Barthes no desfecho de “L’Image”. Ao longo do texto, Barthes apresenta três noções, emprestadas do grego: *Machè*, *Epochè*, *Acolouthia*. A primeira, *Machè*, estaria relacionada à ideia de combate, de luta. Barthes assume detestar situação que envolvem tal aspecto e revela identificar que a linguagem é com recorrência um campo para disputas (2002c, p. 512).

Mais adiante na exposição, ele aproxima a noção de combate à de imagem, notadamente: “aquilo que acredito que o outro pensa de mim”<sup>85</sup> (p. 516). O combate, a partir dessa segunda noção, seria constituído pela linguagem dos outros, que transforma um sujeito em imagem (p. 517). Barthes deriva essa noção em duas categorias (p. 519): a *Epochè*, que seria “a suspensão do julgamento”<sup>86</sup> (p. 518), e a *Acolouthia*, que a princípio seria “o antônimo lógico de *Machè* [...], continuação natural, consequência, fora de conflito”<sup>87</sup> (p. 512).

Dando continuidade à noção que seria isenta (ou contrária) ao conflito, ele apresenta um exemplo de *Acolouthia*: “o cortejo de amigos que me acompanham,

---

<sup>84</sup> « Lors de ses très nombreux déplacements à l'étranger [...] il est toujours accompagné d'universitaires parlant parfaitement sa langue et lui servant d'interprètes. L'avantage du Maroc, où il va très souvent, c'est que tout le monde y parle français, même les jeunes gens illettrés ».

<sup>85</sup> « ce que je crois que l'autre pense de moi ».

<sup>86</sup> « La suspension du jugement ».

<sup>87</sup> « L'antonyme logique de *Machè* est *Acolouthia*, la suite naturelle, conséquence, hors conflit ».



que me guiam, aos quais eu me abandono”<sup>88</sup> (p. 519). Barthes estende a companhia dos amigos ao “trabalho intelectual (ou escritura)” e, nesse gesto, atesta possivelmente um genuíno reconhecimento da importância de seu círculo de amizades, tanto para sua vida privada quanto para sua escrita. O acolhimento assegurado, que inclui entregar-se aos cuidados do outro, é próximo ao acolhimento da mãe, segundo o que discutimos anteriormente.

É curioso observar, contudo, uma dualidade em Barthes. Biograficamente, é o sujeito que espera estar protegido pela língua materna, quando em viagem. Em sua escritura, contudo, aprecia o contato sonoro com a língua estrangeira e sente-se reconfortado pela experiência de incompreensão linguística. No curso da *Preparação*, quando abordando a temática das traduções do haikai do japonês ao francês, Barthes assume sua hesitação em relação a versão dos textos poéticos, em defesa do ressoamento dos breves poemas na língua original (2015a, p. 60).

Na narrativa de *Não escrever*, Barthes-personagem se incomoda com a amável senhora, que era capaz de falar sua língua e que, no entanto, o protege demasiadamente. No caso da relação com o jovem rapaz, o empecilho da língua desconhecida não atrapalha em nada a aproximação entre os dois. Já no encontro de olhares entre ele e a pequena garota asiática, a comunicação supera a linguagem oral. Percebemos, nessa medida, Barthes-personagem estaria mais pautado em traços das reflexões barthesianas, de seu papel como crítico. O sujeito biográfico, nesse ponto, é afastado, quando em *Não escrever* o fator da coincidência linguística não contribui em nada para o sentimento de acolhimento do visitante ao país estrangeiro. O personagem de Barthes em *Não escrever* seria aquele que vê na diferença uma abertura, uma possibilidade. Tal escolha reverbera a situação de Vidal, que biograficamente vive no entre línguas, como evocamos no capítulo anterior.

Como mostra a relação de Barthes-personagem e a amável senhora, contar com um idioma comum não é suficiente para garantir a comunicabilidade. No projeto *Não escrever*, as palestras performáticas remetem a aspectos próprios dessa prática, conforme discutimos no primeiro capítulo. Ainda que utilizando uma língua comum, vimos que, desde as experiências precursoras das palestras performáticas, como *Lecture on nothing* (1949) por John Cage, ou *21.3* (1964) por Morris, reprisado

---

<sup>88</sup> « le cortège d’amis qui m’accompagnent, me guident, auxquels je m’abandonne ».

por Rosalind Krauss, em 1994, o aspecto da incompreensão se faz presente. Nas três experiências, a conferência acadêmica é deslocada para o espaço performático, exposta a um público alheio à especificidade científica do texto da apresentação. Entender o idioma dos artistas não é o bastante para que se estabeleça uma compreensão do que é dito.

Para além do aspecto do conteúdo propriamente, essas práticas, tal qual a de outros artistas mencionados no princípio de nosso percurso, se dispõem ao público de maneira descontínua. É o caso de *45' for a Speaker* (1954), em que Cage conduzia o público pela descontinuidade de trechos de textos, reunidos na apresentação. No caso das palestras performáticas de *Não escrever*, percebemos que os elementos que compõem as apresentações (fotografias, cenas fictícias, reflexões de leituras, citações de textos alheios, curtos vídeos e músicas) orbitam em torno das temáticas investigadas no projeto: Barthes; o desejo de escrever; o não escrever; a preparação de um romance. Os elementos suspensos eram expostos ao público de modo, por vezes, lacunar: a cada espectador presente nas apresentações ficava o convite para percorrer a descontinuidade da narrativa e talvez o desejo de a organizar, à sua maneira, a partir de suas próprias referências e vontades.

O olhar do público é percebido pela palestrante e pode funcionar como um regulador da dinâmica da apresentação. Sobre isso, o artista belga Éric Duyckaerts, cuja obra inclui uma série de palestras performáticas, comentou, em uma entrevista realizada em 2013, que podia perceber a incompreensão do público em sua primeira apresentação, nos anos 1970. O público era composto por seus amigos, para os quais tentava explicar o conceito de “transfinito”:

Eles estavam atentos mas não compreendiam nada. Eu fiz algo de maneira que, progressivamente, eles conseguiram compreender. [...] Havia sorrisos em seus rostos e olhares. Talvez eles estivessem simulando...<sup>89</sup> (p. 232)

Simulando ou não, o fato é que a reação do público conduziu Duyckaerts a persistir em seu discurso, a tentar se fazer compreender, como revela. É pela reação expressiva dos espectadores que pôde captar que alguma compreensão havia se dado ali. Essa compreensão, para além da linguística ou da intelectual, poderia ser

---

<sup>89</sup> « Ils étaient attentifs mais ils ne comprenaient rien. J'ai fait en sorte que, progressivement, ils arrivent à comprendre. Et lorsqu'ils ont compris, c'était le signal, c'était fini. Il y avait les sourires sur leurs visages et dans leurs yeux. Peut-être qu'il y en avait qui simulaient... »

inclusive de ordem social: a polidez ou a generosidade do público amigo que, mesmo sem entender, simula compreensão para não desencorajar o companheiro. Em todo caso, Duyckaerts sublinha que, mediante a complexidade dos conteúdos, o que mais conta na palestra performática é a impressão que transmite o palestrante ao seu público: “[...] se as pessoas comentam: ‘esse sujeito nos entrega alguma coisa, por isso eu sorrio para ele, quando ele termina’, isso sim é uma satisfação para mim.”<sup>90</sup> (p. 233).

Pensando que a descontinuidade é regulada por graus, em *Não escrever* sugerimos, no entanto, que ela está presente apenas como uma das ferramentas narrativas: não seria absoluta para a estruturação das palestras performáticas, do diário/cadernos nem do livro *cartonero*. Ainda que compostas por fragmentos, essas manifestações de *Não escrever* oferecem ao espectador e ao leitor elementos que não o deixam completamente desorientado. Essa impressão nos advém sobretudo quando refletimos sobre os possíveis públicos que assistiram às apresentações ou que acessaram o livro *cartonero*.

Observando os contextos nos quais as apresentações se deram, majoritariamente em centros culturais e eventos universitários, ou então a circulação restrita das publicações editadas pela Malha Fina Cartonera, imaginamos um tipo específico de público. Inferimos que se trate de sujeitos que têm alguma familiaridade ou condição de investigar sobre Barthes, sobre os impasses de se escrever um romance, ou sobre o contexto histórico em que se dava o projeto de Vidal. A compreensão, diferentemente do caso de Duyckaerts ou de Cage, se ofereceria, no caso de *Não escrever*, como algo mais possível para o público alcançar. Isso se justifica também porque, no caso dos dois artistas, a escolha das temáticas abordadas era marcada por uma extrema especificidade conceitual, diminuindo as possibilidades de contar com presentes que efetivamente entendessem do assunto. Em *Não escrever*, o conteúdo está apoiado em questões propriamente literárias, sobre os impasses da escrita de um romance e o arquivo de um processo criativo, o que contribui para uma probabilidade maior de compreensão por um público que é do mesmo meio.

O aspecto de desconhecimento dos espectadores sobre o conteúdo apresentado se aproxima de uma cena do par narrativo do livro *cartonero* e da

---

<sup>90</sup> « [...] si des gens se disent « Mais ce type il nous donne quelque chose, alors je lui souris quand c'est fini », alors là, c'est une grande satisfaction pour moi. »

terceira parte das palestras performáticas *Não escrever*. No caminho ao passeio escolar ao *Palais de Tokyo*, a narradora conversa com a mãe de um estudante da turma. A interlocutora, de origem romena, pergunta à narradora o que ela e seu filho tinham ido fazer na França. Ao mencionar sua investigação sobre Roland Barthes, a interlocutora, sem reconhecer o nome enunciado, confirma, equivocadamente: “Laurent Barthes?” (VIDAL, 2018a, p. 23). Tal desencontro referencial, no entanto, presumimos ser mínimo (senão, ausente), entre o público que se relaciona com *Não escrever*. Cogitamos que o encontro com um público que compreende o conteúdo abordado no projeto faça parte da busca do projeto, inclusive quando pensamos mais amplamente na proposta do ciclo *Em Obras*.

No ciclo, as artistas trabalham com a eventual ocorrência de um fracasso. Lidar com um público que esteja em condições de efetivamente dialogar com as palestras performáticas possivelmente contribui para o processo de criação das artistas. Pensando nos casos da própria Paloma Vidal ou de Cynthia Edul, como antes evocamos, a exposição dos materiais produzidos na investigação das artistas funciona de ferramenta para lidar com o arquivo, em busca também da composição de outras obras. Daí, o teste de diferentes articulações e disposições do material, diante de um público que compreende o que se está dizendo, resultaria em interações, mais ou menos explícitas. Essas interações, em forma de reações nos rostos dos presentes, ou até de eventuais conversas breves após as apresentações, são a priori indetectáveis, a menos que sugiramos que seus rastros participaram, em algum grau, da manutenção das apresentações e dos projetos que se desprenderam delas.

### 4.3 Intervalo

No final do ano de 1978, o Museu de Artes Decorativas de Paris acolhia a exposição “Ma – Espaço-Tempo do Japão”, para o *Festival de outono*. Proposta pelo arquiteto japonês Arata Isozaki, a exposição se dividia em sete salas, cada uma dedicada a uma representação do conceito japonês de *Ma*. Na brochura da exposição, encontramos uma descrição para cada manifestação, acompanhada de uma sugestão de tradução: *michiyuki* (percurso); *suki* (estranho); *yami* (piscada de luz); *himorogi* (espaço sagrado); *utsuroi* (transição, jogo de sombras); *hashi* (uma

extremidade, uma ponte, um par de varetas); *sabi* (devastação e serenidade). No texto de apresentação da exposição, Isozaki explica:

No Japão, as noções de tempo e de espaço estão reunidas em um só conceito traduzido pela palavra *Ma* – o intervalo que existe naturalmente entre dois objetos ou entre duas ações [...]. Não existe nenhuma diferença entre as duas noções de tempo e de espaço como as percebem os europeus.<sup>91</sup> (1978).

