

De Wilson Bueno a Borges, Bispo do Rosário e Arthur Omar: um acúmulo de coleções

Flávia Bezerra Memória

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo

No presente artigo, discorro sobre o lidar com a matéria do mundo através da lógica do colecionador que, apesar de empreender uma luta contra a dispersão das coisas, reunindo-as segundo uma afinidade ou mesmo uma cronologia, guarda também em si o alegorista que, segundo Walter Benjamin, desistiu de elucidar as coisas através da pesquisa do que lhes é a fim e do que lhes é próprio, desligando-as de seu contexto e confiando apenas na meditação para elucidar seu significado. Para tanto, recorreremos às fotografias de Arthur Omar, aos mantos e estandartes de Arthur Bispo do Rosário e ao caráter prismático da escritura de J. L. Borges em *El Aleph*, pois acreditamos que eles conferem um suporte narrativo à tessitura teórica que potencializa o exercício taxonômico evidenciado na prosa do escritor brasileiro Wilson Bueno, *Cristal*.

Resultado de um exercício obsessivo de compilação de imagens, em 1997 (depois de haver sido editado por primeira vez pelo Centro Cultural Banco do Brasil, com o apoio da Petrobrás), a série *Antropologia da Face Gloriosa*, de Arthur Omar é publicada pela editora paulista Cosac & Naify, sob o título *O zen e a arte gloriosa da fotografia*.

Retomando o instante inicial em que nos deparamos com o grandioso conjunto da obra de Omar, temos a impressão de nos defrontarmos com uma série de retratos. Entretanto, como se nos submetêssemos à ação de forças contrárias atuantes em um plano de superfícies imantadas, escapamos à fixidez dos ideais estéticos do retrato clássico –que buscavam capturar uma essência do sujeito através de um delineamento preciso e definitivo de seu rosto–; aos ideais cientificistas do retrato antropométrico dos novecentos, que intentava uma identificação do humano segundo uma fisionomia determinada¹ (Moraes, 2002: 18-19), e lançamo-nos à descoberta de estudos sobre

o primeiro objeto que o ser humano vê na vida, e que programa sua relação visual com a realidade. O rosto, o objeto por excelência, o objeto mais importante do planeta, um objeto do mundo que representa o próprio mundo, um objeto do mundo eleito como a sua expressão concentrada, e tratado, portanto, como paisagem. Não sou um retratista, mas apenas um paisagista do rosto. (Omar, 2003: 52)

Admitindo que delinear paisagens é lançar-se a viagens, no ponto em que estamos já não podemos deixar de responder ao convite, avançando cada vez mais na direção do rosto, penetrando-o até que seus próprios contornos já não sejam sentidos, mas tão somente a matéria de que é feito. Faz-se necessário entrar no rosto até o ponto de dilacerá-lo, mexer na matéria até a

1 A pesquisa desenvolvida por Eliane Robert Moraes acerca da ingerência de dispositivos de poder sobre o corpo inicia-se com a análise da figura do decapitado, na literatura do século XX. Segundo a autora, a derradeira ação do carrasco, ao exibir o rosto do “monstro” decapitado para a horda de espectadores, revela que “a arte de retratar guilhotinados teria se desenvolvido para reiterar os objetivos da exibição pública das cabeças decapitadas: ‘desmascarar o traidor, fazendo-o enfim aparecer na transparência de sua significação’. Nesse sentido (...), a iconografia do gênero responderia a aspirações antigas e modernas: de um lado, aos ideais estéticos do retrato clássico, cujo objetivo era fixar a expressão completa e definitiva de um rosto para alcançar ‘a essência do sujeito’; de outro, aos ideais ‘científicos’ do retrato antropométrico que, a partir do século XIX, visava a definir o ser humano por de (sic) sua conformidade a uma determinada fisionomia. Os retratos dos guilhotinados representariam, portanto, um ponto de contato entre a estética do modelo humano e a ciência policial das identificações do rosto.”

desfragmentação total da imagem para que, alcançando os “domínios do grão” de que nos fala Omar, tomemos a palavra como este grão que, de fato, nos exhibe um rosto, nos remete ao objeto originário, à matéria embrionária: o mundo.

