

Dossiê
INTERCÂMBIOS

A condição fotográfica do relato: Sergio Chejfec e suas narrativas documentais

Florencia Garramuño

Florencia Garramuño é doutora em Línguas e Literaturas Românicas pela Universidade de Princeton. Dirige o Departamento de Humanidades da Universidad de San Andrés. Publicou, entre outros, os livros *Modernidades Primitivas: Tango, Samba y Nación*, *La experiencia opaca*, *Frutos Eñtranhos. Ensaio sobre a inespecificidade na Estética Contemporânea* y *Mundos en común*.

Contato: florg@udesa.edu.ar
Argentina

PALAVRAS-CHAVE:

Literatura contemporânea,
Fotografia; Chejfec.

Resumo: Algumas das escrituras contemporâneas mais radicais dos últimos anos elaboram relatos que já não se sustentam sobre o predomínio do humano e do individual. Figuras do impessoal e anônimo evidenciam uma saída do subjetivo e do pessoal. Qual é a potência do impessoal nessas escrituras? Que tipo de problemas elas tornam visíveis? Neste artigo me interessa pensar quanto essa saída do subjetivo e do pessoal repercute na exposição de uma experiência que se distancia do prisma subjetivo, e que tipo de consequências, estéticas e políticas, essas escrituras acarretam, a partir da leitura de *Modo linterna*, de Sergio Chejfec.

KEYWORDS:

Contemporary Literature,
Photography; Chejfec

Abstract: Some of the more radical contemporary writings of the last years are elaborations not any longer based on a human or individual preeminence. Figures of the impersonal and anonymous evidence a turning away from subjective or individual life. What is the power of the impersonal in these writings? What problems do they make visible? In this article, I read *Modo linterna*, by Sergio Chejfec, in order to think how this turning away from the subjective and the personal affects the exposition of an experience that distances itself from a subjective prism, and what kind of consequences, aesthetic and political, these writings carry.

Écrire pour ne plus avoir de visage

Michel Foucault

A VIA IMPRÓPRIA

Uma série de textos latino-americanos recentes entrecruzam e entrelaçam histórias diversas de modo a colocar em cena, mais do que a história de um sujeito ou de um indivíduo, ou mesmo de um grupo de indivíduos, a vida vista ou olhada desde uma perspectiva impessoal. Textos como *Mano de obra*, da chilena Diamela Eltit, *Modo linterna*, do argentino Sergio Chejfec, *História natural da ditadura*, do brasileiro Teixeira Coelho – entre muitos outros – compartilham uma mesma preocupação por trabalhar com formas e figuras do impessoal, elaborando experiências que, por momentos, até aparecem como irredutíveis à vida humana. O texto de Diamela Eltit, por exemplo, concentra-se na vida de um grupo de trabalhadores de supermercado no Chile neoliberal dos anos 2000, mas, como o título já antecipa, a narração transcende esse grupo e se desloca para uma reflexão muito maior sobre o destino, ou a história, da “mão de obra” chilena. De fato, o texto não tem um só narrador, mas uma primeira pessoa em singular, na primeira parte, e em plural, na segunda, ambas esvaziadas de interioridade e autoridade para narrar desde um exterior a vida desses

sujeitos que nunca adquirem uma subjetividade ou individualidade e registram, no entanto, a vida, simplesmente, dos trabalhadores.¹

Em *História natural da ditadura*, uma primeira pessoa narra episódios diversos, entrelaçando registros narrativos e ensaísticos para não nos dizer nunca o seu nome, para se debruçar sobre acontecimentos da história, alguns dos quais ele mesmo viveu e outros não, se colocando na perspectiva de uma testemunha ou observador que limita a narração àquilo que ele presenciou, leu ou conheceu.

Trata-se, em todos os casos, de textos que desprendem a vida da individualidade que as sustenta através de diversos procedimentos e dispositivos para, a partir dessa *dessubjetivação*, se concentrar em “uma vida”?