Para a ocasião, Barthes foi convidado a contribuir com o catálogo da exposição, para o qual apresentou um percurso comentado, escrevendo pequenas anotações fragmentadas sobre cada representação do *Ma* (2015a, p. 123). Ele também compôs um breve texto, publicado em 1978 na revista francesa *Le Nouvel Observateur*, intitulado “L’intervalle”. Defendendo que a exposição fugia de estereótipos do Japão, ele sustenta a pouca familiaridade do público ocidental com o conceito de *Ma*. Segundo Barthes, a separação entre tempo e espaço se dissolve no Japão, de modo que “aquilo que ele sente, que ele exprime, é algo de comum ao espaço e ao tempo. Toda a relação, toda a separação entre dois instantes, dois lugares, dois estados: *Ma*.”<sup>92</sup> (2002c, p. 475)

Alguns meses mais tarde, o conceito japonês reapareceria nas reflexões barthesianas, durante o primeiro ano do curso da *Preparação*. Na ocasião da aula de 3 de fevereiro de 1979, Barthes insiste no fato de que os conceitos kantianos de tempo e espaço se afastam do conceito japonês de *Ma*, o definindo como: “[...] uma categoria mais sutil, porque essencialmente relacional, que é a noção do Intervalo (do espaçamento) – seja o tempo ou o espaço (é a mesma coisa) [...]”<sup>93</sup> (2015a, p. 123). Dando continuidade ao tema da aula anterior, em que abordara a noção de instante, ele insiste especificamente em duas representações do *Ma*: o *yami* e o *utsuroi*.

A segunda noção, de *utsuroi*, já havia sido evocada por ele no princípio da *Preparação*, quando justamente anunciara a efemeridade que caracteriza um curso e seu desinteresse em publicar o curso do *Neutro* (BARTHES, 2015a, p. 25). Insistindo novamente na efemeridade, ele associa *utsuroi* ao que parece ser o

<sup>91</sup> « Au Japon, les notions de temps et d'espace sont unies dans un seul concept traduit par le mot "MA" - intervalle existant naturellement entre deux objets ou entre deux actions [...]. Il n'existe aucune différence entre les deux notions de temps et d'espace telles que les perçoivent les européens. »

<sup>92</sup> « Ce qu'il sent, ce qu'il exprime, c'est quelque chose de commun à l'espace et au temps ; toute relation, toute séparation entre deux instants, deux lieux, deux états : *Ma*. »

<sup>93</sup> « [...] une catégorie plus subtile, parce qu'essentiellement relationnelle, qui est la notion d'Intervalle (d'espaçement) – soit le temps soit l'espace (c'est la même chose) [...] »

momento de maior admiração dos japoneses em relação à flor de cerejeira: não sua beleza, mas a consciência de saber que logo irá murchar. Barthes destaca então que: “[...] a beleza está na percepção, diria quase sensual, de um futuro iminente.”<sup>94</sup> (p. 124).

Como exploramos no primeiro capítulo, a noção de *utsuroi* – do modo que é interpretada por Barthes e deslocada ao curso da *Preparação* – se relaciona com as manifestações do projeto *Não escrever*, especialmente em suas manifestações em livro *cartonero* e em palestras performáticas. Gostaríamos, neste momento, de pensar de maneira mais ampla o conceito de *Ma*, não associando-o a uma de suas representações, mas como lido por Barthes de modo mais geral.

Ainda no curso da *Preparação*, ele associa o conceito de *Ma* ao Vazio (*vide*), indicando que se trataria de “[...] uma respiração, uma aeração [...]” (BARTHES, 2015a, p. 71). Essa aeração seria, conforme expõe, fundamental à tipografia do haikai. Barthes indica que seria justamente essa aeração o que definiria o aspecto de um verso:

Podemos dizer que quando avançamos a outra linha depois de um verso e deixamos por consequência um branco, esse branco é como um tipo de pedaço de ar, um tampão de ar, uma divisória feita de vazio, uma divisória feita de ar, e é isso que faz o verso.<sup>95</sup> (p. 69)

A ideia de divisória (*cloison*) é emprestada de Mallarmé, que costumava dizer que sentia necessidade, mesmo quando praticando os versos livres, de empregá-las para delimitar os versos. O aspecto do vazio seria explorado por Barthes mais adiante, associando-o às artes gráficas e à pintura oriental, que fariam uso dos espaços vazios na composição de obras artísticas (p. 69).

Observando o aspecto gráfico dos textos do livro *cartonero Não escrever*, percebemos que grande parte é apresentada em versos livres. Daí, os espaços em branco produzindo os versos marcam o respiro aludido por Barthes (p. 71), convocando o silêncio. Olhando por essa perspectiva, poderíamos adicionar que, de modo mais geral, no gênero da poesia, uma das características formais de um texto em versos seria precisamente o que não está escrito: o vazio da escrita lhe conferindo seu aspecto de poema.

O vazio espacial demarcando os versos se oferece como um curto silêncio,

<sup>94</sup> « [...] la beauté est dans la perception, je dirais presque sensuelle d'un futur imminent. »

<sup>95</sup> « On peut dire que quand on va à la ligne après un vers et qu'on laisse par conséquent un blanc, ce blanc est comme une sorte de morceau d'air, un tampon d'air, une cloison de vide, une cloison d'air, et que c'est cela qui fait le vers. »

uma breve pausa, que separa temporalmente um verso do outro, na leitura de um poema em voz alta. Para o caso de *Não escrever*, essa transferência acontece efetivamente quando sabemos que as palestras performáticas eram precedidas da escrita de “um texto em versos” (VIDAL, 2021, p. 51), no formato de roteiro. Na terceira parte das palestras performáticas, a experiência preparada antes em versos encontrava depois o suporte do livro *cartonero*. A disposição gráfica aerada de um poema e sua leitura performada em voz alta, ritmada por silêncios, se relacionaria, assim, através do *Ma*. Isso porque haveria a simultaneidade temporal e espacial, própria do conceito japonês, participando como lembrança: lendo o livro *cartonero*, lembramos que fora antes uma palestra performática; a palestrante apresentando seus versos traz ao público a recordação de que aqueles pequenos silêncios desenham versos, impressos outrora em papel.

O vazio, arquitetado pelos versos de um poema, é estendido por Barthes no curso da *Preparação*, na aula de 27 de janeiro de 1979. Pensando mais amplamente a noção do vazio em relação à escrita, ele evoca Blanchot e *O livro por vir*, para associar o haikai à reflexão blanchotiana sobre a falta de inspiração. Barthes sugere que uma das temáticas comuns dos haicais, que se trata de falar sobre o tempo que está fazendo, seria uma espécie de falta de inspiração, a partir da citação de Blanchot: “a inspiração é primeiramente esse projeto em que ela falta.”<sup>96</sup> (2015a, p. 111). A temática do tempo que está fazendo fora associada à noção de nada, como refletimos no final do capítulo anterior. Por essa via, poderíamos pensar, como fora para o caso da noção de nada, que esse vazio a que se refere Barthes não é totalmente esvaziado nem silencioso.

Seria um vazio preenchido de sentidos, algo que aparece disperso em um par de textos publicados por Barthes, também em 1979, acerca da obra do artista estadunidense Cy Twombly. Meditando sobre sua obra, Barthes evoca o conceito de *Ma* e o associa ao sentido da palavra latina *rarus*: “[aquilo] que apresenta intervalos ou interstícios, escasso, poroso, esparso [...]”<sup>97</sup> (2002c, p. 692). Essa caracterização é suplementada mais adiante no ensaio, quando Barthes propõe que em Twombly: “[...] há certamente um silêncio, ou, para ser mais preciso, uma crepitação muito tênue da folha [...] poderíamos dizer que o traço, a hachura, a forma, enfim, o evento

---

<sup>96</sup> « L’inspiration est ce projet par où elle manque »

<sup>97</sup> « [...] qui présente des intervalles ou des interstices, clairsemé, poreux, épars [...] »

gráfico é o que permite à folha ou à tela de existir [...]”<sup>98</sup> (p. 701).

Novamente, percebemos uma delimitação de existência concedida pelo vazio, como fora antes para o caso dos versos. É a convivência de vazio com preenchimento, de silêncio com crepitação, que estrutura o poema, como ocorre em Mallarmé, ou a pintura, como ocorre em Twombly. O interesse de Barthes parece novamente apontar para algo análogo à noção do *nada* produtivo, como refletimos no capítulo precedente.

Aproximando esse tipo de vazio (preenchido e produtivo) ao conceito de *Ma* (desde a percepção barthesiana), obtemos uma possibilidade de leitura para o projeto literário *Não escrever* em relação ao romance que se desejava escrever. Dentro dessa lógica deslocada do conceito japonês, as manifestações do projeto de Vidal poderiam ser lidas como piscadas reiteradas do estado do não escrever, como é o *yami* segundo Barthes. Tal representação do *Ma* é associada por ele ao teatro japonês *nô*: o *yami* seria o intervalo entre o momento em que os atores saem das sombras para se apresentar e o momento em que a iluminação cessa e encerra a cena (BARTHES, 2015a, p. 124).

O espaçamento que oferece o *yami*, segundo a leitura de Barthes, equivale precisamente à apresentação, invertendo assim a noção de vazio: ele é preenchido pelo próprio propósito da situação teatral. Para o caso do projeto de *Não escrever*, a impossibilidade de escrever o romance é um intervalo preenchido entre o início do desejo de escrever (iniciado em 2013) e a publicação do romance que se desejava escrever (publicado em 2021). Esse espaçamento-intervalado acontece como *Não escrever*, manifestado em pesquisa acadêmica, em palestras performáticas, em viagens, em aulas, em diário e em livro *cartonero*. Nesse sentido, o projeto literário *Não escrever* se apresenta como uma realização do *Ma* barthesiano, cuja temporalidade é a do enquanto e a espacialidade é a do entremeio: enquanto não se escreve, escreve-se de uma escrita deslocada, habitando o entremeio do desejo de escrever um romance.

---

<sup>98</sup> « [...] il y a certes un silence, ou, pour être plus juste, un grésillement très ténu de la feuille [...] on pourrait dire que le trait, la hachure, la forme, bref l'événement graphique est ce qui permet à la feuille ou à la toile d'exister [...] »



#### 4.4 O dispositivo fotográfico na narrativa

Folheemos um álbum de fotografias, contudo sem vê-las. Imaginemos esses retratos, por um exercício que se dará por meio da leitura de descrições, inventadas por nós, a partir de fotografias. Começemos admirando um retrato de Roland Barthes, sorrindo; nos deixemos então capturar por um sol brilhante, contrastando com a sombra recortada de uma cidade. Agora, olhemos para uma garotinha com traços asiáticos, vista pela janela de um carro, que nos mira de volta. Logo em seguida, desde o alto de uma ponte, observemos a avenida 23 de maio durante o dia, com um fluxo ameno de carros. Os fios de eletricidade riscam um céu nublado na fotografia seguinte. Conheçamos mais um retrato de Roland Barthes, fazendo careta. Novamente na metrópole, miremos uma antena telefônica cortando um céu, nublado mais uma vez. Um par de cenas recebe, na sequência, nosso olhar: a mesma garotinha da fotografia precedente agora nos mira, com seu corpo escorado no corrimão de uma escadaria; na página ao lado, vemos um jardim de bambus, em que aparecem uma sombrinha vermelha aberta e um homem com traços asiáticos, virado de perfil e portando um objeto branco. A última fotografia desse álbum é de um ônibus, da rede paulistana de transporte público, se movendo em direção à lente da câmera, cujo letreiro diz “Liberdade”.

