

## O INESPECÍFICO E A FORMA

### UNESPECIFICITY AND THE FORM

Luciene Azevedo

Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil

[aaluciene@gmail.com](mailto:aaluciene@gmail.com)

**Resumo:** A noção de forma é cultivada como indispensável à arte desde Kant. E mesmo que os formalistas tenham tentado dissolver a oposição entre forma e conteúdo, esse embate continua mais vivo que nunca no presente. Ao analisar o trabalho de Nuno Ramos, Florencia Garramuño afirma que as obras do artista “se distancia[m] de questões puramente formais” e que o espectador é levado a “considerar os efeitos e enigmas” que a obra produz “em vez de concentrar-se na forma estética”. Também no *Indicionário do Contemporâneo*, no verbete sobre as “práticas inespecíficas” do presente, lemos que obras que se expandem na direção de outros gêneros ou materiais (artísticos ou não) “colocam em xeque uma noção de forma definida”. Considerando a relação entre as noções de inespecificidade e forma, nesta comunicação, gostaria de investigar melhor o conceito de forma e sua operacionalidade para as obras inespecíficas produzidas hoje. A premissa principal é que embora muitas produções não possam ser identificadas a gêneros específicos, talvez seja possível considerar que a inespecificidade é um indício que sugere a reinvenção das formas de contar no presente, mas não seu descarte. Assim, a comunicação quer realizar um levantamento teórico sobre a noção de forma para refletir sobre sua validade hoje, tomando para análise o mais novo romance da escritora mexicana Valeria Luiselli, *Arquivo das crianças perdidas*.

**Palavras-chave:** Inespecificidade; Forma; Literatura contemporânea; Valeria Luiselli

**Abstract:** The notion of form has been cultivated as indispensable to art since Kant. And even though the formalists tried to dissolve the opposition between form and content, this clash remains more alive than ever in the present. Analyzing the work of Nuno Ramos, Florencia Garramuño states that the artist's works “distance themselves [from] purely formal issues” and that the viewer is taken to “consider the effects and enigmas” that the work produces “instead of focusing on the aesthetic form”. Also, in the *Indicionário do Contemporâneo* (“Indictionary of the Contemporary”), in the entry on the “unspecific practices” of the present, we read that works that expand themselves in the direction of other genres or materials (artistic or not) “call into question the notion of a definite form”. Considering the relationship between the notions of unspecificity and form, in this article I would like to further investigate the concept of form and its operability for the unspecific works produced today. The main premise is that although many productions cannot be identified as pertaining to specific genres, it may be possible to consider that their unspecificity is an indication that suggests the reinvention of contemporary forms of telling, but not its disposal. Thus, by carrying out a theoretical survey on the notion of form to reflect on its validity today, I take as a focal point for the analysis the newest novel by Mexican writer Valeria Luiselli, *Archive of the Lost Children*.

**Keywords:** Unspecificity; Form; Contemporary literature; Valeria Luiselli



A noção de inespecificidade, que vem sendo discutida por Florencia Garramuño (2014), ou ainda a investigação sobre a saída da arte de seu próprio campo ou esfera autônoma como defende outra crítica argentina, Josefina Ludmer (2010), mas também o crítico paraguaio Tício Escobar (2004), lembram a reflexão já empreendida no campo das artes plásticas por Rosalind Krauss (1979) ao analisar o deslizamento da escultura modernista para uma forma que se confunde com a paisagem, como as obras de Robert Smithson. Assim, a ideia de um movimento de expansão que atinge as artes como um todo muitas vezes faz com que a recepção (especializada ou não) duvide de que alguns objetos alcancem a condição de arte ou literatura se observados a partir de parâmetros ou coordenadas que até bem pouco tempo funcionavam infalivelmente para o diagnóstico de sua condição artística.

Quando falamos de literatura hoje é fácil entender porque esse movimento pode ser caracterizado como uma saída da ficção, pois muitas narrativas habitam uma espécie de fronteira instável, um *dentro-fora* ou *realidadeficção*, como observa Ludmer (2010). Seja porque cada vez mais nos perguntamos pela ambiguidade cultivada por um número cada vez maior de histórias entre a voz narrativa e a figura autoral que assina as obras, seja porque não é raro nos depararmos com narrativas que se valem de documentos, investigações em arquivos, matérias jornalísticas para oferecer uma história que parece resistir à ficção, mas tampouco parece também totalmente confortável no terreno do realismo da realidade.<sup>1</sup> Algo desse movimento pode ser captado também no teatro pós-dramático ou no biodrama, na poesia com “passo de prosa”<sup>2</sup> e em muitas narrativas que já começam a ser chamadas de “romance sem ficção”.

Por causa dessa expansão, é muito comum que aliado ao comentário sobre a inespecificidade das produções literárias apareça um rechaço à discussão sobre a forma, entendida como um artifício insuficiente, que mais atrapalha que ajuda a pensar a dissolução das formas que caracteriza o momento contemporâneo das artes.

Nesse texto, eu gostaria de fazer um movimento contrário e refletir um pouco melhor sobre essa resistência a pensar as produções contemporâneas em termos formais. Minha hipótese principal é que talvez precisemos delimitar melhor o que estamos caracterizando como forma e que afirmar que “a arte contemporânea é antiformalista”, como o faz Tício Escobar (2004), significa apenas que as formas de narrar histórias hoje já não são as mesmas do modernismo, mas que isso não nos desobrigaria, nem aos próprios autores, de investigar as formas próprias de nosso tempo.