“Ninguém melhor do que Dickens tem narrado o que é uma vida” – disse Deleuze, em *A imanência: uma vida...*, se referindo a *Our mutual friend* –

Um canalha, um mal sujeito desprezado por todos é levado à morte e todos cuidam dele, manifestam uma sorte de solicitude, de respeito, de amor pelo menor signo de vida do moribundo. Todo mundo se preocupa em salvá-lo, até o ponto em que no mais profundo de seu coma o vilão sente que qualquer coisa mole o penetra. Mas à medida que volta à vida, seus salvadores se tornam mais frios e ele recupera toda a sua grosseria, a sua maldade. Entre a vida e a morte há um momento que não é outra

1 Trabalhei com este texto, entre outros, em “O outro avança sobre mim: dimensões da vida anônima e impessoal na cultura latino-americana”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 48, 2016, p.11-28.

coisa que a vida brincando com a morte. A vida do indivíduo tem feito lugar à uma vida impessoal e, no entanto, singular, que faz surgir um puro acontecimento liberado dos acidentes da vida interior e exterior, isto é, da subjetividade e da objetividade do que acontece (Deleuze, 2001, p.28, tradução nossa).

Uma vida, diz Deleuze, e sublinha: *uma*. Mas o quê é, exatamente, *uma* vida? E qual seria a potência desse movimento?

Suely Rolnik tem registrado no debate contemporâneo uma voz que ela denomina como a voz antropofágica que, propõe,

aponta não só teoricamente, mas, sobretudo, pragmaticamente, que a questão que se coloca não é a reconstituição de uma identidade, horizonte alucinado que divide os homens entre esperançosos e desesperançosos. A questão é descolar a sensação de consistência subjetiva do modelo da identidade; deslocar-se do princípio identitário-figurativo para a construção de um “em casa” (Rolnik, 1998, p.137).

Sobre esse percurso da deslocação de um princípio identitário-figurativo para um “em casa” parecem caminhar estas escrituras.

A CONDIÇÃO FOTOGRÁFICA DO RELATO: EVIDÊNCIAS

A literatura de Sergio Chejfec manifestou sempre uma certa pulsão impessoal. Já nos seus primeiros romances podia se perceber uma série de personagens anônimos ou de identidades instáveis que iriam compondo,

no dizer de Diana Niebylski, uma “autobiografía despersonalizada”². *Modo linterna*, publicado em 2013, está constituído por uma série de relatos independentes que, no entanto, se entrelaçam de maneiras diversas. Na edição argentina publicada pela editora Entropía, o texto inclui uma série de fotografias que ilustram alguns dos relatos: a fotografia na capa ilustra um anjo de neve, que aparece no relato intitulado “El seguidor de la nieve”. Existe uma outra fotografia no interior do livro, no relato titulado “Hacia la ciudad eléctrica”, que reproduz a imagem do prédio da cidade de Scranton, em Pennsylvania, exibindo um cartaz luminoso com o apelido da cidade. Nesse último texto, um narrador que mora em Nova York viaja de trem até a cidade. A fotografia de Sergio Chejfec, escrevendo enquanto viaja num trem, na orelha do livro – esse limiar da ficção –, parece se enlaçar com o relato final, e a partir daí, com todos os outros relatos no livro que tomam a primeira pessoa de um narrador ou novelista como ponto de espreita. O título do livro, *Modo linterna*, também faz referência a uma fotografia que, no relato com o mesmo título no interior do livro, só poderia ser tirada – devido à grande escuridão do local – graças ao celular ligado em “modo lanterna” (Chejfec, 2013, p.95).