Dessas fotografias, extraímos nossa leitura particular e as privamos de seu contexto. Descoladas e substituídas por uma descrição, compostas a partir de nosso olhar, elas configuraram uma espécie de álbum bem desconjuntado de fotografias imaginadas. Que história contam essas imagens e que relação têm entre si? Qual a relação de Roland Barthes com essas cenas urbanas? Que cidade é essa? Sem conhecer a cidade de São Paulo, como saberíamos que se trata da mencionada avenida ou que o ônibus referenciado integra a rede paulistana de transporte público? Quem é essa garotinha? Quem é o homem no jardim de bambus?

Devolvamos a essas descrições de fotografias o seu contexto: o livro *cartonero Não escrever*. Nele, como vimos anteriormente, as fotografias convivem com os textos em versos, ao longo das quarenta páginas do livro. Somos conduzidos, nesse arranjo de imagens e escrita, por três deslocamentos: a viagem de uma pesquisadora-escritora, acompanhada por seu filho, à Paris; a viagem de um personagem de Roland Barthes à São Paulo; e o retorno da pesquisadora-escritora e de filho à São Paulo, no inverno de 2016. As fotografias de *Não escrever* nos

oferecem uma série de questionamentos: que papel desempenham na narrativa? Qual a relação entre elas e os textos? A que tipos de desdobramentos podem nos conduzir? Em que níveis podem contribuir para refletirmos a narrativa do livro *cartonero* e, mais amplamente, a articulação do projeto *Não escrever*?

A convivência entre texto e fotografia é algo que já havia sido experimentado por Paloma Vidal. O livro *Dupla exposição* (2016), mencionado no primeiro capítulo, foi um trabalho colaborativo entre Vidal e Elisa Pessoa. A publicação inclui fotografias, realizadas por Pessoa utilizando a técnica da dupla exposição, e textos, selecionados ou escritos por Vidal. A escritora e professora Martha Esther Maciel brinda a publicação com uma apresentação, na qual inscreve sua percepção sobre o caráter inclassificável da obra, cujos “[...] textos e imagens mantêm uma relação instável, feita de interseções, disjunções e enlaces simultâneos [...]” (VIDAL; PESSOA, 2016, p. 6). Ademais, Maciel sublinha que o livro se posiciona dentro de um trabalho investigativo das autoras, que empenham “[...] trânsitos criativos entre diferentes linguagens, como o vídeo, a projeção e a performance [...]” (p. 7). A título de exemplo, sabemos que tanto Vidal quanto Pessoa integram o ciclo de palestras performáticas *Em Obras*. Para o caso de Vidal, a assunção do deslocamento por práticas expressivas variadas ocorre no projeto *Não escrever*, além de atravessá-la em diversos outros níveis, como pudemos observar no segundo capítulo desta dissertação.

O deslocamento da literatura para fora de si é um ponto central no ensaio *Depois da fotografia: uma literatura fora de si* (2014), da pesquisadora Natalia Brizuela, uma das convidadas para a série de ensaios *Entrecríticas*. Aproximando fotografia e literatura, ela indica que no final do século XIX a literatura começa a se desprender de uma especificidade, momento em que justamente a fotografia se consolidava (p. 35). Aludindo às reflexões de intelectuais de áreas diversas, como Rosalind Krauss, Jacques Rancière e Reinaldo Laddaga, ela assinala que, a partir dos anos 1960, há um crescente interesse em investigar “as estratégias de ruptura e destruição da sintaxe das diferentes artes [...], os modos e motivos que fazem com que a especificidade dos meios, a partir de meados do século XX mute, entre crise, se desarme” (p. 86-7).

Efetivamente, esse estado da literatura deslocada converge com a “[...] dissolução das supostas especificidades nacionais, territoriais, identitárias [...]”, momento em que “[...] os Estados-nação perdem sua hegemonia como

aglutinadores de subjetividades, de projetos, de fantasias.” (p. 44). É nesse momento que, segundo Brizuela, se passa a observar como a fotografia, em sua oscilação entre arte e não arte (p. 19), se configura “[...] como um veículo privilegiado da passagem para outros meios, para outras artes.” (p. 43). Ao olhar para o projeto *Não escrever*, notamos uma profusão de fotografias, integrando o livro *cartonero* como também as apresentações das palestras performáticas. A presença dessas fotografias no projeto *Não escrever* parece efetivamente convergir com um exercício literário que busca por maneiras de escrever e de se expressar libertas dos limites das disciplinas.

Outro aspecto da fotografia é sua qualidade de recorte (p. 118). Acerca disso, é conhecida a associação feita por Júlio Cortázar entre conto e fotografia, de modo que “[...] a fotografia faz parte de um movimento que leva a literatura para o jogo, que quer desestabilizar o mesmo campo literário ao pô-lo lado a lado com um meio – o fotográfico [...]” (p. 65). Tempo, espaço e personagens ficam restritos ao espaço fotográfico, condicionados à brevidade e ao fragmentado. Entendemos que o aspecto do recorte funciona para refletir as fotografias presentes em *Não escrever*. Uma ideia equivocada seria propor que a existência dos textos junto das fotografias esmoreça o aspecto de recorte fotográfico, como se a palavra escrita viesse com a finalidade de preencher um suposto vazio da imagem. Conforme defende Brizuela, “ver a imagem como ilustrativa de um texto revela uma leitura que não consegue pensar em ambos os meios horizontalmente” (p. 114).

O que notamos na narrativa do livro *cartonero* é efetivamente um empréstimo do aspecto fotográfico do recorte para a composição dos textos, de modo que fotografia e os versos estariam operando em uma mesma dinâmica. Para além da característica de brevidade, que interessara Cortázar na aproximação da fotografia ao conto (p. 63), notamos no livro *cartonero Não escrever* que os elementos da narrativa operam na lógica do recorte. Personagens, eventos e espaços aparecem como indicações, com limitada descrição.

Como antes evocamos, da personagem da pesquisadora acadêmica e escritora – que escreve em primeira pessoa e por isso se confunde com aquela que realiza o projeto *Não escrever* – conhecemos sobretudo seu papel de mãe (como em VIDAL, 2018a, p. 38). Do personagem de Roland Barthes, embora o nome do autor aponte para sua totalidade (sua obra e sua biografia), na narrativa sabemos especialmente de seu lado estrangeiro, viajante (como em p. 16-17). Do passeio

escolar ao Palais de Tokyo, conhecemos apenas o trajeto de metrô (p. 22-23). Paris é reduzida à rua Fontarabie, ao atentado ao jornal Charlie Hebdo, à estação de metrô Buzenval e ao caminho pelos trilhos, rumo ao Palais de Tokyo (p. 22-23). Nenhum desses lugares ou eventos é descrito para além da menção. De São Paulo, temos um pouco mais de notícia: um hipotético trajeto de ônibus, passando por Paraisópolis, Cidade Ademar, Americanópolis e Vila São Paulo (p. 17); a avenida 23 de maio (p. 18); o bairro japonês da Liberdade (p. 21); o centro da cidade (p. 29). Os nomes remetem a algo mais amplo, como bairros, cidades e pessoas. No entanto, a narrativa os recorta, enquadrando apenas o que lhe é estritamente necessário para escrever.

As fotografias do livro *cartonero Não escrever*, ainda que eventualmente em diálogo com os textos, não parecem se reduzir a uma ilustração da narrativa. Isso fica em evidência inclusive nos casos em que a disposição da imagem e do texto é desconexa, como no caso da fotografia do ônibus com destino ao bairro da Liberdade. Essa fotografia aparece em momento da narrativa em que a pesquisadora conversa com outra mãe: Claudia, de origem romena, chega à conclusão de que sua interlocutora viera a Paris “[...] pra escrever / o que ele [Barthes] / não escreveu!” (p. 34). A imagem do ônibus nos conduz, em contraste, de volta para São Paulo, de volta para essa espécie de Japão recortado que é o bairro paulistano.

A viagem do personagem de Roland Barthes nos é entregue na narrativa do livro *cartonero* sobretudo na seção intitulada “incidentes”, como evocamos no capítulo anterior. Trata-se de uma seção que se repete quatro vezes, cujo texto, disposto sem a estrutura de versos (em contraste com outros textos do livro), é narrado por uma voz em primeira pessoa, que relata impressões de sua viagem por uma “metrópole / desconjuntada” (VIDAL, 2018a, p. 17). As cenas se distribuem da seguinte maneira: a inicial relata o primeiro encontro com os personagens da amável senhora e do porteiro do hotel; a segunda narra o passeio ao bairro japonês acompanhado da amável senhora; a terceira conta sobre o passeio ao centro da cidade, junto ao porteiro do hotel; a quarta se ambienta no último dia da viagem, em que o narrador se despede do porteiro do hotel. Como antes sugerimos, é possível estabelecer uma conexão entre o formato e o modo de narração dos “incidentes” de *Não escrever* com dois textos barthesianos: *Roland Barthes por Roland Barthes* e *Incidentes*. Aqui, gostaríamos de insistir em um terceiro laço, entre o livro *cartonero*

*Não escrever e O império dos signos*, segundo o aspecto do recorte.

Na biografia mais recente de Roland Barthes, Tiphaine Samoyault intitula uma das seções do livro por “Cortes” (*découpages*). Dedicada a investigar “a necessidade de descentramento” sentida por Barthes (2021, p. 410), a seção aborda duas obras: *S/Z* e *O império dos signos*. Samoyault observa que, de maneiras distintas, em ambos os livros “[...] a divisão não separa, não espalha, mas valoriza a coesão do conjunto. O desconforto eventualmente sentido diante da decupagem como corte ou como barra vem em geral do fato de que nossas divisões são outras.” (p. 410). A partir disso, poderíamos observar uma tendência em aceitar a descontinuidade como forma possível de expressão. A pesquisadora assinala uma aproximação de Barthes a Derrida, cujo “[...] caminho paralelo [...] repousa em suas operações: a desconstrução – desdobramento, recorte – e a análise.” (p. 411). Se, para Derrida, tais operações desembocam na noção de *diferência*, em Barthes estariam relacionadas à aproximação entre leitura e escrita, cuja reverberação mais explícita se dá na noção de *escrevível*, “[...] que faz do leitor um produtor de texto.” (p. 412).

Segundo Samoyault, seria precisamente essa a noção explorada n’*O império dos signos*. Dispensando de uma obrigação propriamente hermenêutica, Barthes no Japão “[...] aceita ser fotografado ou captado pelo real que o cerca, e por isso mesmo modificado.” (p. 416). A biógrafa aponta à possibilidade de reunirmos alguns textos de Barthes em torno de uma escrita muito particular, pautada em um olhar próprio da experiência de viagem. Essa prática de escrita d’*O império dos signos* poderia ser acompanhada por um conjunto de publicações póstumas: *Incidentes*, *Diário de luto* e *Cadernos de viagem à China* (p. 419).

O recorte funcionaria, nesse sentido, como um método de escrita, que propõe inscrever o olhar particular ao país estrangeiro, isento de um gesto interpretativo ou determinante sobre aquele lugar. Não se trataria, no caso de Barthes, de um texto sobre o Japão. *O império dos signos* seria a continuidade de um caminho em que Barthes “[...] submete o país às leis de seu imaginário e de seu desejo.” (p. 416).