Diante dos múltiplos rostos que compõem a *Antropologia da Face Gloriosa*, de Athur Omar, com suas carnavalescas purpurinas, cinzas, confetes e cílios postiços, começamos a perceber que cada um dos grãos de palavras com os quais nos deparamos estão sempre formando montículos de rearranjos para outras imagens, em rompantes incontrolláveis. No que conduz à totalidade através da particularidade de um grão está “uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos: *El Aleph* (Borges, 2007: 750).

Consentindo com a sedução da escritura de Borges, tentamos, como Omar, retê-la em um rápido disparo para, depois, trabalhar sua matéria: “La verdad no penetra en un entendimiento rebelde. Si todos los lugares de la tierra están en el Aleph, ahí estarán todas las luminarias, todas las lámparas, todos los veneros de luz.” (Borges, 2007: 751). No conto de Borges, é Carlos Argentino, amigo do narrador, que “primeiro” encontra o Aleph. A descoberta de Argentino se dá a partir da menção de um terceiro acerca da existência de um baú no sótão da casa da Rua Garay, o qual lhe incitava a procurá-lo sob a alegação de que ali ele iria encontrar “um mundo”. Ao relatar sua descoberta ao amigo (narrador), Carlos lhe assegura que somente ele (dono “legítimo” do portal) seria capaz de entender efetivamente o significado de “mundo” revelado naquela expressão. Ocorre que, ao avançarmos na leitura do texto, após a *sua* visão de todos os pontos do universo em um só, além de tantas outras descobertas que garantiam a existência de outros Alephs, o próprio narrador questiona não só a falsidade do Aleph da Rua Garay, mas a possibilidade de haver ou não visto o Aleph em todas as coisas porque passara, tendo dele esquecido.

Na novela de Bueno, *Cristal*, a variedade dos elementos desafia os limites da linguagem (o que é também dizer *do humano*) através de uma apropriação discursiva das coisas do mundo. Elencando-as de modo compulsivo, a figura da Velha que a elas se vincula (e através delas se veicula), parece estar sempre na iminência de, a qualquer momento, deslizar para dentro do interior da pedra da coluna da mesquita de Amr mencionada no conto de Borges, para um dos rostos de Omar, ou para o interior dos inúmeros objetos que lhe circundam.

Quando os objetos se insurgem na mera exposição de sua alteridade radical, a linguagem cede, o poderio de que o homem julga ser o *legítimo detentor* –valendo-nos uma vez mais da contundência do personagem de Borges– retorna-lhe uma espécie de *expressão abismal* e expõe-no, finalmente, à fragilidade do discernimento daquele que, ainda que se saiba eternamente necessitado de abrigo, resiste ao acolhimento, pois esta escolha implicaria o desvencilhar-se de uma concepção de compartilhamento do mundo dissociada de muitos dos seus projetos de dominação e destruição.

O frenesi congestionado da vida moderna revela-se através de um sonho perturbador que, no entanto, não se deixa apreender por aquele que o presencia. Não se pode negar que, ao nos imiscuirmos na densidade das atmosferas oníricas ora mencionadas, temos a impressão de que a visão do “inconcebible universo” é algo que conduz, irreversivelmente, à “neurastenia geral” contra a qual não apenas o personagem de outro enredo similar, o Sr. Palomar, “homem nervoso que vive num mundo frenético e congestionado” (Calvino 1994:8), mas qualquer homem submetido aos corriqueiros ditames modernos erige uma defesa.

No entanto, ao contrário do protagonista da novela de Ítalo Calvino, que tenta o máximo possível manter suas ações sob controle, a dúvida suscitada pelo personagem anônimo do conto de Borges ao indagar-se sobre se “¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado?” e, logo em seguida afirmar que “nuestra mente es porosa para el olvido (...)”, assim como o exercício taxonômico evidente na narrativa de *Cristal*, cuja protagonista termina por transformar-se em mais um elemento a servir de pretexto para o

inventário de palavras-objeto² (Bueno. 1995: 90), caracterizam um gesto de luta entre o esquecimento e a lembrança através das coisas que nos chegam do mundo e, portanto, um modo de compor significações a partir do contato com elas. Entrementes, esquecimento e lembrança de quê? E mais: de quem?