É bem verdade que a delimitação do que é literatura é frágil hoje. Discutindo as formas poéticas do século XXI, Jean-Marie Gleize utiliza o termo pós-poesia para qualificar parte do que identifica como a produção atual na França. O prefixo *pós* pode soar uma saída fácil para nomear o que ainda não conhecemos bem (“pós-verdade”, “pós-autonomia”...), mas Gleize (2013) argumenta que o prefixo *anti* não seria totalmente adequado porque na produção que analisa (poemas que abrem mão da metáfora, flertam com o banal e com a cadência narrativa) não há nenhuma declaração de guerra à tradição modernista ou qualquer postura de enfrentamento ou desejo manifesto de superação das formas poéticas do século XX. Trata-se apenas, diz o crítico, de uma outra concepção de fazer poético.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Poderia mencionar obras como *O material humano* de Rodrigo Rey Rosa, *O Impostor* e *O monarca das sombras* de Javier Cercas, *Viva!* e *Peste e cólera* de Patrick de Ville, por exemplo.

<sup>2</sup> A expressão é empregada por Florencia Garramuño ao analisar as produções de Carlito Azevedo e Tamara Kamenszajn (*Frutos estranhos*, 2014, p. 49-82)

<sup>3</sup> “Não penso em termos de descontinuidade ou ruptura. Se digo “pós-poesia”, quero dizer em primeiro lugar que se trata de tomar ciência do fato de que a “poesia” (como gênero constituído, continuando a reivindicar sua

Me sinto tentada a me aproveitar do argumento do teórico francês a fim de defender que o que chamamos de saída da ficção ou de literatura fora de si se origina na dificuldade que temos de identificar antigas formas em operação em muitas narrativas atuais e por isso, só neste sentido, então, elas podem ser caracterizadas como informes, pois apresentam uma nova composição de formas, um outro arranjo para contar histórias e incorporar as transformações na maneira de experimentar nosso presente.

Mas afinal o que é a forma?

Embora tenha evocado há pouco a posição de Gleize que rejeita uma postura belicosa contra o modernismo, não é possível escamotear que a relação entre arte e forma é quase simbiótica para boa parte da reflexão sobre a produção artística moderna. A ideia de que a excelência repousa na criação da forma aparece em um texto fundador da modernidade artística como as *Cartas à educação do homem* de Friedrich Schiller: “O conteúdo, por sublime e amplo que seja, age sobre o espírito sempre como limitação, e somente da forma pode-se esperar verdadeira liberdade estética” (1991, p. 117), mas está presente também em um pensador da vanguarda como Peter Bürger (2008, p. 53): “O lado conteudístico da obra de arte, sua ‘mensagem’, cada vez mais se retrai frente ao formal, que se cristaliza como sendo o estético em sentido mais restrito”. Mesmo um pensador de extração marxista como Gyorg Lukács (que já havia inclusive criticado como experimentos alienados as produções de Joyce e Beckett) defende que o realismo deve ser mediado por um trabalho formal: “a reprodução criadora da realidade deve ser resumida no princípio da forma” (1978, p. 176). Essa tradição formalista constitui uma verdadeira marca da arte moderna, reconhecida pelo trabalho com o artifício, com o procedimento (o *priom* dos formalistas russos) na forma de criar o estranhamento para “épater le bourgeois”, um leitor irmão hipócrita desafiado a encarar sua própria alienação.

Mas logo a legitimação da forma vai ser posta sob suspeita. Acusada de afastar a arte da vida, da própria política, a forma começa a ser atacada como um instrumento de isolamento da arte em relação à realidade. Os testes com o limite do irrepresentável, que muitas vezes estava relacionado a um hermetismo formal, desperta críticas como, por exemplo, a de Virgínia Woolf contra o *Ulisses* de Joyce cuja leitura tinha causado tédio à autora.

Essa breve recuperação histórica do termo que pode parecer algo caricata é meu ponto de partida para pensar em uma razão principal que justifica a resistência à forma hoje. A forma seria identificada a um hermetismo pretensioso responsável por isolar a arte de sua relação com o mundo, provocando a incomunicabilidade com o leitor e falhando em provocar sua desautomatização, pois se daria por satisfeita com jogos linguísticos inacessíveis. A forma, a serviço da investigação dos limites da linguagem, seria então o elemento caracterizador da autonomia da arte, entendida como exercício definidor da diferença própria de todo conteúdo artístico em relação à vida.

A definição jocosa de forma dada pelo *Dicionário contemporâneo de arte contemporânea* escrito por Rafa Campos (2015) denuncia a tensão entre a forma e a dimensão ética da arte que atravessa toda a modernidade e é reavivada no contemporâneo: “Forma é a acusação dirigida a alguém que não se importa se o seu trabalho não influencia positivamente a vida da Comunidade de Pescadores de Atum da Córsega Setentrional”. Muitos dizem que as discussões sobre a ética e a estética hoje são uma maneira de reviver a velha tensão entre forma

---

especificidade formal, sua diferença específica, seja sob formas tidas por “essenciais” seja sob formas ‘inéditas’ está atrás de nós, ou ao lado, que não temos mais que protestar “contra” a poesia, mas elaborar outros lugares, outros dispositivos, e produzir ferramentas e quadros teóricos que permitam pensá-los [...] é o trabalho de poesia (sempre crítico dele mesmo desde o começo), estamos sem dúvida em estado de saída permanente, mas em estado de ‘saída interna’ (GLEIZE, 2013).

e conteúdo, de rearmar uma oposição entre o trabalho com a linguagem e a exigência de impacto social da arte. Seja porque se entende que a arte não tem mais um território próprio (está saindo de si, está se expandindo), seja porque se exige que tenha um alcance pragmático, a questão da forma é tratada como um excesso supérfluo e desacreditado quando se trata de pensar a produção artística contemporânea.