Pensar em um Japão recortado, deslocado do próprio Japão, funciona como leitura para o bairro paulistano, cuja formação mais recente decorre dos fluxos migratórios de famílias japonesas para o território brasileiro e a posterior ocupação da região do atual bairro da Liberdade, no princípio do século XX, como remonta o

pesquisador André Eiji Sato (2016, p. 101). Cenário das violências e abusos de um passado colonial escravocrata brasileiro, durante mais de dois séculos o território, correspondente hoje ao bairro da Liberdade, era antes conhecido por sediar o Largo da Forca, local em que eram punidas e enforcadas pessoas escravizadas (p. 100). A região era tomada também por um cemitério e por casarões de imigrantes portugueses e italianos (p. 101). Essas comunidades foram deixando gradativamente o bairro, conforme iam prosperando economicamente, cedendo lugar às famílias japonesas (p. 100). Os imigrantes nipônicos, quando chegavam ao Brasil, eram direcionados às fazendas cafeeiras, no interior dos Estados do Paraná e de São Paulo. Vinham com a esperança de enriquecerem e regressarem prontamente ao Japão, algo que efetivamente não ocorria na maior parte dos casos (p. 102). Tal frustração, acompanhada de condições precárias de trabalho, os levavam a buscar a cidade de São Paulo como possibilidade de prosperar (p. 103). Sato relata que os porões dos casarões, deixados pelas famílias italianas e portuguesas, eram divididos pelas famílias japonesas, e iam se transformando em comércios e pensões (p. 103).

A mudança de nome de Largo da Forca para Largo da Liberdade data de 1821 (p. 99). Há duas versões que explicam a alteração: uma se refere a um episódio de enforcamento, em que a corda teria arrebentado três vezes, enquanto a população presente gritava “liberdade”; a outra remete à ideia de “liberdade espiritual”, que seria concedida aos condenados no local (p. 99).

A visita de Barthes-personagem ao bairro, contudo, não nos revela nada disso. O fragmento menciona o local, “bairro japonês da Liberdade”, mas, do passeio, pouco sabemos. O que vemos é que ocorreu de carro, com a amável senhora, em situação incômoda para o viajante, e que durante a saída pelo bairro, houve o encontro de olhares com a garota com traços asiáticos, como apresentamos anteriormente. As duas fotografias em que aparece a garota com traços asiáticos, as quais poderíamos associar à menção no texto, estão em posição afastada por algumas páginas do trecho em questão. Esse afastamento logra conceder à imagem um lugar narrativo equiparado ao do texto, funcionando como a outra parte da narrativa, por um lado, e reivindicando a autenticidade do episódio narrado, por outro.

Esse último procedimento seria um terceiro aspecto expresso pelas fotografias quando em relação com a literatura, aquilo que Barthes chamara por *isso*

*foi* (2015b, p. 68). Em *A câmara clara*, ele sugere que a fotografia não teria como função a rememoração: o noema da fotografia seria atestar um evento, uma existência, uma situação (p. 71). No projeto *Não escrever*, as fotografias realizadas das palestras performáticas funcionariam, nesse sentido, justamente como registros residuais do acontecimento efêmero das apresentações. Quando convocadas no presente, elas operam segundo essa lógica: "o que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente" (p. 14). Essa insistência sobre um passado perdido dialoga com a discussão que travamos no final do primeiro capítulo, sobre as noções de arquivo e repertório, sustentadas por Diana Taylor (2011). A segunda camada do *isso foi* é justamente a afirmação nítida de que aquilo realmente aconteceu, uma espécie de atestado de acontecimento.

Nesse sentido, a presença de fotografias em uma narrativa ficcional ofereceria ao leitor um *trompe l'œil*. No caso do livro *cartonero Não escrever*, primeiramente nos deparamos com uma carta, assinada por Roland Barthes, em resposta a um convite para visitar o Brasil. Ele diz que ainda não poderia realizar tal viagem, mas reafirma sua real intenção de concretizá-la (VIDAL, 2018a, p. 6). Poucas páginas adiante, aparece seu primeiro retrato, em que Barthes sorri (p. 9). Mais adiante, lemos a primeira das cenas da seção "incidentes", em que o viajante conhece a amável senhora e o porteiro (p. 15). Essa sequência permite a um leitor que desconheça Roland Barthes pensar que ele viajara, no final das contas, à São Paulo. A página seguinte elimina essa possibilidade: "Roland Barthes poderia / ter vindo / ao Brasil." (p. 16). A fotografia *a priori* contribui com uma determinada leitura do conjunto formado com a carta e o fragmento narrado em primeira pessoa, que logo é perturbada pela afirmação que revela a não realização da viagem. Com a continuidade da narrativa, o que parece estar doravante em jogo é algo que Natalia Brizuela observa na obra de Mario Bellatin:

Na obra de Bellatin, opera fortemente outra temporalidade do índice fotográfico, o presente em que se declara que isso que se vê existe, em que se convoca a existência de um mundo que, se não fosse ali convocado, não existiria. Tudo existe dentro do universo fechado da ficção. Bellatin leva toda a sua prática ao limite entre o traço e a dêixis, entre o documento e a performance. (2014, p. 193)

Analogamente ao que ocorre em Bellatin, a fotografia na ficção do *Não escrever* participaria da composição de um tempo-espço próprio da narrativa. Uma vez posto em xeque o potencial de atestar a realidade, o dispositivo fotográfico se

desorienta e encontra uma nova possibilidade.

Tal aspecto pode ser identificado como uma desrealização da realidade, promovida pela fotografia. Essa percepção é percebida pela narradora de *L'usage de la photo* (2006). Projeto conjunto de Annie Ernaux e Marc Marie, a narrativa dupla acontece em conjunto a uma seleção de fotografias que enquadram amontoados de roupas, lançados ao chão apressadamente, antes da relação amorosa entre os dois narradores. Os textos partem sempre de uma descrição da fotografia, a partir da qual o texto vai se expandindo, para alcançar a narrativa sobre a relação dos dois e outros aspectos que tomavam suas vidas, na época em que as fotografias foram tomadas. Diante da mesma fotografia, cada um dos narradores em primeira pessoa oferece ao leitor seu próprio texto.

Em passagem quase final do livro, a narradora insiste sobre a ausência dos corpos, dado literal da situação da fotografia, em que efetivamente estão enquadradas as roupas desprovidas dos corpos aos quais pertencem. Daí, tanto roupas como fotografia funcionam como restos de um ato de amor consumado. Ela observa que, naquele registro fotográfico: “tudo é transfigurado e desencarnado. Paradoxo dessa foto destinada a dar mais realidade ao nosso amor e que o desrealiza. Ela não me desperta nada. Não há vida nem tempo. Aqui, eu estou morta.”<sup>99</sup> (ERNAUX; MARIE, 2006, p. 188). A fotografia não cumpre nem a função de representação do real nem de artifício para memória. Desfazendo a possibilidade de um registro completo do acontecimento, ela se abre para a ficção.

Novamente, como Brizuela aponta em Bellatin, a fotografia participa da constituição de uma narrativa, analogamente ao que ocorre na narrativa do livro *cartonero Não escrever*. No caso do projeto de Vidal, o dispositivo fotográfico contribui para convocar o leitor a uma possibilidade que é mais próxima à construção ficcional. Ele funciona como abertura para questionamentos sobre, por exemplo, a percepção de Roland Barthes sobre o Brasil (VIDAL, 2018a, p. 27), se perguntando como poderia ter sido um texto dele a partir dessa viagem, se ela tivesse sido realizada.

Essas perguntas podem reverberar na outra temporalidade da narrativa, da pesquisadora e de seu filho, que é a da contemporaneidade: o inverno de 2016,

---

<sup>99</sup> « Tout est transfiguré et désincarné. Paradoxe de cette photo destinée à donner plus de réalité à notre amour et qui le déréalise. Elle n'éveille rien en moi. Il n'y a plus ici ni vie ni le temps. Ici je suis morte. »



muito próxima ao ano em que o livro é publicado, 2018. Essa segunda parte da narrativa poderia se perguntar também: o que escrever sobre esse país? Sobre sua história presente? Como escrever? Já dentro da ordem do possível, em uma temporalidade presente, a narrativa convoca um passado para se pensar seu aqui e agora, sob a assombração de um ontem e mirando adiante a incerteza do amanhã.

#### 4.5 Aspectos da escrita de si em *Não escrever*

Na penúltima aula do curso da *Preparação*, Barthes propõe três questionamentos sobre o contexto em que se daria uma obra desejada: qual História, qual sociedade e qual língua. Na reflexão sobre o primeiro aspecto, ele propõe aos presentes “um problema clássico da teoria da literatura: como o escritor [...] ‘exprime’ a História (ou seja, seu presente na medida em que ele o queira inteligível)?”<sup>100</sup> (2015a, p. 518). A discussão se prolonga para um segundo problema, relativo a como o escritor pode posicionar sua obra e sua própria história em relação à Grande História (p. 519). A partir desses dois problemas, ele propõe brevemente algumas ideias, como a percepção de que a história geral costuma aparecer de maneira secundária mesmo quando em narrativas de relevância histórica, como o caso de Dante (p. 518); ou como por vezes o escritor pode ter um sentimento de exclusão de seu contemporâneo (p. 519).

Na continuidade da reflexão, Barthes sugere mais uma possibilidade na relação entre escritor, obra e História, algo que chamará por “fratura histórica”. Citando o caso de Marcel Proust em relação ao caso Dreyfus, ele revela igualmente sua própria experiência:

[...] foi Maio de 1968 que me apresentou problemas, os quais não posso nem imaginar escrever sem levá-los em conta. Foi naquele momento em que senti uma mutação de sensibilidade em minha vida, porque criativamente, o importante surgiu da História: a necessidade, a angústia e o trabalho ativo de *se adaptar*. A História é sempre uma adaptação incessante.<sup>101</sup> (p. 521)

Efetivamente, Tiphaine Samoyault aponta, na biografia de Barthes, que “a

<sup>100</sup> « [...] comment l'écrivain [...] “exprime-t-il” l'Histoire (c'est-à-dire son présent en tant qu'il le veut intelligible) ? »

<sup>101</sup> « [...] c'est Mai 68 qui m'a posé des problèmes ; des problèmes tels que je ne puisse pas imaginer d'écrire sans en tenir compte ; c'est là qu'il y a eu une mutation de sensibilité dans ma vie, parce que créativement, l'important, c'est surgis de l'Histoire, la nécessité, l'angoisse et aussi le travail actif de *s'adapter*. L'Histoire est toujours une adaptation incessante. »

virada de Maio de 68 determina novos projetos, novas direções para a escritura.” (2021, p. 392). O livro que marcaria essa virada seria *Sade, Fourier, Loyola*, cuja escrita decorre contemporaneamente aos chamados Acontecimentos de Maio de 68 (p. 393). Tal empreitada refletiria uma busca de Barthes por uma nova linguagem, a partir de sua reflexão sobre os três escritores. Sem fazer qualquer alusão aos eventos históricos de Maio de 68, sua escrita é justamente provocada por eles e a reflexão é deslocada para contextos distantes, marcados pelas obras da tríade de escritores.