2 Dianna Niebylski chama “autobiografía despersonalizada” a alguns textos de Chejfec. Sobre *Lenta biografía*, diz: “Falta apenas instalarse en el relato, sin embargo, para darnos cuenta de que tanto la estructura acumulativa, como el ritmo en ritardando, como la casi total ausencia de “historia” personal en la novela, denotan un serio rechazo de lo que normalmente asociamos como el género autobiográfico o con la vertiente de la autobiografía ficcionalizada” (Niebylski, 2012, p.14). E, mais adiante: “En toda su obra narrativa posterior a su primera novela, Chejfec se expresa a través de narradores cuyo “yo” vacila inciertamente entre identidades intersticiales y difusas: un “yo” siempre in media res consciente de ocupar un espacio identitario provisorio, fronterizo y en vías de posible extinción” (Niebylski, 2012, p.15).

Mas o mais interessante a respeito das fotografias é precisamente o modo como os relatos se referem a fotografias, e até parecem dependerem dessas fotografias, que no texto não chegam a ser tiradas. Na falta ou ausência da fotografia, o relato parece ocupar o lugar dela. Em “Una visita al cementerio” o relato se interrompe no momento preciso em que a fotografia iria ser tirada, do mesmo modo como em “Novelista documental” a escritura se interrompe no momento em que o narrador caminha até umas araras que, durante todo o relato, tentou fotografar sem tê-lo conseguido. Os relatos, como se fossem fotografias, parecem recortar de uma experiência só aquilo que o *modo linterna* permite expor: um fragmento, um pedaço, um resto.³

Luz Horne analisa a importância de imagens visuais e fotografias nos romances anteriores de Chejfec. Segundo Horne, esses romances (junto com outros romances contemporâneos como os de Noll ou Bellatin, entre outros) “*incorporan algo de la lógica de la imagen en sus literaturas*” como um modo de captar “*la temporalidad contemporánea de un modo más preciso*” (Horne, 2012, p.127). Trata-se de uma literatura, diz Horne, “*que a pesar de no incluir imágenes en un sentido literal, las genera a partir de su textualidad*” (Horne, 2012, p.128).

Já no caso de *Modo linterna*, gostaria de propor que os relatos de Chejfec participam de uma *condição fotográfica*, não tanto porque o texto adquira características da fotografia, quanto porque ao se referir a fotografias e incluir algumas delas no interior do relato, seja em sentido figurado seja

3 Os finais dos relatos são, nesse sentido, muito significativos. Em vez de amarrar um desenlace, eles parecem, precisamente, interrupções que deixam soltos os fios do relato.

em sentido literal, o texto parece querer *funcionar* como uma fotografia: a escrita parca e denotativa, e a aspiração a um estatuto documental ligado à fotografia – mesmo quando criticadas –, apontam claramente para a substituição de um relato desenvolvido em suas sucessivas ilações de acontecimentos para recortar uma imagem congelada de uma história num presente parado, estacado.

Mas também interessa conceber essa condição fotográfica como a condição de possibilidade de um relato que nessa detenção da sucessão da história, do relato, encontra um modo de exhibir um trabalho sobre o *registro* e o *enquadramento* de um fragmento de mundo cujo sentido não necessariamente se busca, se explicita, nem sequer se persegue. É como se a escritura – a literatura – tivesse sido acometida por uma forte pulsão documental que desestima a construção de uma história com princípio, meio e fim para se concentrar no enquadramento de um fragmento que, *em modo lanterna*, enfatiza, da história, a vida – *uma vida* – que pulsa nesse fragmento. Que, aliás, se acrescenta a um “devir – entre os seus muitos devires – documental da arte contemporânea”.⁴ Segundo o próprio Chejfec:

En mi literatura, la documentalidad es un modo de desestabilizar el sentido común acerca de lo que es acción y lo que es testimonio. Hay una dimensión

⁴ Aponta Georges Didi-Huberman (2014, p.16): “el arte contemporáneo está hecho de múltiples devenires. Entre ellos, el “devenirdocumento” ocupa evidentemente un lugar significativo. Los artistas no sólo utilizan los documentos de actualidad, con lo que se mantienen “frente a la historia”, sino también los producen enteramente, con lo que no sólo contemplan el acontecimiento, sino lo intervienen, en contacto con él”.

de lo literario que me parece muy productiva: es la del documento, entendido no como documentalismo, como el género documental en el cine, sino como documentalidad. Cierta choque o confrontación que se produce con lo narrativo que sólo tiende hacia la acción o la fantasía. Es una especie de incrustación que se puede producir en los relatos, donde algunos elementos están exhibidos o mostrados y que aparecen como extraídos de lo real (Chejfec, 2015).