Que as coisas nos chegam do mundo creio seja a única unanimidade consentida até então. A questão, portanto, reside no modo como nos apropriamos delas. Giorgio Agamben, no texto *Beau Brummel ou a apropriação da irrealidade*, comenta sobre a fobia da “má consciência com relação aos objetos” do homem moderno. Segundo o filósofo italiano,

É a má consciência do homem com respeito aos objetos mercadorizados que se expressa na enação dessa fantasmagórica conspiração. A degeneração implícita na transformação do objeto artesanal em artigo de massa manifesta-se diariamente, para o homem moderno, na perda da desenvoltura na relação com as coisas. Ao aviltamento dos objetos corresponde a incapacidade do homem, ou seja, o temor da possível vingança por parte dos mesmos (...). (Agamben, 2007: 82)

Ao consumo desenfreado de objetos e seu descarte quase simultâneo, bem como à reles apropriação funcional dos mesmos, opõe-se uma tentativa de reconstituição do mundo onde o objeto é abstraído de sua função e relacionado não só ao indivíduo, mas também a outros objetos por um processo de abstração.

A destruição³, portanto, deixa de ser possível para ser necessária. Não mais temer os objetos, nem tampouco dispor deles apenas para lhes conferir uma destinação funcional, mas relacionar-se com eles pelo princípio do sacrifício, de modo que o homem possa lidar também com uma noção de perda que lhe é intrínseca. Afinal, a relevância dos rituais de sacrifício se evidencia quando percebemos que é através deles que nosso olhar se torna passível de ser aguçado e des-acostumado à inércia dogmática que tende a domá-lo e dominá-lo por intermédio da absorção desenfreada da lei da oferta e da procura espraiada nos objetos, seres e saberes.

Mencionando os estudos de Marcel Mauss e Henri Hubert *Sobre o sacrifício*, Giorgio Agamben sintetiza que suas pesquisas

mostram que, nas sociedades primitivas, a ‘coisa’ nunca é simplesmente objeto de uso, mas dotada de um poder, de um *mana*, como acontece com os seres vivos, está profundamente enredada na esfera religiosa. Onde a coisa foi subtraída à sua ordem sagrada originária, são sempre o dom e o sacrifício que intervêm para restituí-la à mesma. (Agamben, 2007: 84)

Atingidos os atuais índices de produção, resta-nos acolher, de uma vez por todas, a evidência de que o próprio discernimento nos é dispensado, uma vez que o sentido desta produção em grande escala “é o próprio consumo improdutivo das riquezas – a realização da consciência de si nos livres desencadeamentos da ordem íntima”, mencionado por Bataille (2008: 73). Em tais índices incluímos não só a produção dos bens de consumo, mas também a própria produção literária e artística. Diante da miríade de manifestações artístico-culturais –e acessos a elas–, devemos indagar se o cânone, a finalidade das obras, seu estatuto ou o modo de seu usufruto

2 “Na paisagem retomada de cor, seca e turva, a sombrinha deflagrada, a Velha era apenas mais um acidente do lamoso chão – corcunda, fixa, ao quadrado, efígie aquosa que a neblina desenha nas asas de um vaso.”

3 O mundo dissolvido, destruído, por um instante, para que sua reconstrução possa acontecer novamente. Inevitável como a dicção de Walter Benjamin sobre: “O caráter destrutivo só conhece um lema: criar espaço; só uma atividade: despejar. Sua necessidade de ar fresco e espaço livre é mais forte que todo ódio. O caráter destrutivo é jovial e alegre. Pois destruir remoja, já que remove os vestígios de nossa própria idade; traz alegria, já que, para o destruidor, toda remoção significa uma perfeita subtração ou mesmo uma radicação de seu próprio estado. O que, com maior razão, nos conduz a essa imagem apolínea do destruidor é o reconhecimento de como o mundo se simplifica enormemente quando posto à prova segundo mereça ser destruído ou não. Este é um grande vínculo que enlaça harmonicamente tudo o que existe. Esta é uma visão que proporciona ao caráter destrutivo um espetáculo da mais profunda harmonia. O caráter destrutivo está sempre trabalhando de ânimo novo. É a natureza que lhe prescreve o ritmo, ao menos indiretamente; pois ele deve se antecipar a ela, senão é ela mesma que vai se encarregar da destruição.” (Benjamin, 1987: 236).

por parte da comunidade, por exemplo, não são questões para circularem na construção de um pensamento que se serve também da leitura dos restos, do ínfimo ou mesmo do ausente que lhe chega ao acaso, configurando, assim, um trabalho de montagem dissociado de qualquer proposta transgressiva. Em *Sobre la noción de gasto*, Georges Bataille principia por desmontar a crença na possibilidade em se estabelecer o que seja útil ou prazeroso para o homem, pois desde sempre tais definições não serviram mais que para corroborar propósitos pecuniários intrínsecos à atividade social produtiva. Ocorre que, diante dos índices de produção alcançados até então, lidar com o excesso parece ser o único modo de dar continuidade à realização inútil e infinita que rege o universo.