Mas vamos ouvir dois autores contemporâneos. O americano Ben Lerner reconhece que lidamos com obras que não sabemos classificar muito bem como ficção ou não ficção, pois em muitas delas o que lemos parecem digressões autorais, que descambam para o ensaio ou simulam entradas de diário, comentários sobre leituras ou episódios políticos. Estamos então no terreno do impróprio, nem sequer sabemos se o que estamos lendo pode ainda ser chamado de literário. Não apenas porque há muito de não ficção (em especial por causa de um embaralhamento entre o narrador e o autor, o enredo e a exposição da vida do personagem-autor), mas também porque a narrativa não apresenta exatamente um enredo com personagens e trama definida. Ainda assim, Lerner (2014) insiste: “A forma emerge como problema pela própria falta de forma”.

Já se falou de Karl Ove Knausgaard, autor norueguês cujas obras se encaixam perfeitamente na descrição apresentada aí acima, que sua verdadeira luta ao longo das mais de 3000 páginas da hexalogia intitulada *Minha Luta* é por definir o está escrevendo. Em um comentário que poderíamos chamar de autorreferencial ou metaficcional, Knausgaard é taxativo: “forma é um pré-requisito para a literatura. Essa é a sua única lei: tudo tem que se submeter à forma” (2013, p. 195).

Mas, de que forma estamos falando?

Escrevendo sobre o verbete, Carlos Ceia nos diz que o “conceito de forma (Gestalt) é recuperado por Goethe e diz respeito a um princípio de ordem dos elementos internos de um texto” (2009). Não é essa a noção de forma que me interessa, pois não estou à procura de uma estrutura rígida, pré-estabelecida pelo autor como um plano ou esquema de trabalho prévio, que ordena os elementos da narrativa. O estudo das formas contemporâneas me interessa porque vejo aí a possibilidade de entender a maneira como se contam histórias hoje, mesmo que essas formas sejam percebidas como sem formas, in-formes, pois muitas narrativas se parecem mais a um arranjo, a uma espécie de improviso que ganha algum equilíbrio à medida que são narradas e, nesse sentido, estão muito distantes de uma unidade visível, definida por um contorno.

Forma, então, pode ser compreendida como sinônimo de gênero?

É muito comum que, ao falarmos de forma, a noção de gênero seja evocada. Ninguém ignora que a questão dos gêneros literários tem uma longa tradição que começa com os gregos. Platão e Aristóteles, cada um a sua maneira, trataram de classificar e caracterizar os diferentes tipos de mimesis. A releitura da *Poética* feita pelos renascentistas atribuiu ao pensamento de Aristóteles um caráter prescritivo e normativo e é essa interpretação que marca a questão dos gêneros e motiva o romantismo a considerar uma perda de tempo estudar as formas literárias. Parte dessa querela entre os antigos e modernos diz respeito ao fato de que os primeiros viam na questão do gênero a possibilidade de instituírem um conjunto de regras de composição, disposição e proporção dos elementos que garantiria a excelência da produção de um determinado tipo de texto. Gênero significava, então, uma forma codificada que regulava a produção das belas letras. Avesso a normas, o romantismo, inspirado na originalidade do gênio criador, repudiava qualquer norma prescritiva para a criatividade do autor.

A moderna teoria literária inaugurada pelos formalistas russos talvez seja responsável por uma ambiguidade que persiste até hoje quando pensamos a questão dos gêneros literários.

Para Tomachevski, os gêneros dizem respeito a um conjunto de marcas que asseguraria a determinada classe de textos sua definição. Vistos dessa forma, os gêneros perdem a dinamicidade própria à historicidade dos textos, à forma como são lidos, como mais tarde vão defender os teóricos da estética da recepção alemã. Entendidos como recursos imanentistas de identificação do literário, de fato, os gêneros têm pouco interesse. Mas se adotamos a perspectiva de que “um gênero não pode ser bem captado mediante a pura inspeção verbal”, conforme adverte Costa Lima (2002, p. 271), pois através deles podemos acompanhar “sob que condições as formas emergem e como comunicam e transformam as condições sociais e autorais de sua própria emergência” (BUTLER, 2009, p. 4), então, procurar por uma forma (ou gênero) significa tentar capturar e entender a mudança.

Judith Butler, no magnífico prefácio do livro *A alma e as formas*, afirma que a abordagem da forma por Lukács “é mais sutil e complicada do que os advogados ou os detratores do formalismo poderiam ou podem imaginar.” (2009, p. 5). Butler lê no filósofo húngaro uma sugestão de entender a forma para além de gêneros específicos. “A forma nunca é estática” (p. 5), diz Butler, e é ela mesma irreduzível a formas, pois surge com a vida, é produtora e produto dela, das transformações existenciais e históricas que cercam autor, obra e leitor. Assim, uma forma “tem a vida como sua condição de emergência” e ao mesmo tempo também “codifica a vida que a origina” (p. 6). O que Butler lê no elogio das formas por Lukács é que por meio das formas podemos reimaginar a vida.

Mas, pergunta Jean-Luc Nancy, “Quais são as formas, as formações de formas que a arte [contemporânea] faz surgir?” (2013, p. 67). É claro que não tenho a pretensão de responder, mas lendo as narrativas contemporâneas me chama a atenção o fato de que já não é tão fácil atribuir a algumas delas a classificação como romance. Muitas delas são obras híbridas, verdadeiros monstros quiméricos que resistem à ficção, uma condição responsável por fazer do romance um gênero moderno. Mas não é raro ouvir, às vezes, mesmo daqueles que torcem o nariz para a discussão sobre os gêneros, que falar de hibridismo em relação ao romance é um oxímoro, pois o romance é uma forma sem forma.