Esse impulso documental está muito fortemente articulado no relato com figuras do impessoal e do anónimo que, ao deslocarem o relato da experiência subjetiva, propiciam um teor documental vigoroso.

Todos os textos de *Modo linterna* elaboram diferentes modos de configurar o relato impessoal. Seja pela construção de personagens ou narradores sem nomes próprios nem histórias pessoais (“Modo linterna”, “Novelista documental”, “El seguidor de la nieve”, “Los enfermos”), seja pelo esvaziamento de toda interioridade de personagens que nos relatos perambulam na busca de uma emoção que se despe de toda subjetividade, o anonimato é uma das chaves do livro.

Vejamos o início de “Modo linterna”:

Un domingo de primavera hay tres argentinos en París. Caminan por las calles vacías como si tuvieran toda la mañana a disposición. [...] Un teólogo, un narrador y un ensayista componen el grupo. Después se agregará un músico (Chejfec, 2013, p.71).

E mais à frente:

Se comportan como protagonistas. ¿Pero qué significa exactamente ser protagonista? Están juntos como en una pandilla, a lo mejor sienten que forman un sujeto colectivo, y que ese colectivo les dicta la conducta a seguir, repartiendo papeles que ellos asumen pero no poseen (Chejfec, 2013, p.72).

Os personagens não vão protagonizar histórias individuais, mas, despidos de interioridade e passado, deixam o relato se concentrar exclusivamente em um momento e experiência em comum que os quatro empreendem: uma visita ao cemitério para encontrar o túmulo do escritor argentino Juan José Saer (o único nome próprio em todo o relato).

Também em “Novelista documental” o relato prescinde de personagens com nome próprio: à exceção de Enrique Vila Matas e o árbitro argentino Elizondo – aquele que na Copa de 2006 expulsou Zidane na final –, o relato está habitado por “uma escritora”, “um escritor” e “a empregada do hotel”. O narrador aqui é talvez quem poderia desempenhar o papel do protagonista, mas em qualquer caso, ele também aparece sem nome próprio e absolutamente despido de toda história pessoal. Ao prescindir dos nomes e das histórias individuais, a narração se detém em acontecimentos e eventos de um mundo que se observa para além da experiência pessoal. Talvez por isso nas narrativas de Chejfec apareçam com tamanho protagonismo montanhas, os Andes azuis na manhã de Mérida, a neve e a sua brancura, ou os animais que, como as araras de “Novelista documental”, deveriam, elas sim, ser consideradas protagonistas.

Nesse relato, quando o protagonista – um escritor convidado a um congresso de literatura –, pretende tirar fotos de duas araras que resistem

a posar, se escondendo no interior da gaiola que as alberga, o escritor pede ajuda à uma das empregadas do hotel onde se encontram, e diz:

Le explico que soy novelista, como todos los demás, y que preciso las fotos para documentar que es cierto lo que escribo; que mi principal preocupación es encontrarme con alguien que me pida cuentas y después me acuse de inventar todo. Le explico también que hasta a mí me llama la atención este miedo, porque en realidad nunca me propuse escribir la verdad, al contrario, siempre desprecié las novelas basadas en los hechos reales. Pero de un tiempo a esta parte no sé si la realidad a secas, en todo caso el documento acerca de los hechos verdaderos, es lo único que me salva de una cierta sensación de disolución. La novela, le digo, puede ser ficción, leyenda o realidad, pero siempre debe estar documentada. Sin documento no hay novela, y yo preciso esta foto con las guacamayas para poder escribir sobre ellas, porque de lo contrario cualquier cosa que ponga carecerá de profundidad; no dejará estela, aclaro (Chejfec, 2013, p.106-107).