Quando transpomos essa reflexão para o contexto latino-americano, podemos observar como eventos históricos de repressão, como o caso dos Golpes de estado e ditaduras que assolaram os territórios, entre as décadas de 1960 e 1980, impõem novos moldes para as práticas artísticas. Natalia Brizuela, cujo ensaio participou de nossa discussão na seção anterior, sustenta que foi no período em que a América Latina se encontrava tomada por “situações extremas da política” que a arte conceitual pôde encontrar espaço para tomar formas; ressalvas dadas às especificidades próprias de cada país (2014, p. 70). Pensando em artistas como Antonio Caro, Alfredo Jaar, Cildo Meireles e León Ferrari, ela observa como “a arte conceitual permitiu que a arte fosse ao mesmo tempo veículo informativo e matéria de expressão artística” (p. 71). No caso do Brasil, ela menciona movimentos como o concretismo e o tropicalismo e observa uma tendência maior, em contraste aos outros países latino-americanos, a uma internacionalização da linguagem conceitual, possivelmente em decorrência da existência da Bienal de São Paulo desde 1951 (p. 74-75).

A necessidade de ocupar espaços públicos e de romper com as fronteiras entre as disciplinas artísticas se oferecia, assim, como uma estratégia artística de manutenção e resistência. Brizuela identifica na obra de Diamela Eltit uma abertura para a teatralidade, sobretudo a partir do final dos anos 1970, com “[...] sua participação no C.A.D.A (Colectivo de Acciones de Arte), com suas encenações de ações de arte na malha de uma cidade sob ditadura [...]” (p. 145). O trabalho com a performance e a exploração da teatralidade confluem com “[...] obras experimentais, livros que não podem ser catalogados, lidos e enquadrados quanto às taxonomias convencionais de classificação”, ao que se acresce uma aproximação entre vida e ficção (p. 148).

O campo performático, como discutimos no primeiro capítulo, oferece o

espaço para que o sujeito em cena constitua sua *persona*, a partir de traços próprios (COHEN, 2013, p. 115). Essa constituição de um *outro* a partir de um *eu* pode bem, como observa Brizuela, ser realizada “[...] pelo espectador, que transforma o outro num objeto espetacular” (2014, p. 149). Analogamente, a fotografia também produziria esse tensionamento entre “[...] uma interioridade e uma exterioridade, entre um *eu* e um *outro*” (p. 151).

Não por acaso, notamos que é recorrente identificar a prática das escritas de si em projetos em que convivem com a fotografia e/ou com a performance. Esse é o caso dos trabalhos de escritoras como Annie Ernaux, como vimos na seção anterior. A partir de uma perspectiva própria e do anúncio da subjetividade, a escrita de si consegue dizer o mundo, dizer uma época, dizer um pedaço da História. Para o caso de Ernaux, a escritora confessa, em entrevista de 2011, que tem a forte impressão de que a narrativa de suas próprias experiências pode coincidir com aquelas vividas pelos leitores, algo que ela mesma percebe quando lê e se encontra na narrativa alheia (2014, p. 74). Esse aspecto – que se aproximaria com algo que discutimos anteriormente, chamado por Barthes de momento de verdade (2015a, p. 224) – é reforçado por Ernaux na continuidade da conversa, quando afirma que a escrita funciona como dispositivo de salvamento: salvam-se as memórias pessoais e as coletivas, de modo que escrever-se é escrever também uma época e as outras pessoas (p. 87).

Isso fica evidente na obra que visitamos anteriormente, *L’usage de la photo* (2006), ou em outras de suas obras, como *O lugar* (1983), *O acontecimento* (2000) ou *Os anos* (2008). Em *O lugar*, a história, focalizada na figura de seu pai, conta também toda uma época da sociedade francesa, abordando o contraste entre a cidade e o campo e um desequilíbrio entre classes. Ao relatar sua própria experiência de aborto, em *O acontecimento*, a escritora consegue evocar uma discussão que concerne também as limitações de uma época, as quais ainda repercutem em grande medida na contemporaneidade. O relato do intervalo de sessenta anos de sua vida (de 1941 a 2006) é absolutamente atravessado e relatado pela narrativa da História de seu país, em *Os anos*.

A escritora intensifica o vínculo entre a experiência pessoal e a História, quando associa sua escrita ao dever e à culpa:

Na realidade, se eu sinto uma culpa, ela é mais a de não escrever.  
De não escrever sobre o que eu sinto que devo. Senti por muito

tempo a culpa de não escrever sobre minha distensão social, depois sobre meu pai, sobre meu aborto, e sobre o percurso de uma mulher na segunda metade do século XX através dos anos.<sup>102</sup>  
(ERNAUX, 2014, p. 96)

Escrever sobre suas próprias experiências se transforma em uma obrigação de contribuir com o mundo, de participar dele, imprimindo-lhe de maneira literária suas próprias vivências, que são também as vivências de outros. Para o caso do projeto de Vidal, que faz conviver fotografia, performance e literatura, entendemos que a prática da escrita de si empenha também um esforço em narrar uma época. O tensionamento entre vida e ficção em *Não escrever* está disperso por toda parte. O projeto abarca em si, como sabemos, uma pesquisa acadêmica fomentada pelo CNPq, realizada por Paloma Vidal sobre a prática do não escrever e sobre a preparação de uma obra. Esse projeto de pesquisa convive com um diário e com um livro *cartonero*, em que uma é realizada precisamente uma pesquisa acadêmica comum à temática do projeto do CNPq de Vidal. Outro aspecto é a presença da escritora na situação de *performer*: ocupando a cena da palestra performática, ela encena uma *persona* de si mesma, essa que é constituída a partir de traços pessoais.

Sobre isso, no ensaio *Narrativas performáticas* (2002), Graciela Ravetti aproxima escrita e performance, sustentando que a imagem de um sujeito é, em geral, composta pelo olhar alheio, por uma série de dispositivos institucionais (p. 49). Ela defende que “na narrativa, a performance determina textos nos quais acontecimentos históricos exercem poder estruturador sobre experiências reconhecíveis [...]” (p. 57). Reunindo escrita de si, História e alteridade, ela percebe como “[...] a performance do eu na ficção é um dos termos do balanço histórico [...] para ancorar a necessidade de instaurar novos valores que outorguem sentidos ao presente.” (p. 55).

Nesse ponto, poderíamos regressar à discussão sobre a fotografia em relação à temporalidade. A partir de Barthes, em *A câmara clara*, Brizuela remonta que a fotografia logra reunir “[...] o que foi e o que é; uma realidade passada e uma realidade presente. Um passado e um presente. [...] Esses encontros ‘impossíveis’ num registro realista é o que desorienta” (2014, p. 125). Nesse sentido, a fotografia

<sup>102</sup> « En réalité, si j'éprouve une culpabilité, c'est plutôt de ne pas écrire. De ne pas écrire sur ce que je sens que je dois écrire. J'ai ressenti longtemps la culpabilité de ne pas écrire sur ma déchirure sociale, puis sur mon père, sur mon avortement, et le parcours d'une femme dans la seconde moitié du XXe siècle à travers les années. »

seria, para Barthes, uma “alucinação temporal” (p. 126), em que um episódio passado reverbera no presente e gera um estranhamento. Se deslocamos esse efeito fotográfico para a narrativa, podemos pensá-lo como uma transposição da escrita de um passado para um presente.

No livro *cartonero Não escrever*, esse efeito é promovido, como antes vimos, pelo contato entre a carta assinada por Barthes, anunciando o desejo de viajar ao Brasil, atrelada a uma fotografia sua e a uma narrativa em primeira pessoa, de uma viagem por São Paulo. A narradora de *Não escrever* insiste no fato de que Barthes poderia ter vindo ao Brasil na década de 1970 e, ao evocar esse passado, – impossível de ser reproduzido no presente – ela se pergunta o que Barthes teria pensado do Brasil. Como refletimos no capítulo anterior, haveria uma aproximação entre esse passado, em que o francês poderia ter visitado o território brasileiro – correspondente à época dos Anos de Chumbo do passado cívico-ditatorial brasileiro –, e o presente da camada narrativa da pesquisadora e do filho, marcado pelo conturbado e controverso processo de impeachment da ex-presidente Dilma Rousseff. Como antes sugerimos, a aproximação dos dois momentos da história brasileira não consiste em os equivaler. Assume-se, em lugar disso, o aspecto da assombração do passado sobre o presente. Pela ótica fotográfica, soma-se o aspecto da conjunção temporalmente catastrófica entre presente e passado (BRIZUELA, 2014, p. 132).

Apenas mencionando a data em que Barthes poderia ter vindo ao Brasil e, logo na sequência, aludindo à correspondência entre ele e Sollers, em que Barthes confessava sua preocupação com a situação política marroquina daquele momento, é como se a narrativa nos mostrasse duas fotografias do passado. O discurso é fotográfico no sentido em que aponta para as bordas dos retratos, sinalizando caminhos de aproximação para que o leitor o adentre, mas não encerrando suas possibilidades de leitura. Páginas adiante, no desfecho do livro, leremos mais um retrato: a pesquisadora e seu filho, na manifestação popular contra o ex-presidente Michel Temer. Essa terceira espécie de narrativa fotográfica, posta ao lado das anteriores, conjuga desconexamente duas temporalidades, gesto que possivelmente queira dizer o que é talvez o pior dos medos humanos: o da repetição histórica de catástrofes. Observamos em *Não escrever*, nessa medida, uma cadência em que a experiência particular da impossibilidade de escrever um romance leva a escritora a aproximar-se do não escrever alheio. Essa aproximação lhe permite visitar o

passado do outro e a desdobrar, a partir disso, uma leitura de sua própria contemporaneidade e uma percepção de tudo aquilo que pode impedir a escrita de um romance.

#### **4.6 A escrita da separação**

Por fotografias e cartas, somos convidados a embarcar em um trem rumo ao Japão, em 1984. É dessa maneira que os leitores de *Douleur exquise* (2003), de Sophie Calle, adentram a narrativa. A obra é dividida em duas seções, intituladas: “antes da dor” e “depois da dor”. A narradora conta que recebera uma bolsa de estudos para passar três meses no Japão (p. 13) e decide embarcar de trem ao país. Ao longo da viagem, se corresponde por cartas com seu companheiro, que era originalmente um amigo de seu pai, por quem ela sempre se interessara (p. 204). Ao final de sua estada no Japão, o plano era que se encontrassem em Nova Deli, para uma viagem pela Índia, conforme sugestão dele (p. 208). A narradora, já instalada no quarto de hotel, à espera do namorado, recebe a notícia de que ele não viria, porque encontrara uma nova mulher (p. 210). O abalo da notícia estarrece a narradora, que decide realizar um “método radical” (p. 203): para se libertar de sua dor aguda, decorrente da ruptura amorosa, ela faz encontrar sua própria dor com dores alheias, despertadas pela pergunta “quando você mais sofreu?” (p. 202).

A segunda parte do livro é dedicada, dessa maneira, a uma reiteração da narrativa do episódio traumático, reconstituindo, a cada vez, um pequeno dado suplementar sobre a relação. A grande alteração, gradativa na medida em que as páginas avançam, é a diminuição da extensão do texto em consonância com um esmorecimento da impressão gráfica. As páginas, na cor preta, são suporte para a tinta branca usada para a impressão, que vai perdendo pigmentação na mesma medida em que o texto é reduzido. A narrativa reprisada é sempre acompanhada de uma fotografia, enquadrando a cama do quarto do hotel pela metade e um telefone vermelho, que repousa ao lado direito de um travesseiro. Esse era o cenário do evento traumático. A nitidez da fotografia é mantida ao longo de todas as páginas, em contraste com o cadente desaparecimento do texto (p. 274).

Ao lado de cada relato da dor, é apresentada a narrativa de uma dor alheia, contada em terceira pessoa. Elas também são acompanhadas de uma fotografia e contam episódios que respondem à pergunta colocada pela narradora. Pela própria

disposição das páginas, conseguimos imaginar duas pessoas sentadas frente a frente, fazendo encontrar suas narrativas e suas dores. O trabalho de externalização da própria dor é a base do processo psicanalítico.