Embora reconheça a dificuldade de reunir sob um número mínimo de marcas comuns obras tão distintas quanto *Moby Dick* de Herman Melville, *O som e a fúria* de Faulkner e *O amante* de Marguerite Duras, não é a diversidade de procedimentos presentes em cada um dos exemplos que me desaconselha a falar em termos de um gênero ou forma única, ou a abonar a ideia do romance como um gênero sem forma. O interesse na questão do gênero é que são obras que tentam lidar, cada uma a sua maneira, com o “alargamento do horizonte do ser humano” que se acelera de forma violenta no século XX, diz Auerbach (1971, p. 482) ao final da análise do episódio da meia marrom em *Passeio ao Farol* de Virgínia Woolf.

Embora arriscando-se a um determinismo e a um humanismo *passé*, assinalados por seus comentadores, Auerbach indica que o que chama de “reflexo múltiplo da consciência” em Woolf é uma forma de representar as transformações vividas pela autora e pelos próprios leitores (a experiência da Grande Guerra, a difusão da publicidade), a tomada de consciência sobre o “caráter elementarmente comum de nossa vida” (1971, p. 485). Auerbach parece sugerir algo parecido à leitura que Butler faz do elogio das formas por Lukács, pois reconhece que nos elementos formais do romance como a “representação consciente pluripessoal, a estratificação temporal e o relaxamento da conexão com os acontecimentos externos” (1971, p. 479) há uma relação com a vida, com um “complicado processo de dissolução” que surge com os perigos e as catástrofes do século XX. A forma é então também ética, no sentido de que compartilha um *ethos* próprio a seu momento histórico (ainda que não se encerre nele), pois, como afirma

Butler, faz da revolução da vida vivida no século XX “sua condição de emergência” ao mesmo tempo que dá forma ao “complicado processo de dissolução” que surge com os perigos e as catástrofes do século XX.

Será que é possível pensar que o romance hoje sob os mesmos pressupostos? Vamos pensar em apenas uma das formas possíveis de serem identificadas nas narrativas escritas nas primeiras décadas do século XXI. E estou me referindo ao uso do documento, do documental, por narrativas que lançam mão de uma rede de materiais (fotos, reportagens jornalísticas, dados de arquivo) evitando tanto a lógica estritamente ficcional (criação de personagens, invenção de acontecimentos), quanto a lógica argumentativa da retórica factual (comprobatória do que “realmente” aconteceu), fazendo aparecer o autor no próprio texto.

Essa capacidade de a literatura se apoderar de gêneros não literários não é novidade. O próprio romance é caracterizado como um gênero capaz de absorver o ensaio (como *O Homem de sem qualidades* de Robert Musil), o diário (*Robinson Crusoe* de Daniel Defoe) ou cartas (*As Relações Perigosas* de Choderlos de Laclos), incorporando-os ao jogo da ficção. O flerte com o documento também não é novo. Os russos deram um nome a isso: factografia<sup>4</sup>, mas mais recentemente Marie-Jeanne Zenetti (2011) trata a factografia como uma categoria formal própria ao contemporâneo, afirmando que muitas obras atuais exploram o que chama de “efeito de documento” (2011, p. 56), pois se valem de fotos, anotações, reportagens, insinuando uma “vontade de escapar do gênero romance... rejeitando a ficção” (2011, p. 67). Na definição de Zenetti, o que chama de “narrações documentais” são “obras híbridas, a meio caminho entre a reportagem, o testemunho, a pesquisa sociológica, o ensaio político e o relato de viagem” (2011, p. 395) nas quais muitas vezes a voz que narra é muito próxima ao autor e a narrativa pode ser um conjunto de anotações (muitas vezes parecidas a um diário) que relatam a pesquisa de materiais para a própria escrita que se transforma aos olhos do leitor em processo e produto ao mesmo tempo.

A investigação sobre essa possível forma contemporânea me interessa pelo modo como, em muitas narrativas atuais, se explora o documento que pode ser entendido não apenas como um flerte com uma dicção ensaística ou com a anotação diária que registra o contingente e não repudia a banalidade (ou seja, um flerte com gêneros não ficcionais), mas também como a incorporação na narrativa de fotos, comentários sobre leituras, reportagens, enfim, um conjunto de materiais que Zenetti diz que compõe uma “lógica enciclopédica” (2011, p. 396). Essas seriam formas que apontariam para uma saída da ficção? Poderiam ser ainda consideradas romances?

Vamos pensar em um exemplo específico: a mais recente publicação da autora mexicana Valéria Luiselli, *Arquivo das crianças Mortas* (2019). O romance poderia ser classificado como um *road book*, pois narra uma longa viagem de carro empreendida por quatro personagens que cruzam os Estados Unidos: Mamã, Papá, o menino e a menina. O homem e a mulher lidam com documentos sonoros, captam sons e ao longo da narrativa a sutil mas importante diferença entre as profissões de documentalista e documentarista parece alegórica do problema que Luiselli tem para narrar a história que deseja. Um documentalista é alguém que organiza, cataloga, gerencia as informações de um arquivo. Um documentarista é alguém

---

<sup>4</sup> “Há períodos na história da literatura nos quais as fórmulas estéticas perdem eficácia e formas artísticas como o romance parecem ter esgotado suas possibilidades. Em tais momentos, a literatura, ameaçada de ficar paralisada, tem de ultrapassar a si mesma para recobrar sua vitalidade: tem que invadir a não-literatura, arrastando para sua órbita matérias-primas vitais, empregando ideias extra-estéticas.” (CHKLOVSKI *apud* ERLICH, 1974, p. 214). Erlich comenta que a saída foi a criação de um literatura do fato (ou fatografia) e cita ainda outro formalista russo, Yuri Tynianov, que, em artigo de 1924, afirma o cansaço com as fórmulas romanescas do século XIX.

que manipula e inventa, cria ficções. Há diferença? Essa pergunta permeia a escrita da obra de forma subliminar e reside nela minha hipótese de que a história de Luiselli está enfrentando o desafio de encontrar uma forma de narrar hoje ao explorar uma “tensão entre documento e invenção” (LUISELLI, 2019, p. 53).