Como em “Novelista documental”, vários relatos do livro são narrados por uma primeira pessoa que conta histórias nas quais ele próprio e sua história pessoal passam a um segundo plano. O narrador torna-se às vezes quase imperceptível, deixando o protagonismo para acontecimentos, fatos, paisagens e situações nos quais ele não se vê sempre envolvido. A condição fotográfica ou documental aparece assim como a única possibilidade para uma literatura que teria perdido – segundo esse narrador insiste – toda capacidade de relevância. Seria, nas palavras de Sandra Contreras (2018, p.195), “um expediente de supervivência”.

De que modo essa condição fotográfica redesenha formas e repertórios para o compromisso artístico no bojo da cultura contemporânea?

São muitos os textos que exploram formas da narração que desconhecem a fronteira entre fatos e ficção em obras tracionadas por um forte impulso documental. Escritos desde a perspectiva de uma testemunha privada do poder de dizer eu, nesses textos convive uma multiplicidade de registros, entre o ensaio, o comentário crítico, o testemunho e até, em muitos casos, a fotografia.

Nesses relatos, narradores em primeira pessoa mas sem nome insistem em se esvaziar de toda interioridade para se tornar – e, junto com eles, tornar o relato – uma sorte de câmera fotográfica que vai rasteando os arredores, se concentrando em seres, animais, objetos, paisagens, fenômenos e acontecimentos. O abandono de um eu único e da história pessoal acarreta também o afastamento de uma narrativa totalizadora com princípio, meio e fim. Entre o ensaio, o diário, o relato de viagem, a ficção, a crítica, se consuma a expressão não mediada de um sujeito que está menos presente ante si mesmo do que ante uma situação ou um evento que transcende o pessoal e se torna abstrata, muitas vezes uma reflexão sobre algum problema da experiência. Mas em todas essas oportunidades, o relato recupera uma imagem, abre-se à visão de um mundo. Mais do que relatar uma história, trata-se de relatos que deixam ver ou expõem um mundo.

Também os personagens aparecem e desaparecem, e suas histórias individuais são descartadas em favor dos pontos de contato, das encruzilhadas, da reverberação incerta de uma história sobre a outra. Por isso

não acabam nunca de se construir como sujeitos individuais, com histórias pessoais: alguns, que funcionam como índices de documentalidade, têm nomes, como Enrique Vila-Matas, mas a maioria deles não são referidos pelos nomes, mas por suas funções ou ofícios: “*un narrador*”, “*un ensayista*”, “*un teólogo*”, “*el seguidor de la nieve*”.

Longe das ontologias do documento, a pulsão documental se manifesta no relato como artefacto tendente à produção de experiências.

Numa entrevista, Chejfec apontou:

Estamos acostumbrados a que la literatura transmita sentido a través de las peripecias precisas. Pero creo que la peripecia en ese sentido ya está un poco saturada, para eso existe la prensa, el cine, la televisión, formatos emisores de narraciones que transmiten sentido a través de la peripecia (Chejfec, 2015).⁵

Em todo caso, a resistência a se demorar em particularidades subjetivas e na interioridade de personagens e narradores faz girar a reflexão estética para emoções e acontecimentos nos quais, junto com o abandono do subjetivo, ressoa uma intensidade nova e poderosa. É possível reconhecer nesses textos uma forte resistência a buscar o eu como refúgio para dar conta da intempérie do mundo das relações entre as pessoas e as coisas, dentro de um projeto de literatura que circunda e rodeia o real, não tanto para compreendê-lo – para nos entregar um sentido ou significado desse mundo –, quanto para experimentá-lo uma e outra vez.