Acerca disso, Diana Klinger, em seu trabalho *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica* (2016), explica que a psicanálise se trata de uma “[...] ficção que o sujeito cria para si próprio” (p. 51). O que vemos em *Douleur exquise* seria, então, o encontro de ficções de si, em que os narradores reconstituem o evento doloroso ao endereçá-lo ao outro. No caso da narradora, a repetição do relato, atrelada ao contato com dores alheias, funciona como dispositivo de superação do próprio sofrimento. A repetição e o encontro, que se dão pela escrita, contribuem para superar a separação amorosa e separar-se da própria dor.

A realização do encontro de escritas, para assentar uma separação, é análoga ao que ocorre em *L’usage de la photo*, de Annie Ernaux e Marc Marie. A narrativa faz encontrar os relatos dos dois narradores, posteriormente ao desfecho da relação amorosa entre os dois. Não há sofrimento em relação à ruptura, diferentemente de *Douleur exquise*. No entanto, se posicionando quando já não há mais um laço amoroso, a escrita funciona como vestígio de um amor e atestado de seu acontecimento, tanto quanto as fotografias dos amontoados de roupas. Habitando o passado daquilo que já não é mais, reafirmam, ainda assim, o *isso foi* barthesiano.

Notamos, nas duas narrativas, como as noções de encontro e separação estão associados à escrita. No desfecho do livro *cartonero Não escrever*, em trecho que já evocamos anteriormente, a narradora indaga:

Porque, talvez  
às vezes,  
não se escreva  
por medo.  
Por medo da separação.  
Ou será que a escrita  
é o que cola, obtura, rejunta.  
O que ela faz?  
(VIDAL, 2018a, p. 38)

O questionamento, se restrito à narrativa do livro *cartonero*, não aponta para nenhuma separação amorosa. Quando reposicionamos o projeto no espaço do enquanto de uma escrita de um romance que não se escrevia, abre-se uma nova possibilidade de leitura. Na abertura de *Pré-história*, publicado em 2020 por Paloma Vidal, lemos:

*Este livro é a sombra de um outro que eu queria escrever para te ferir [...]. As coisas, no entanto, se complicaram, porque elas simplesmente se complicaram, aqui, entre nós, no mundo todo, por mais que você não queira. E então o livro, a ferida, e os berros, e eu desistindo de escrevê-lo para escrever o outro que falasse sobre como às vezes não é mais possível. Mas o que mesmo não é mais possível: o livro, nós, esse mundo? (p. 13, grifos do original)*

A narrativa rememora o início de uma relação amorosa, que ocorre nos anos 1980, contada a partir de um presente, em que a separação ocorre. O uso do pronome “este” conduz o leitor a compreender que se trata daquele livro mesmo, que irá ler. A associação a uma escrita que se complicou e foi deixada de lado, pode, em certo sentido, se tratar de uma versão abandonada do mesmo projeto. Contudo, seria possível pensar em um projeto de livro diferente. *Pré-história* é o romance publicado depois do projeto *Não escrever*, sucedido, em um intervalo de um ano, pela publicação de *La banda oriental* (2021). Como antes remontamos, as primeira e segunda partes das palestras performáticas *Não escrever* carregam exercícios narrativos, cujos elementos correspondem à trama de *La banda oriental*. Esse conjunto de informações nos permite pensar que o livro que assombra *Pré-história* poderia ser precisamente o mesmo projeto que anima o *Não escrever*: o romance *La banda oriental*.

Dispostas em conjunto, essas obras nos ajudam a avançar um pouco mais no questionamento do desfecho do livro *cartonero*. O livro que viria para ferir o outro pode ser entendido como o livro da separação, quando lido pela ótica do texto de abertura de *Pré-história*. A partir disso, o não escrever se justificaria pelo atestado “medo da separação”, entoado por *La banda oriental*. Nesse sentido, poderíamos pensar que os versos que seguem no livro *cartonero*, em forma de pergunta, apontam para o outro livro, o *Pré-história*. Uma escrita que “cola, obtura, rejunta” (VIDAL, 2018a, p. 38) poderia ser pensada como uma coletora de cacos de algo que já foi rompido. A reunião dos pedaços de uma separação poderia ser pensada como uma outra modalidade de escrita, a que revisita o que já não se pode mais remediar. O projeto *Não escrever* acena para os romances que se escreviam enquanto não se escreviam, constituindo-se como preparação e obra, como escrita e não escrita, como possibilidade de continuar a prática literária, apesar de tudo que a ela se contrapõe.



## [A suspensão]

A pequena fratura do enquanto.



No momento final da escrita da dissertação, ida ao Pico das Agulhas Negras. Uma suspensão momentânea da pesquisa para encontrá-la cravada na rocha: a pequena fratura trazia de volta à ideia do *Ma*, o curso da *Preparação*, as noções de nada e a ociosidade produtiva associadas ao *Não escrever*. Escrever: tão difícil quanto subir a altitude das rochas empilhadas.

## 5 OUTRAS ABERTURAS

Gostaríamos de imaginar que nossa travessia se aproximou de *Não escrever* como quem mira uma paisagem e percebe-se diante de um território vivo e modificável. Construções são demolidas e substituídas; relevos são alterados; direções são invertidas; caminhos e paisagens são modificados em curtos espaços de tempo. Lidar com a contemporaneidade é, analogamente, aceitar sua maleabilidade. A estabilização de uma leitura é, portanto, temporária, funcionando, por vezes, mais como um retrato fotográfico; por outras vezes, almejando traçar uma rota mais estável.

Vislumbrando uma espécie de mapa fotográfico, composto por uma coleção de reconhecimentos de terreno e de capturas de luzes e sombras, nossa composição se relacionou com *Não escrever*, acompanhando seus relevos, suas curvas, suas veredas. A observação, o estudo e a meditação sobre o terreno foram acompanhadas também pela necessidade (e pela vontade) de imaginar lugares possíveis, de analisar, de incorporar e de convocar novos espaços, sobrepondo temporalmente à geografia do presente o que fora antes e o que será ainda.

Nosso texto-cartográfico-fotográfico reconhece seu próprio achatamento, embora tenha estado comprometido com a multidimensionalidade e a movente temporalidade-espacialidade de *Não escrever*. Renunciando a ambição do controle diante de sua própria impotência, o trabalho de pesquisa foi aprendendo a se relacionar com a ideia de que estudar o que está vivo e ativo é pensar sobre sua própria existência e contemporaneidade. Essa convivência histórico-geográfica, no entanto, levou a escrita desta dissertação a ser perturbada, de modo similar à obra estudada, pelos eventos que a complicaram.

Investigar o *Não escrever* nos aproximou das práticas expressivas que compõem suas manifestações. Pudemos, no primeiro capítulo, percorrer as narrativas das palestras performáticas e do livro *cartonero* e os conteúdos da pesquisa acadêmica e do diário/cadernos. A partir dessa entrada, descobrimos o gênero das palestras performáticas por uma visita histórica, tal qual realizamos com a prática editorial do livro *cartonero*. Percebemos a relação das duas manifestações pelo ponto de vista da performance, que oferece noções como a efemeridade e os restos, produtivas para a reflexão conceitual do projeto de Vidal.

Notamos como a palestra performática e o livro *cartonero* foram dispositivos

centrais para a escritora realizar experimentos da obra em curso, funcionando como espécies de laboratório para a outra obra – o romance que ela desejava escrever e que estava sendo preparado. Tal procedimento se expressa simultaneamente ao fato de que *Não escrever* tem a autonomia de uma obra independente, marcando a trajetória de Vidal pela prática de uma literatura fora de si.

A escritora se desloca, ao encaminhar a prática literária ao encontro de outras disciplinas, como a performance e a fotografia, o que dialoga com outros tipos de trânsito empenhados por Vidal. Pudemos conhecer um deslocamento por papéis diversos assumidos por ela, em confluência com seus percursos geográficos variados e seu trânsito por modalidades diversas de escrita, como o conto, o romance e o ensaio. O projeto *Não escrever* coloca em evidência o aspecto multifacetado de trânsitos em Vidal, exibindo todas as categorias de deslocamento da escritora. Seu deslocamento se relaciona com a obra barthesiana, algo que investigamos ao evocarmos o interesse de Barthes por Michelet, bem como aspectos de sua biografia. Pudemos observar como os pontos de encontro entre Vidal e Barthes se manifesta em *Não escrever*.

Outro eixo importante, visitado no segundo capítulo, foi a discussão barthesiana do curso da *Preparação* sobre o não escrever e sobre o desejo de escrever um romance. Exploramos os momentos do curso em que Barthes apresentou noções e reflexões que nos pareceram reverberar no projeto de Vidal, como a ociosidade produtiva, o momento de verdade e a escrita do nada.

No último capítulo, pudemos discutir sobre algumas temáticas estruturantes de *Não escrever* e perceber como dialogam com discussões barthesianas. A noção do medo foi associada à escrita, à prazer e à maternidade, por um diálogo que convocou textos barthesianos como *Diário de luto* e *O prazer do texto*. Observamos como a noção japonesa de *Ma*, do modo como é lida por Barthes, se relaciona com aspectos gráficos e também com questões espaciais-temporais de *Não escrever*, inserindo o projeto de Vidal no tempo-espaço do intervalo.

A discussão sobre temporalidade e espacialidade foi prolongada a partir das fotografias do projeto de Vidal, que nos encaminharam à uma discussão sobre o dispositivo fotográfico participando da prática literária. Já a temática da separação foi observada como um dos elos que liga o projeto *Não escrever* aos dois romances mais recentes de Vidal, *Pré-história* e *La banda oriental*.

A convivência com o projeto *Não escrever* nos sensibilizou a refletir sobre os

materiais de arquivo que, embora participem de um processo criativo, não aparecem explicitamente em uma publicação. Importando a reflexão para nosso próprio processo de pesquisa, meditamos sobre tudo aquilo que, analogamente, compõe a pesquisa acadêmica e que, ainda assim, permanece como vestígio do processo, como traços escondidos nas entranhas da dissertação. Os encontros e as trocas com os colegas de pesquisa; as apresentações em simpósios e em congressos; as fichas temáticas e as anotações das leituras realizadas, todos esses materiais são da ordem da experiência (do repertório, como vimos a partir de Diana Taylor) e não encontram espaço a priori no formato da dissertação.

Documentos como relatórios, tipo de escrita acadêmica em que se espera uma narrativa do processo, são, contudo, destinados a fins administrativos do trabalho do pesquisador. O período em que não se escreve em uma pesquisa parece ser majoritário: o tempo dedicado a experiências acadêmicas e a leituras e anotações é superior à fase final de escrita da dissertação.

Em *Não escrever*, os materiais de processo se abrem como espaço para o experimento de projetos de obras, ocupando o lugar de processo de criação, de arquivo e de trabalho em curso. É também um aceite ao convite de pensar a literatura fora de si. Atravessada pelo projeto literário *Não escrever*, a escrita desta dissertação procurou convocar, sempre que pôde, os encontros, as experiências, tudo aquilo que tende a escapar dos resultados de uma investigação e que habita sua realização, seu curso, seu caminho reflexivo. Ainda que buscando manter a forma esperada de um texto de teor acadêmico, a toda oportunidade houve um esforço de expor os acontecimentos do curso desta investigação.

No princípio da dissertação, pudemos relatar como a pesquisa foi inicialmente atravessada por encontros. Tivemos a oportunidade de conversar com Paloma Vidal acerca de seu projeto *Não escrever*, ocasião que nos permitiu entrar em contato com materiais cruciais para esta dissertação, como os roteiros das palestras performáticas e suas motivações para composição do ciclo *Em Obras* ou para publicar o livro *cartonero*.