É difícil realizar uma paráfrase da obra. O livro começa com o relato que se parece muito com anotações de um diário de viagem feito por Mamã que observa de perto o comportamento dos filhos, relata atritos na relação afetiva que mantém com o marido que viaja a seu lado, e reflete sobre as muitas dúvidas que tem a respeito de seus planos profissionais: ela quer fazer um documentário sobre as crianças que pedem asilo na fronteira dos Estados Unidos, o marido deseja viajar até o Arizona para coletar sons do vale onde os índios apaches foram assassinados.

Há aí já na paráfrase um amálgama entre o pessoal e o político que marca a dicção de toda a obra. Ao longo da viagem, o rádio do carro informa sobre o número cada vez maior de crianças que chegam à fronteira do México com os Estados Unidos, sofrem abusos e são deportadas a seus países de origem. Os fatos parecem irrealistas e distantes, uma dessas distopias tão presentes na grande indústria do entretenimento hoje. Mas a relação com uma mãe com quem se encontra fugazmente na porta da escola, quando vai pegar seus filhos, traz o horror para mais perto da personagem e não a abandona. Nessa breve conversa na porta da escola, a mulher, que é uma mexicana residente nos Estados Unidos conta que pagou para que suas duas filhas pudessem fazer a travessia, as meninas conseguiram chegar, foram capturadas na fronteira e estavam aguardando a deportação em um dos centros de detenção. No dia e hora previstos para a viagem de volta, as meninas tinham desaparecido, a mãe não havia conseguido nenhuma informação oficial do governo americano sobre o paradeiro delas.

A apreensão sobre o desfecho desse drama e todo o imaginário de horror que ele descortina acompanham as reflexões de Mamã ao longo de boa parte do livro e vai aprofundando seu desejo de produzir, registrar algo que faça lembrar os horrores da migração. Em muitos momentos, então, o leitor lê as hesitações da personagem sobre “como organizar todas as partes do que estava gravando e contar uma história importante e eloquente” (LUISELLI, 2019, p. 92) e não pode deixar de pensar que aí se reflete também um impasse da própria autora, de Luiselli, que se vê enredada no “labirinto documental da minha própria criação” (LUISELLI, 2019, p. 33), pois basta dar uma folheada no livro para vermos que sua estrutura mais parece uma maquete, um esboço para escrever.

Os viajantes arrumam seus pertences em sete caixas, cada uma delas tem seu conteúdo minuciosamente descrito, enumeram-se os livros, cds e partituras, mas também reproduzem parte dos documentos, mapas, anotações de leitura sobre a pesquisa que Papá está fazendo sobre os índios apaches, fichamentos de textos teóricos sobre a teoria dos arquivos, reprodução de um poema de Anne Carson com marcações de leitura, comentários soltos (“Palavras, palavras, palavras, onde você as coloca? Êxodo, Diáspora, Genocídio, Limpeza étnica”, (LUISELLI, 2019, p. 277), reproduções de fichas que registram a localização e a causa da morte das crianças migrantes: “Nome: Huertas-Fernandez, Nuria. Sexo: Feminino. Idade: 9 anos. [...] Causa da morte: Exposição a intempéries... determinada pelo consultório do médico-legista: **COMPLICAÇÕES DE HIPERTEMIA COM RABDOMIÓLISE E DESIDRATAÇÃO**” (LUISELLI, 2019, p. 265).

É como se Luiselli fizesse questão de compartilhar com o leitor a massa de materiais com os quais lida e que gostaria de incorporar à narrativa: a repetição da história de repressão contra o Outro, índios, latinos, crianças, a apreensão com a criação dos próprios filhos em um

mundo distópico, o desconforto com a impotência e o desejo de compartilhar com o leitor as dúvidas e os problemas que tem para organizar o “material, pensando em maneiras de montá-lo em uma sequência narrativa” (LUISELLI, 2019, p. 92).

Há, então, muitas dúvidas e hesitações a respeito de como manipular um arquivo próprio de leituras e documentos para transformá-los em uma narrativa e também muitas reticências sobre o valor dessa empreitada. Em um determinado momento, a personagem se pergunta se “um documentário radiofônico pode ser útil para ajudar mais crianças sem documentos a encontrar asilo” (LUISELLI, 2019, p. 92), mas uma inquietação estética não a abandona: “por que qualquer forma de narrativa deve ser um meio para um fim específico? ... o instrumentalismo, aplicado a qualquer forma de arte, é uma maneira de garantir resultados que são verdadeiramente uma porcaria” (p. 92). Podemos pensar, então, que a forma enciclopédica de narrar é um enclave a partir do qual vemos encenado o impasse entre o compromisso ético e autonomia da arte, pois a narrativa não apenas alude à “febre documentária” (p. 135) da personagem, como a própria Mã define sua pulsão por armazenar, coletar, arquivar, inventar, listar e catalogar, mas evidencia isso na sua própria forma, por meio de um “inventário de ecos”, um verdadeiro coral de vozes que costuram a narrativa, ou como diz a personagem refletindo sobre o trabalho de Pá: “uma colagem de ambientes e vozes contando a história por conta própria, em vez de uma única voz juntando tudo à força em uma sequência narrativa limpa” (p. 111).