Entretanto, a pergunta mais aguda é de que maneira podemos lidar com este excesso? Quiçá uma hipótese possível para a reivindicação batailleana do abandono insubordinado esteja no exercício confuso da personagem de Wilson Bueno enquanto se divide entre a faceta do colecionador, que “empreende uma luta contra a dispersão” das coisas no mundo, e do alegorista, que “as desliga de seu contexto e desde o princípio confia na sua meditação para elucidar seu significado” (Benjamin, 1987: 245), compondo a imprevisibilidade de um gesto capaz de restituir o objeto, através de um exercício de transfiguração poética, ao seu estatuto original de coisa subordinada às destruições improdutivas.

Acúmulo ou coleção? Formar uma coleção a partir do acúmulo.

Incontáveis objetos e inenarráveis bordados compõem o instigante universo de Arthur Bispo do Rosário. Quando Bispo afirma que seu interesse recai sobre “o material existente na terra dos homens” (Maciel, 2004: 17), referindo-se desta maneira à matéria-prima que ele recolhia dos restos utilizados por seus comparsas *infames* - desperdiçados pelo consumo vertiginoso da sociedade -, para, a partir deles, compor os registros de sua passagem, percebemos a importância do olhar que as coisas nos exigem. Afinal, que outras peças senão *resíduos* poderiam compor o espólio destinado, segundo Rodrigues Caldas - diretor da instituição que alojou não somente Bispo do Rosário, mas também Lima Barreto -, aos “tarados e desvalidos de fortuna, do espírito e do caráter, os ébrios, loucos ou menores retardados, ou delinqüentes e abandonados, assim como os indesejáveis inimigos da ordem e do bem público, alucinados pelo delírio vermelho e fanático das sanguinárias e perigosíssimas doutrinas anarquistas ou comunistas.”⁴ Dissolvida na homogeneidade de atributos generalizantes, a singularidade de cada um dos internos da Colônia Juliano Moreira é violentamente reduzida a escombros, ou, talvez, a “existências que estão destinadas a não deixar rasto”, como menciona Michel Foucault em *A vida dos homens infames*.

As falas de Bispo expõem a ausência e o esquecimento que a história dos vencedores, a todo o momento, finge não mais encerrar nos bastidores. Bispo lia Walter Benjamin nas entrelinhas⁵, pois era flagrante que ele também sabia do perigo de sempre: “entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento.”

As obras de Bispo não apenas (re)constroem *a e a partir da* máquina (do mundo), - intuindo, nesta menção, nossa relação com os objetos -, mas promove, em e a partir de cada uma, aquela “força explosiva, messiânica, revolucionária do materialismo histórico”, anunciada por Walter Benjamin nas teses sobre o conceito de história. Os estandartes bordados por Bispo estarrecem a visão: são menções a ruas, cidades, países, são batalhas, são pastagens, flores, animais, parques, ferramentas, números, pontes, uma tourada, escadas, esquadras, geometrias, datas, enfim, o infinito em muitas finitudes: a humanidade redimida na imagem dialética que se forma em um

4 Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/colonistas/imprimir.asp?codigo=2672>. Acessado em 03.04.2009.

5 O vocábulo “entrelinhas” neste caso não pode abdicar de uma realidade pragmática ao extremo: com as linhas reaproveitadas de qualquer tecido que lhe fosse doado - mormente o de suas próprias vestimentas -, Bispo criou não apenas enormes e sofisticados estandartes, mas, certamente, uma de suas obras mestras: o Manto de Apresentação, “espécie de mortalha sagrada que bordaria durante toda a vida para vestir no dia da apresentação, no Juízo Final, na data de sua passagem. Bordados neste manto estariam todos os nomes das pessoas que ele julgava merecedores de subir, de carona, rumo ao além.” Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/colonistas/imprimir.asp?codigo=2672>. Acessado em 03.04.2009.

instante de perigo, de que nos fala Benjamin, não se entrega como instrumento nem tampouco os cede às classes dominantes. Nós os narramos, nós os manuseamos, pois sabemos que falar em “instrumentos” é referir-se, a um só tempo, aos objetos e a nós mesmos.