Essencial para o desenvolvimento da pesquisa foram igualmente as participações ativas e presenciais em disciplinas de pós-graduação, como por exemplo a matéria “O lugar das performances”, oferecida pelo Programa de Pós-Graduação Diversitas (USP), que conduziu nossa investigação inicial, com leituras sobre as artes performáticas. A realização da pesquisa foi marcada também pela

participação em congressos presenciais, cujos encontros mais produtivos ocorreram nos momentos de intervalo.

Há, contudo, um contraste entre a primeira e a segunda metades da pesquisa, que concerne a passagem das atividades presenciais à modalidade virtual. Assistimos, de modo geral, a uma abolição das trocas presenciais e a uma mecanização dos encontros, mediados por plataformas de videoconferência. A pesquisa teve seu processo habitualmente solitário aumentado pelas imposições do confinamento. O silêncio das bibliotecas, cujas leituras e pequenos ruídos atravessa normalmente a rotina de pesquisadores das ciências humanas, foi substituído por uma mudez estrutural: a impossibilidade de acessar obras necessárias à pesquisa, por indisponibilidade dos volumes, por demora na disponibilização de versões digitalizadas, ou devido aos altos custos para acessar cópias impressas.

De maneira involuntária, e contemporaneamente coincidente com a obra estudada, esta pesquisa se deparou com situações que dificultavam a escrita. Acumulava-se um cenário de descontrole sanitário com um quadro de isolamento social e com um contexto nacional de instabilidade política, social e econômica. A realização da pesquisa era atravessada diariamente por essas variantes, que desafiavam o desenvolvimento da investigação e colocavam em risco sua finalização.

O marcado contraste que separou a fase inicial da pesquisa e sua continuidade encontrou uma terceira fase, final: a dos reencontros. Embora escassos e ainda hesitantes, a possibilidade de estar em contato com os colegas e de compartilhar a escrita que se apressava, sabendo-se atrasada contra o prazo imperativo, tornou novamente possível a finalização da dissertação. Este texto carrega em si as nuances e as marcas de uma escrita que foi atravessada e perturbada pela experiência da contemporaneidade.

O aspecto do encontro caracteriza a dimensão majoritária do projeto *Não escrever*. A busca por formatos coletivos de fazer literatura corresponde precisamente a um dos contextos em que acontece o projeto de Vidal: o ciclo de palestras performáticas *Em Obras*. A reunião das artistas, em torno de uma ação que respeita as individualidades de cada integrante, ao mesmo passo em que fornece ferramentas para a criação amparada pelo coletivo, parece funcionar como uma estratégia de manutenção das práticas artísticas na contemporaneidade.

Sobre esse aspecto, vislumbramos um primeiro caminho de continuidade da

investigação sobre o projeto *Não escrever*. Trata-se do empenho coletivo que caracteriza o ciclo de palestras performáticas *Em Obras*, que poderia ser mais evidenciando a partir de uma insistência sobre o papel desempenhado por Paloma Vidal no ciclo. Sua postura em relação à concepção do ciclo e às artistas que o integram parece assumir tons de curadoria. Seria preciso estabelecer nuances no que diz respeito a esse conceito e àquilo que realiza Vidal. Um trabalho que se ocupasse dessa temática poderia aproximar-se de investigações recentes, como as de Rimoldi&Monchietti (2016)<sup>103</sup> ou Uhiara&Cobello (2021)<sup>104</sup>, que estudaram este fenômeno para os casos de Jérôme Bel e de Lola Arias.

Outra abertura de investigação do *Não escrever* poderia ser uma aproximação, de cunho mais sociológico, às motivações que levaram uma escritora contemporânea latino-americana, como é Paloma Vidal, a se interessar e a adentrar a obra de um crítico francês dos anos 1970, como foi Barthes. Se em nosso trabalho nos preocupamos em expor como Vidal desliza pela obra barthesiana, fazendo uso também de aspectos biográficos de Barthes, entendemos que haveria uma possibilidade de estudar o fenômeno que leva, de modo geral, autores do Cone Sul a mirarem a crítica francesa. Esse percurso poderia ter como ponto de partida a obra de Pascale Casanova, *A república mundial das letras* (2002) e, mais detidamente para o caso da circulação de Barthes na América Latina, aos trabalhos de Ester Pino Estivill (2015)<sup>105</sup> e de Max Hidalgo (2016)<sup>106</sup>.

Mais um aspecto que percebemos como uma possibilidade de continuidade para esta pesquisa é refletir mais detidamente sobre a formação da imagem autoral de Paloma Vidal em um projeto como *Não escrever*, que a coloca em cena, na situação de palestrante-*performer*, e que tensiona vida e ficção, em narrativas que fazem uso da primeira pessoa e que reúnem a experiência da escritora com a da narradora. Para investigar tal temática, poderia ser interessante refletir sobre as

<sup>103</sup> Rimoldi, Lucas Luis; Monchietti, Alicia Luisa; Una cohorte de artistas-gestores; Pontificia Universidad Católica de Chile. Facultad de Letras; Taller de Letras; 59; 12-2016; 111-123 0716-0798. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11336/47192>. Acesso em: 24 jun. 2022.

<sup>104</sup> UHIARA, R.; COBELLO, D. Curadoria ou autoria na criação de documentários cênicos biográficos: Os casos de Lola Arias e Jérôme Bel. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 40, p. 1-21, 2021. DOI: 10.5965/1414573101402021e0115. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19447>. Acesso em: 25 jun. 2022

<sup>105</sup> ESTIVILL, Ester Pino, « La recepción crítica de Roland Barthes en España y en Argentina », in Claude Coste & Mathieu Messenger (dir.), **Revue Roland Barthes**, nº 2, out. 2015, « Barthes à l'étranger », [en ligne]. Disponível em : [http://www.roland-barthes.org/article\\_pino\\_estivill.html](http://www.roland-barthes.org/article_pino_estivill.html). Acesso em: 24 jun. 2022.

<sup>106</sup> NÁCHER, Max Hidalgo. Leyla Perrone-Moisés y algunas modulaciones barthesianas en Brasil en torno a la crítica y la literatura. **Alea: Estudios Neolatinos**, [S.L.], v. 18, n. 2, p. 344-366, ago. 2016. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/1517-106x/182-344>.

noções barthesianas de biografema e de romanesco, as associando às discussões das escritas de si, em diálogo com obras como *O espaço do biográfico* (2010), de Leonor Arfuch, ou a obra organizada por Jovita Noronha, *Ensaio sobre a autoficção* (2014).

As múltiplas aberturas que oferecem o projeto *Não escrever* e a obra de Paloma Vidal são produtivas para se pensar as práticas literárias contemporâneas. Apostando em um modo de fazer literário disposto a colocar a escrita em contato com outras modalidades expressivas e a reconhecer a possibilidade de um fracasso, o projeto *Não escrever* oferece uma estratégia para a manutenção da literatura em contextos áridos e fraturados. Disposta ao encontro, uma obra realizada com essa postura aceita a coletividade das artes e das relações como estratégias de sobrevivência da literatura.

## REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. **A máquina performática**: a literatura no campo experimental. Trad. Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017. 191 p.
- ARIAS, Lola. **Lola Arias**. 2022. Disponível em: <https://lolaarias.com/es>. Acesso em: 24 jun. 2022.
- ARNAIZ, Idalia Morejón. Memórias de uma performance: entrevista com paloma vidal. **Malha Fina Cartonera**. São Paulo. 13 dez. 2019. Disponível em: <https://malhafinacartonera.wordpress.com/2019/12/13/memorias-de-uma-performance-entrevista-com-paloma-vidal/>. Acesso em: 24 jun. 2022.
- BARILARO, Javier. Y mucho más.... In: BILBIJA, Ksenija; CARBAJAL, Paloma Celis (org.). **Akademia Cartonera**: a Primer of Latin American Cartonera Publishers. Madison, Wisconsin: University Of Wisconsin–Madison Libraries, 2009. p. 1-6. Disponível em: <https://digioll.library.wisc.edu/cgi-bin/Arts/Arts-idx?type=header&id=Arts.AkadCartOrig>. Acesso em: 24 jun. 2022.
- BARTHES, Roland. Semântica do objeto. In: **A aventura semiológica**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 339 p.
- BARTHES, Roland. S/Z [1970]. **Œuvres complètes**. Vol III. Paris : Seuil, 2002a, p. 119-341.
- BARTHES, Roland. Le plaisir du texte [1973]. **Œuvres complètes**. Vol IV. Paris : Seuil, 2002b, p. 119 - 341.
- BARTHES, Roland. L'Intervalle ; Entre le plaisir du texte et l'utopie de la pensée ; L'image [1978] ; Sagesse de l'art [1979]. **Œuvres complètes**. Vol V. Paris : Seuil, 2002c, p. 475-477 ; 512- 519 ; 533-540 ; 688-702.
- BARTHES, Roland. **Incidentés**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004a. 110 p.
- BARTHES, Roland. Pierre Loti: 'Aziyadé'. **O grau zero da escrita**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004b, p. 205-225.
- BARTHES, Roland. **A preparação do romance II**: a obra como vontade. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 475 p.
- BARTHES, Roland. **Le lexique de l'auteur** : séminaire à l'École pratique des hautes études 1973-1974. Paris : Seuil, 2010.
- BARTHES, Roland. **Diário de luto**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. 252 p.
- BARTHES, Roland. Escrever a leitura; Da leitura; Modernidade de Michelet. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 26-29; 30-42; 264-68.
- BARTHES, Roland. **Como viver junto**: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- BARTHES, Roland. **La préparation du roman** : cours au Collège de France (1978-79 et 1979-80). Paris : Seuil, 2015a. 581 p.



BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Trad. Júlio Castañon. São Paulo: Nova Fronteira, 2015b. 106 p.

BARTHES, Roland. **O império dos signos**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016. 156 p.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 2 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2017. 216 p.

BILBIJA, Ksenija. ¡Cartoneros de todos los países, uníos!: Un recorrido no tan fantasmal de las editoriales cartoneras latinoamericanas en el tercer milênio. In: BILBIJA, Ksenija; CARBAJAL, Paloma Celis (org.). **Akademia Cartonera**: a Primer of Latin American Cartonera Publishers. Madison, Wisconsin: University Of Wisconsin–Madison Libraries, 2009. p. 1-16. Disponível em: <https://digioll.library.wisc.edu/cgi-bin/Arts/Arts-idx?type=header&id=Arts.AkadCartOrig>. Acesso em: 24 jun. 2022.

BRIZUELA, Natalia. **Depois da fotografia**: uma literatura fora de si. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 214. 270 p.

BUONFRATE, Matías. Lola Arias: “Mis Documentos es un trabajo sobre el fracaso”. **ArteZeta**. Buenos Aires. 23 ago. 2017. Disponível em: <https://artezeta.com.ar/lola-arias-mis-documentos-es-un-trabajo-sobre-el-fracaso/>. Acesso em: 24 jun. 2022.

CALLE, Sophie. **Douleur exquise**. Arles : Acte Sud, 2003.

CATALÃO, M. A. P.; COSTA, A. F. Desconcerto número 1: Paradoxos da Conferência-Performance. **Dramaturgias**, n. 4, p. 18–32, 2017. DOI: 10.26512/dramaturgias.v0i4.24919. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/24919>. Acesso em: 24 jun. 2022.

CHARBEL, Felipe *et al* (org.). **Experimento aberto**: invenções no ensaio e na crítica. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**: criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 2004. 119 p.