A tensão entre a exposição do método, dos materiais do arquivo e a organização deles está exposta e é essa exposição que dá a impressão da dispersão e da complexidade da fragmentação que parece sugerir a implosão de uma forma. Mas é claro que não lemos uma história que se narra “por conta própria”, pois como a própria Luiselli diz na extensa nota ao final do livro há “muitas vozes na conversa”. São vozes que se emaranham à narrativa de Luiselli de maneiras muito diferentes. Há a menção explícita aos livros selecionados para a viagem e que aparecem relacionados na descrição das caixas. Todos eles mantêm alguma relação com a narrativa que Luiselli constrói, com a maneira como a constrói, seja porque tratam de temas como a memória, o esquecimento ou o exílio como o livro da croata Dubravka Ugresic, seja porque algumas delas, como *As obras completas de Billy the Kid* de Michael Ondaatje, são um verdadeiro *patchwork* de formas. Mas há também fontes que aparecem nas falas dos personagens (músicas como “Space Oddity” de David Bowie) e vozes de um personagem que são ecoadas por outro (“quem está aí, falei, quem está aí, fala ele”, p. 353). Nesta nota, Luiselli afirma que há “incorporações, retraduições e reconfigurações das obras literárias” utilizadas (p. 406) e rejeita a intertextualidade preferindo identificar o procedimento como um “método ou processo de composição”. Em meio a essa corralidade, inventa-se um livro e uma autora. *Elegias para crianças perdidas* é atribuído a Ella Camposanto e conta a história de sete crianças que viajam em La Bestia (o trem de carga que cruza o México e é utilizado por muitos migrantes que arriscam suas vidas para chegarem aos Estados Unidos), os perigos, os sofrimentos e os medos aos quais estão expostas. Nessa história dentro da história há muitas outras obras aludidas que dizem respeito a “viagens, jornadas, migrações” (p. 403): os *Cantos* de Pound, a *Odisseia* de Homero, *Coração das Trevas* de Conrad, *Pedro Páramo* de Rulfo, entre tantas outras cujas passagens utilizadas estão detalhadamente identificadas no final da obra, provavelmente por uma exigência editorial para evitar problemas de direitos autorais.

Mas se parece bastante evidente que o processo de composição, a forma que emerge da narrativa é a do “inventário de ecos” (p. 111) habilmente costurado, me interessa explorar uma dimensão a mais dessa estrutura coral que se estende também, ecoa, para fora dessa

narrativa, na direção de outro livro de não ficção da própria Luiselli. Trata-se de *Tell me how it ends* (2017), que é um ensaio em que a autora conta a experiência de atuar como tradutora trabalhando para Corte Federal de Imigração de Nova York entrevistando as crianças migrantes a fim de que com base nas respostas a justiça possa decidir pela permanência ou não delas em solo americano.

Aí, o “método de composição” também parece às voltas com materiais diversos: “boletins policiais, fichas técnicas, artigos de jornal e trocas de e-mails”. Ouvimos o relato da própria Luiselli empenhada não apenas em contar seu envolvimento pessoal com uma crise humanitária, mas a “febre documentária” (2019, p. 135) agora quer registrar, tornar mais concreto para os leitores o drama vivido pelas crianças que chegam aos Estados Unidos e as muitas vidas perdidas que ficam pelo caminho.

No ensaio, Luiselli afirma que era assombrada pelos relatos e pelas respostas, muitas vezes lacônicas, das crianças, o que criava para ela, na condição de tradutora, um dilema: “Ouço palavras ditas pela boca de crianças, enredadas em narrativas complexas. São entregues com hesitação, às vezes com desconfiança, sempre com medo. Tenho de transformá-las em palavras escritas, frases sucintas e termos estéreis. As histórias das crianças são sempre embaralhadas, gaguejadas, sempre destruídas além do reparo de uma ordem narrativa” (2017).

Em entrevistas, a autora diz que na tentativa de “compreender o impensável” (2017), começou a escrever um romance, mas cada vez que avançava na ficção, desconfiava do que estava escrevendo, percebia que estava usando a narrativa para entregar uma mensagem política: “en un momento dado me di cuenta de que estaba usando la novela como una especie de receptáculo, depósito, de los testimonios que escuchaba, de mi propia rabia política, mi frustración, mi tristeza... La estaba convirtiendo en un medio para un fin, o sea, en una novela francamente ilegible” (2019). Foi então que se decidiu pelo ensaio.

Mais que essa capitulação da ficção respaldada pela rejeição a entender a literatura como um fim pragmático, me interessa realçar uma tensão entre a ficção e a realidade que parece se insinuar na relação de escrita entre o ensaio e o romance. Há muitos trânsitos entre um e outro que sugerem um eco, uma conversação entre modos distintos, entre duas formas que se amalgamam e se distinguem se consideramos *Tell me how it ends* e *Arquivo das crianças perdidas*.

Para começar há muitas passagens que são reapropriadas ficcionalmente. No ensaio, Luiselli também quer cruzar sua vida pessoal ao acontecimento escabroso da detenção de quase dez mil crianças detidas na fronteira dos Estados Unidos. Toda sua família está solicitando o *green card*, o visto de permanência na América. O marido e os filhos recebem os vistos, mas não há notícia de seu documento e é obrigada a viajar na condição de “nonresident alien”. Há uma leve apreensão que a faz pensar na primeira pergunta que tem de fazer a todas as crianças que entrevista: “Por que você veio aos Estados Unidos?”