Ao apresentar a sua matéria-prima como “o material existente na terra dos homens”, Bispo parece colocar em xeque⁶ o princípio do valor de troca como regente absoluto da circulação dos objetos nos domínios da cultura, intimando-nos a olhar através do vazio gratuito de quem já sentiu a vida presente em cada objeto – ou ponto do universo - porque já foi capaz de experimentar a própria destruição.⁷

Pode-se dizer então que o intuito da coleção volta-se sobre o colecionador, pois a intimidade com a alteridade absoluta de cada objeto jamais se encerra em um tipo de projeção narcisística, mas, ao contrário, impele a multiplicação interminável da série sob o viés da procura, do jogo entre os elementos e a nossa falta irremediável.

Se a manipulação dos objetos passa por um gesto de dispor de si mesmo no intercâmbio entre coleção e jogo, ordenação e caos, escolha e procura é porque a ausência faz-se sempre presente. O movimento só se institui na série porque a busca é ininterrupta. A cada novo elemento incorporado à trama, uma nova imagem é formada, um outro desejo instaurado, mais um convite é lançado: modos de abertura das alteridades, modos de fazer despontar outros horizontes ou quicá de remeter-se para a realidade de um chamado distinto através do qual ocorresse algo como o vislumbre de um novo começo possível. Assentir na figuração da morte em um objeto é um modo de conferir à existência - nisso que Baudrillard menciona como realidade – uma face que, assim como a nossa, submete-se a mutações e, por isso, nos interpela ao embate, ao confronto com o mundo por meio de uma relação de apropriação destrutiva em que ao mesmo tempo em que a matéria se submete à nossa intervenção *maquínica*, ela também modifica a existência humana e seus compostos.

O embate entre as singularidades do objeto e do humano é provocado pelos diversos movimentos deste jogo de alteridades, em que se confundem não apenas os sentidos, mas a própria meta almejada por aquele que coleciona, já que, a cada nova posse, a série se prolonga e perturba através da instauração de outra ausência. Por isso, a cada nova inserção de um objeto, são deflagrados no colecionador sensações que se alternam permanentemente entre satisfatórias e decepcionantes.

Repete-se: formar uma coleção a partir do acúmulo. Serializar infinitamente o acaso. O olhar que viu *el inconcebible universo* não deixa de se confundir com o olhar extasiado de Arthur Omar, com o olhar obsessivo de Arthur Bispo do Rosário e com o olhar cristalino da personagem de Wilson Bueno, pois a ambição maior de todos eles, sua obsessão em comum está na trama, na junção das diferentes perspectivas para a formação de um outro objeto capaz de suprir uma ausência já prenhe de tanta falta, de tanta gente, de tanto tempo.

O texto de Bueno, assim como os bordados de Bispo (que tecem com o descarte que lhe chega, fortuitamente, às mãos) e as fotografias de Omar (cujos resultados diferem ao se submeterem a procedimentos de revelação controlados por composições musicais escolhidas ao acaso), direciona nossa percepção para as nuances que norteiam nossas relações com os diferentes materiais, explicitando que a atividade escultural a que nos dedicamos quando inventa(ria)mos novas formas é a mesma que nos molda o corpo em retorno. E assim o é porque tais formas estão implicadas na ordem simbólica não por uma distinção entre o eu e o outro, como se acaso se tratasse de uma diferenciação apaziguadora como aquelas que estipulam escalas, valores ou tipos categóricos identificadores, mas porque denotam que os

6 Expressão que remete, uma vez mais, à fábula do tabuleiro de xadrez em Walter Benjamin.

7 Sobre o conceito, cf. nota nº. 3.

elementos “são apenas momentos reversíveis que se sucedem e se trocam, numa sedução incessante” (Baudrillard, 1990: 134).