DUYCKAERTS, Éric. Les « conférences-performances ». **Communications**, v. 92, n. 1, p. 231-237, 2013. CAIRN. DOI: <http://dx.doi.org/10.3917/commu.092.0231>. Disponível em: <https://www.caim.info/revue-communications-2013-1-page-231.htm>. Acesso em: 24 jun. 2022.

EM OBRAS. **Em Obras**: ciclo de palestras performáticas. Ciclo de palestras performáticas. 2022. Disponível em: <https://cicloemobras.wordpress.com/>. Acesso em: 24 jun. 2022.

ERNAUX, Annie. **Le vrai lieu**: entretiens avec michele porte. Paris: Gallimard, 2014. 110 p.

ERNAUX, Annie; MARIE, Marc. **L'usage de la photo**. Paris: Gallimard, 2006. 197 p.

FANJUL, Adrián Pablo. Malha fina cartonera: novidade e projeto formador. **Alea**: Estudos Neolatinos, [S.L.], v. 18, n. 2, p. 369-374, ago. 2016. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/1517-106x/182-369>.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**. Sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. 125 p.

GIORDANO, Davi. O biodrama como a busca pela teatralidade do comum. **Revista Lindes**, Buenos Aires, p. 1-13, maio 2013. Anual. Disponível em: <https://www.revistalindes.com.ar/revista06.html>. Acesso em: 24 jun. 2022.

GISLON, G. Z. Sabemos mesmo como foi que aconteceu? Entrevista com Lola Arias. **Cena**, n. 29, p. 143–150, 2019. DOI: 10.22456/2236-3254.95894. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/95894>. Acesso em: 24 jun. 2022.

GRAY, Elizabeth. Dulcinéia Catadora: cardboard corporeality and collective art in brazil. **A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos**, Raleigh (Carolina do Norte), v. 15, n. 3, p. 240-268, 6 set. 2017. Quadrimestral.

HALFON, Mercedes. Lo que guarda una carpeta amarilla. **Página12: Radar**. Buenos Aires. 28 set. 2014. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10054-2014-09-28.html>. Acesso em: 24 jun. 2022.

HEATH, Stephen. **Vertige du déplacement**: lecture de Barthes. Paris : Fayard, 1974.

KASPAR, Katerina B. Conversa com Paloma Vidal sobre Não Escrever: a performance participando da escrita. **Manuscrita. Revista de Crítica Genética**. Vol. I, n. 40, 2020, p. 138 - 151. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/manuscrita/article/view/177974>. Acesso em: 24 jun. 2022.

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

KUNIN, Johana. Notes on the Expansion of the Latin American Cardboard Publishers: reporting live from the field. In: BILBIJA, Ksenija; CARBAJAL, Paloma Celis (org.). **Akademia Cartonera: a Primer of Latin American Cartonera Publishers**. Madison, Wisconsin: University Of Wisconsin–Madison Libraries, 2009. p. 1-13. Disponível em: <https://digioll.library.wisc.edu/cgi-bin/Arts/Arts-idx?type=header&id=Arts.AkadCartOrig>. Acesso em: 24 jun. 2022.

LAROUSSE. Être déplacé. In: **Larousse**. Paris: Hachette Livre, 2022. Dicionário Monolíngue. Disponível em: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/d%C3%A9placer/23794>. Acesso em: 24 jun. 2022.

LAURENT, Maxime. Orphée – Loti – Roland B. **Fabula. Les colloques**. Roland Barthes, contemporanéités intempestives, 2018. Disponível em: <http://www.fabula.org/colloques/document5770.php>, Acesso em: 24 juin 2022.

LIMA, Natalie. Encenar um desejo, ensinar. **Revista Criação & Crítica**, n. 30, p. 225-252, 2021. DOI: 10.11606/issn.1984-1124.i30p225-252. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/183712>. Acesso em: 24 jun. 2022.

MALHA FINA CARTONERA (São Paulo) (ed.). **Malha Fina Cartonera**. 2022. Blog. Disponível em: <https://malhafinacartonera.wordpress.com/>. Acesso em: 24 jun. 2022.

MENDES, Mariana Costa. **Lista de Cartoneras Ativas**. São Paulo: Malha Fina Cartonera, 2016. 8 p. Disponível em: <https://malhafinacartonera.files.wordpress.com/2016/05/lista-de-cartoneras-ativas2.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2022.

7ª MITsp (São Paulo) (ed.). **Stabat Mater**: sinopse. sinopse. 2020. 7ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. Disponível em: <https://mitsp.org/2020/stabat-mater/>. Acesso em: 24 jun. 2022.

MOLLOY, Sylvia. **Viver entre línguas**. Trad. Julia Tomasini e Mariana Sanchez. Belo Horizonte: Relicário, 2018.

MUBARACK, Chayenne; RODRIGUES, Larissa Pavoni. Paloma Carbajal e o ABC das Editoras Cartoneras. **Malha Fina Cartonera**. São Paulo, p. 0-0. 11 maio 2018. Disponível em: <https://malhafinacartonera.wordpress.com/2018/05/11/paloma-carbajal-e-o-abc-das-editoras-cartoneras/>. Acesso em: 24 jun. 2022.

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS (Paris). **Ma - Espace/Temps au Japon**. 1978. Festival d'automne. Folheto de exposição. Disponível em: [https://www.academia.edu/19744760/Ma-Espace\\_Temps\\_au\\_Japon](https://www.academia.edu/19744760/Ma-Espace_Temps_au_Japon)<https://www.festival-automne.com/edition-1978/arata-izozaki-exposition-espacetemps-japon>. Acesso em: 24 jun. 2022.

OLIVEIRA, Cêurio de. **Dicionário Cartográfico**. 4. ed. Rio de Janeiro: Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1993. 646 p. Dicionário. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv66318.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2022.

OLIVEIRA, Manuel (org.). **Conferencia performativa: nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos**. Salamanca: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2014. 232 p.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Com Roland Barthes**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

PHELAN, Peggy. La ontología del performance: representación sin reproducción. **Estudios Avanzados de Performance**. Cidade do México: Fondo Económico de Cultura, 2011.

PINO, Claudia Amigo. **Roland Barthes: a aventura do romance**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015. 152 p.

PINO, C. A. Da filiação do pesquisador à filiação do escritor: Roland Barthes e o seminário da crise intelectual. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 39, n. 2, p. 830–848, 2019. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8655871>. Acesso em: 24 jun. 2022.

RANZANI, Oscar. Son documentos personales atravesados por lo histórico. **Página12: Cultura y Espectáculos**. Buenos Aires. 19 jul. 2013. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-29276-2013-07-19.html>. Acesso em: 24 jun. 2022.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras (UFMG), Poslit, 2002. p. 47-68.

RESISTIR a Barthes. Realização de Paloma Vidal. Nova Iorque: New York University, 2019. (69 min.), color. Palestra performática. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pt5iATANYwY>. Acesso em: 24 jun. 2022.

SAMOYAUULT, Tiphaine. Les langues étrangères de Roland Barthes. **Littera (Revue de Langue Et Litterature Francaises)**, v. 1, p. 5-13, 2017. La Societe japonaise de langue et littérature Francaises. DOI: [http://dx.doi.org/10.20634/littera.1.0\\_5](http://dx.doi.org/10.20634/littera.1.0_5). Disponível em: [https://www.jstage.jst.go.jp/article/littera/1/0/1\\_5/\\_article](https://www.jstage.jst.go.jp/article/littera/1/0/1_5/_article). Acesso em: 24 jun. 2022.

SAMOYAUULT, Tiphaine. La peur. **Revue Roland Barthes**, n. 4, 2018. Disponível em: <https://revue.roland-barthes.org/2018/tiphaine-samoyault/la-peur-2/>. Acesso em: 24 jun. 2022.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **Roland Barthes: biografia**. Trad. Sandra Nitri e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora 34, 2021. 616 p.

SATO, André Eiji. **Dos pés à cabeça e da cabeça aos pés**: por uma liberdade a pé. 2016. 180 f. TCC (Graduação) - Curso de Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: [https://issuu.com/andresato/docs/caderno\\_andre\\_eiji\\_sato/99](https://issuu.com/andresato/docs/caderno_andre_eiji_sato/99). Acesso em: 24 jun. 2022.

SIERRA-ALONSO, Manuel. Eloísa Cartonera, una editorial surgida de la precariedad argentina. **Deutsche Welle**. Buenos Aires, p. 0-0. 6 mar. 2019. Disponível em: <https://p.dw.com/p/3EZBv>. Acesso em: 24 jun. 2022.

SOLLERS, Philippe. **L'amitié de Roland Barthes**. Paris : Seuil, 2015.

TAYLOR, Diana. Introducción. **Estudios Avanzados de Performance**. Cidade do México: Fondo Económico de Cultura, 2011.

TOLEDO, Paulo Bio. Peça tem como objeto a figura materna, mas mãe em cena é coadjuvante. **Folha de São Paulo**. São Paulo. 17 jul. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/peca-tem-como-objeto-a-figura-materna-mas-mae-em-cena-e-coadjuvante.shtml>. Acesso em: 24 jun. 2022.

UHIARA, R.; COBELLO, D. Curadoria ou autoria na criação de documentários cênicos biográficos: Os casos de Lola Arias e Jérôme Bel. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 40, p. 1-21, 2021. DOI: 10.5965/1414573101402021e0115. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19447>. Acesso em: 24 jun. 2022.

VIDAL, Paloma. **Algum lugar**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009. 176 p.

VIDAL, Paloma. **Mar azul**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012. 173 p.

VIDAL, Paloma. **Não escrever**: primeira parte das palestras performáticas. São Paulo: Arquivo da Autora., 2015a. 14 p., color. Roteiro de apresentação.

VIDAL, Paloma. **Não escrever**: romance e anotação. São Paulo: CNPq, 2015b. 17 p. (Arquivo da autora.). Projeto de pesquisa.

VIDAL, Paloma. **Não escrever**: segunda parte das palestras performáticas. São Paulo: Arquivo da Autora., 2016. 14 p., color. Roteiro de apresentação.

VIDAL, Paloma; PESSOA, Elisa. **Dupla exposição**. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016. 101 p.

VIDAL, Paloma. **Não escrever**: terceira parte das palestras performáticas. São Paulo: Arquivo da Autora., 2017. 21 p., color. Roteiro de apresentação.

VIDAL, Paloma. **Não escrever**: livro *cartonero*. São Paulo: Malha Fina Cartonera, 2018a.

VIDAL, Paloma. De minha janela. **LETRAS** (UFMS), v. 57, p. 213-227, 2018b.

VIDAL, Paloma. **Não escrever**: diário. 2018c. Blog. Disponível em: <https://www.ondeeunaouestou.com/single-post/2018/12/15/n%C3%A3o-escrever>. Acesso em: 24 jun. 2022.

VIDAL, Paloma. **Menini**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018d. 74 p.

VIDAL, Paloma. **Estar entre**: ensayos de literaturas en tránsito. Buenos Aires: Grumo, 2019. 158 p.

VIDAL, Paloma. **Pré-história**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2020. 120 p.

VIDAL, Paloma. Não escrever: cadernos com R.B. In: CHARBEL, Felipe *et al* (org.). **Experimento aberto**: invenções no ensaio e na crítica. Belo Horizonte: Relicário, 2021. p. 51-60.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, linguagem**. Trad. Jerusa Pires e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu, 2018.

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE****Termo de Anuência do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): Katerina Blasques Kaspar****Data da defesa: 16/09/2022****Nome do Prof. (a) orientador (a): Claudia Consuelo Amigo Pino**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 14/11/2022



---

(Assinatura do (a) orientador (a))