Lembrando os personagens do romance, a própria Luiselli, o marido e os dois filhos também empreendem uma viagem de férias para o Arizona, perto da fronteira com o México e muitos episódios relatados no ensaio aparecem também na narrativa ficcional. Se o leitor se aventura à leitura seguida das duas obras, como foi o meu caso, há um embaralhamento entre as duas ordens narrativas e o leitor se vê confuso para identificar o que leu no ensaio e o que soube por meio do relato ficcional. Há a história de Gerônimo, da resistência e do massacre dos apaches, as paradas na fronteira para explicar o motivo da viagem aos patrulheiros, o relato do estratagema de uma mãe que costurou nomes e telefones de pessoas conhecidas nos Estados Unidos nas golas das roupas das crianças enviadas para a travessia para que elas pudessem entrar em contato, caso sobrevivessem à viagem.

O ensaio também traz ao final uma lista com reportagens e fontes consultadas por Luiselli que registram relatos e estatísticas referentes a mortes, desaparecimentos, estupros e maus tratos, além de todos os entraves burocráticos impostos pelas leis americanas para o acolhimento das crianças refugiadas e não é difícil, como afirma Luiselli, ter a sensação de que tudo isso “parece completamente inimaginável, quase irreal” (2017). Comentando com estupefação o início de uma reportagem da Reuters sobre a deportação das crianças, Luiselli compara-a a começos de histórias cruéis e absurdas que poderiam ter sido escritas por Bulgakov ou Danilo Kharms: “Parecendo felizes, as crianças deportadas saíram do aeroporto em uma tarde nublada e sufocante. Uma a uma, entraram no ônibus, brincando com balões que ganharam de presente” (2017).

“A realidade está continuamente superando nossos talentos”, afirmava Philip Roth (1969, p. 144), já na década de 60. Será que é essa sensação de que a nossa realidade desafia qualquer noção de verossimilhança que faz com que hoje experimentemos a “impossibilidade da ficção na era da não ficção”, como afirma a personagem do romance de Luiselli?

Em *Arquivo das crianças perdidas*, numa das primeiras paradas que fazem na estrada durante a viagem, os personagens entram em uma livraria em que está acontecendo uma reunião de um clube de leitura. Mãe passeia pelas prateleiras e capta alguns comentários sobre a obra que está sendo discutida e fica desconcertada porque o “consenso entre eles parece ser o de que o valor do romance que estão discutindo é que não é um romance. Que é ficção, mas também não é.” (2019, p. 99). Será que a separação dos dois empreendimentos, o fato de Luiselli abandonar a narrativa ficcional que considerava mal sucedida para escrever o ensaio para só então voltar ao romance, e então provocar uma reverberação do ensaio no romance e vice-versa não pode servir como ilustração do movimento do que chamamos hoje de saída da ficção? A conversa entre os procedimentos, as fontes utilizadas, os episódios narrados, os temas discutidos não ecoam em um e outro acomodando-se em uma forma que é e não é ficção?

Talvez Luiselli não ficasse satisfeita com essa leitura, pois claramente seu livro quer fazer o elogio da ficção. A narrativa abandona a dicção diarística e o foco no relato que a Mãe faz da viagem e a entrega a outras vozes. É seu filho que, perdido na grande aventura de chegar ao vale do Eco, se encarrega de encerrar a história, dividindo espaço com a autoria inventada das Elegias. Se no ensaio trata-se de registrar as vozes dessas crianças perdidas para “ouvir e gravar repetidas vezes a fim de que possam voltar sempre” (2017), as histórias contadas pela ficção “não consertam nada nem salvam ninguém, mas talvez tornem o mundo mais complexo e tolerável. E às vezes, apenas às vezes, mais bonito.” (2019, p. 206).

O comentário que acabei de fazer pode funcionar como uma espécie de paráfrase da conclusão à longa resenha que James Wood (2019) escreveu sobre o romance de Luiselli. Diz o crítico: “É impossível não admirar a poderosa ambição do romance. Mas é também um livro estranhamente sintomático, característico das dúvidas e inseguranças de nossa época, dividido entre o realismo cotidiano da autoficção diarística e os privilégios mágicos da irrestrita criação ficcional (as crianças no deserto, os textos de Ella Camposanto). O que está faltando — a ausência é por certo intencional — é, precisamente, o meio: um artifício ousado o bastante para inventar e evocar as especificidades cotidianas de pessoas cuja vida é muito diferente da nossa e cujo sofrimento parece quase inacessível.”

Ao afirmar isso, Wood está dizendo que Luiselli não consegue se colocar no lugar do Outro, não consegue recriar o sofrimento das crianças perdidas que enfrentam os horrores da fuga para os Estados Unidos. E isso porque só consegue representá-las por meio do recurso à metanarrativa, delegando à autora fictícia Ella Camposanto a escrita da elegia para as crianças

perdidas, ou por meio da aventura dos próprios filhos da personagem que também se perdem no deserto tentando encontrar sozinhos o Cânion do Eco. Por isso, diz Wood, Luiselli não alcança “a escrupulosa compreensão dessa alteridade” e falha. Se entendo bem, Wood está dizendo que Luiselli falhou porque não soube representar a realidade, trabalhando o realismo de que só o romance é capaz, ao menos, segundo a ideia de realismo romanesco defendida pelo crítico: aquela que afirma que o romance é “capaz de oferecer percepção formal da configuração da vida de alguém” (2017, p. 25) porque é “muito bom em assegurar a forma acabada, completa de uma vida” (2017, p. 32). Mas será que não poderíamos pensar que o que o crítico aponta como falha é apenas uma inadequação às exigências dessa forma e uma tentativa de reinventar a maneira de representar a vida no século XXI?