5 Contreras, 2018.

Em um texto sobre Foucault e a noção de anonimato, Eric Bordeleu apontou:

Pensar la cuestión del anonimato sería entonces pensar las formas de producción de lo común o, como lo subraya Foucault, atacar todo lo que “escinde la vida comunitaria, contrae al individuo a replegarse sobre sí mismo y lo ata a su identidad propia (Bordeleu, 2011, p.33, tradução nossa).

Para além da leitura específica de *Modo linterna*, essa virada impessoal e anônima é produtiva para ler toda uma série de textos contemporâneos que vinculam escrita e experiência de modo fragmentário, desde o prisma de uma noção de vida impessoal, e que exibem uma subjetividade exposta, aberta ao exterior que a atravessa, expondo nesses movimentos o presente de uma coexistência cada vez mais problemática, cujas preocupações parecem terem subsumido as preocupações pela identidade, pela pessoa e pelo sujeito no marco das transformações históricas operadas na subjetividade, exibindo, aliás, um potencial de resistência ante as políticas normativas que regulamentam a produção de subjetividade.⁶

Talvez o anonimato e essas figuras do impessoal que essas escrituras nos oferecem sejam um modo de comprometer-nos a voltar a nossa vista para

6 Nesse mesmo sentido, María Soledad Boero trabalha as “heterobiografias” de Carlos Correas e Jorge Barón Biza em um instigante livro titulado *Trazos impersonales*. Córdoba: Eduvim, 2017. Também Suely Rolnik (1998, p.137) discute uma “singularidade impessoal, todo aberto disperso nas múltiplas conexões do desejo no campo social e que emerge entre os mundos agenciados. Enquanto que a subjetividade regida por um princípio identitário-figurativo consiste na personalidade de um eu, individualidade murada, presa a suas vivências psíquicas e comandadas pelo medo de se perder de si”.

aquilo que, para além do sujeito, tem-se tornado um dos problemas mais cruciantes de nossa contemporaneidade: como pensar, para além de um “em casa”, nas palavras de Suely Rolnik, a nossa comum coexistência na intempérie do mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bordeleau, Eric. *L'anonymat*. Paris: Le Quartanier, 2011.
- Chejfec, Sergio. “Escribir es el resultado de una voluntad (entrevista a Daniel Gigena)”. In: *La Nación*, Santiago, 3 de agosto de 2015.
- Chejfec, Sergio. *Modo linterna*. Buenos Aires: Entropía, 2013.
- Contreras, Sandra. *Ensayos en torno al realismo*. Rosario: Nube Negra, 2018.
- Deleuze, Gilles. *Pure immanence: essays on a life*. New York: Zone Books, 2001.
- Didi-Huberman, Georges. “La emoción no dice yo”. In: Didi-Huberman, Georges; Pollock, Griselda; Rancière, Jacques; Schweizer, Nicole; Valdés, Adriana. *Alfredo Jaar: la política de las imágenes*. Santiago: Metales Pesados, 2014, p.123-145
- Garramuño, Florencia. “O outro avança sobre mim: dimensões da vida anônima e impessoal na cultura latino-americana”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 48, 2016, p.11-28.
- Horne, Luz. “Fotografía y retrato de lo contemporáneo”. In: Niebylski, Diana C. *Sergio Chejfec: trayectoria de una escritura*. Pittsburgh: Pittsburgh University, 2012, p.123-146.
- Niebylski, Diana C. *Sergio Chejfec: trayectoria de una escritura*. Pittsburgh: Pittsburgh University, 2012.
- Rolnik, Suely. “Subjetividade antropofágica”. In: Pedrosa, Adriano; Herkenhoff, Paulo. (org.). *24ª Bienal de São Paulo: arte contemporânea brasileira: um e/ entre outro/s*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p.128-145.