Em uma passagem emblemática do romance, a personagem enumera as preocupações que a assombram quando pensa em realizar o documentário que planeja. Uma delas tem a ver com o temor de parecer que está se aproveitando da desgraça alheia, falando de um lugar confortável, parecendo que oferece uma resposta ou a salvação, ou nos termos da própria Mã, de que estaria “mijando na tampa da privada de outra pessoa, quem sou eu para contar essa história, microgerenciamento paranoico de políticas de identidade [...] sou mentalmente colonizada por categorias branco-saxônicas-ocidentais” (2019, p. 92).

A citação parece deixar claro que não se pretende falar no lugar de ninguém, que só se pode falar de seu próprio lugar, de sua própria visão de mundo, e mesmo assim sempre de forma deficitária: a personagem não entende a si mesma completamente, não tem clareza a respeito do que quer, não chega a compreender totalmente o marido, que parece um estranho a seu lado durante toda a viagem, e nem mesmo os filhos ou as dores que pode causar a eles, como ousaria “compreender a alteridade”? Mas isso não resulta em solipsismo. Pelo contrário, o ensaio e a ficção são tateios, tentativas de encontrar no labirinto de vozes a possibilidade de uma conversa.

## Referências

AUERBACH, E. **Mímesis**. A representação da realidade na literatura ocidental. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo. Editora Perspectiva, 1971.

BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CAMPOS, Rafa. Dicionário contemporâneo da arte contemporânea. **Revista Serrote**, n. 20, 2015.

CEIA, Carlos. “Forma”. **Dicionário Eletrônico de termos literários**. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/forma/>. Acesso em 15 nov. 2019.

COSTA LIMA, L. A questão dos gêneros. In: COSTA LIMA, L. **Teoria da literatura em suas fontes**. v. 1. Seleção, introdução e revisão técnica Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

ERLICH, V. **Russian Formalism: History – Doctrine**. 3. ed. The Hague: Mouton, 1969.

ESCOBAR, T. **El arte fuera de sí**. Asunción. FONDEC/CAV / Museo del Barro, 2004.

Versão on-line disponível em:

[http://www.portalguarani.com/106\\_ticio\\_escobar/4778\\_el\\_arte\\_fuera\\_de\\_si\\_2004\\_por\\_ticio\\_escobar.html](http://www.portalguarani.com/106_ticio_escobar/4778_el_arte_fuera_de_si_2004_por_ticio_escobar.html). Acesso em 15 nov. 2019.

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

GLEIZE, J.-M. **Poesia poor**. Entrevista. *Alea*, v. 15, n. 2, p. 438-446, 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n2/13.pdf>. Acesso em 15 nov. 2019.

KNAUSGAARD, K. O. **My Struggle**. Book 1: A Death in the Family. Tradução de Don Barlett. New York. Farrar, Straus and Giroux; 2013.

KRAUSS, Rosalind. “A escultura no campo expandido”. Disponível em <https://www.ufrgs.br/artevera/?p=240>. Acesso em 15 nov. 2019.

LERNER, B. Each cornflake. *London Review of Books*, v. 36, n. 10, 2014. Disponível em <https://www.lrb.co.uk/v36/n10/ben-lerner/each-cornflake>. Acesso em 15 nov. 2019.

LUDMER, Josefina. **Literatura pós-autônomas. Sopro**: Panfleto Político-cultural, Desterro, p. 1-6, 2010. Disponível em <<https://goo.gl/q4bHaz>>. Acesso em 15 nov. 2019.

LUISELLI, V. **Tell me how it ends**. An essay in forty questions. Harper Collins Publishers Inc. E-book edition, 2017.

LUISELLI, V. Entrevista concedida a Andrés Seoane em *El Cultural* em 19 de setembro de 2019. Disponível em: <https://elcultural.com/valeria-luiselli-solo-un-exiliado-puede-contar-realmente-su-historia>. Acesso em 15 nov. 2019

LUISELLI, V. **Arquivo das crianças perdidas**. Tradução de Renato Marques. Rio de Janeiro, Alfabeta, 2019.

LUKÁCS, G. **Introdução à estética marxista**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

LUKÁCS, G. **Soul and Form**. With an introduction by Judith Butler. Tradução de Anna Bostock. Columbia University Press. New York, 2009.

NANCY, J.-L. El arte hoy. *Revista Otra Parte*, n. 28, p. 66-72, 2013.

ROTH, P. Writing American Fiction. In: KLEIN, M. (ed.) **The American Novel Since World War**. Greenwich: Fawcett, 1969. p. 144

SCHILLER, F. **Cartas sobre a educação estética da humanidade**. Introdução, tradução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991.

WOOD, J. “Escrevendo sobre escrever sobre a crise na fronteira”. Tradução de Renato Marques. Publicado no blog da Companhia das Letras, em 2 de julho de 2019. Disponível em: <http://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Escrevendo-sobre-escrever-sobre-acrise-na-fronteira>. Acesso em 15 nov. 2019.

WOOD, J. **A coisa mais próxima da vida**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo, SESI-SP editora, 2017.

ZENETTI, M-J. **Factographies. Pratiques et reception des formes litteraires de l'enregistrement à l'époque contemporaine dans les littératures française, allemande et nordaméricaine**. Université Paris 8, 2011.

Recebido em: 27 de julho de 2020  
Aceito em: 01 de novembro de 2020  
Publicado em dezembro de 2020