Em *Cristal*, a desolação da protagonista nos remete à evidência da suscetibilidade da coleção à ruptura abrupta de sua coerência interna, isto é, a qualquer momento o suposto alheamento discursivo em que está imiscuído o colecionador através de sua coleção pode romper-se com a submissão da série a um projeto ou exigência - como se a coleção portasse uma mensagem a ser decodificada através da comunicação. Referida submissão, todavia, ocorre somente quando há a intervenção invasiva de uma exegese externa, onde a atribuição de um sentido unívoco decorre de uma volição inquisitorial por parte de quem a lê. Afinal, de onde irrompe o impulso taxonômico senão da necessidade em criar *discursos ficcionais* a partir de uma realidade repleta de mecanismos excludentes e esterilizadores de nossas múltiplas potencialidades? Ao abdicar da “generosidade” mercantil, o colecionador apropria-se dos diversos elementos do mundo para, conjugando-os em uma sintaxe particular, reconstituir a voz, rosto e/ou corpo intrínseco(s) à (re)formulação de si através de suas *protoficcões*.

O exercício taxonômico evidenciado seja na obra literária ora evocada, seja no colecionismo de Bispo do Rosário, nas “células” dos rostos de Omar ou no universo inconcebível de *El Aleph*, não condiz apenas com a lógica tacanha da posse ou do uso. O artista como o que acusa o golpe é aquele que aponta o processo, que se arrisca a comprovar, ou melhor, a deflagrar o que não para de se escapar. O artista aponta sua fragilidade e luta contra ela em golpes (e galopes) sucessivos valendo-se das diferentes maneiras de ser sempre em devir. Damos-nos (deixamo-nos) ao uso e ao usufruto. Mas não apenas, nunca o bastante. Sempre um espaço para a mutação seguinte, sempre o despertar, o reinventar de uma nova forma ou dicção.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. 2005a. *Infância e História*. Assmann, Selvino (trad.). Belo Horizonte, Editora UFMG.
- 2005b. “O que é um dispositivo?”, em *Outra Travessia-Revista de Literatura*. Curso de Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, N° 5, 2º semestre.
- 2007. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Assmann, Selvino (trad.). Belo Horizonte: Editoria UFMG. p. 82.
- Antelo, Raúl. 1998. *Algaravia: discursos de nação*. Florianópolis, Ed. da UFSC.
- 2004. *Potências da imagem*. Chapecó, Argos.
- “Aporias da leitura”, *IpotesLi, revista de estudos literários*. Juiz de Fora, vol. 7, pp. 31-45.
- 2008. “Poesia e imagem”, *Confraria do vento – Revista de literatura e arte*. Disponível em: <http://www.confrariadovento.com/revista/numero13/ensaio03.htm> Acesso em: novembro de 2008.
- 2010. “O arquivo e o presente”, *Gragoatá*. Disponível em: <http://www.uff.br/revistagracoata/revistas/gragoata22web.pdf>. Acesso: março de 2010.
- Bataille, Georges. 2007. “Textos para a revista Documents”, *Inimigo rumor*, N° 19. Rio de Janeiro, 7Letras/São Paulo, Cosac Naify.
- 2008. *La conjuración sagrada*. Mattoni, Silvio (trad.). Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Baudrillard Jean. 1990. *A transparência do mal*. dos Santos Abreu, Estela (trad.). Campinas, Papirus.
- 2006. *O sistema dos objetos*. Ribeiro Tavares, Zulmira (trad.). São Paulo, Perspectiva.
- Benjamin, Walter. 1987. *Rua de mão única*. Rodrigues Torres Filho, Rubens e Martins Barbosa, José Carlos (trads.). São Paulo, Brasiliense.
- 1994. *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. Rouanet, Sergio Paulo (trad.). São Paulo, Brasiliense.
- Borges, Jorge Luis, 1998. *El libro de arena*. Barcelona, Alianza.

- , 2007. *Obras Completas I*. Buenos Aires, Emecé.
- Bueno, Wilson. 1995. *Cristal*. São Paulo, Siciliano.
- Calvino, Italo. 1994. *Palomar*. Barroso, Ivo (trad.). São Paulo, Companhia das Letras.
- Didi-Huberman, Georges. 1998. *O que vemos, o que nos olha*. Neves, Paulo (trad.). São Paulo, Ed. 34.
- , 2006. *Ante el tiempo*. Oviedo Funes, Oscar Antonio (trad.). Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Maciel, Maria Esther. 2004. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro, Lamparina.
- Moraes, Eliane Robert. 2002. *O corpo impossível*. São Paulo, Iluminuras.
- Omar, Arthur. 2003. *O zen e a arte gloriosa da fotografia*. São Paulo, Cosac & Naify Edições.
- Ponge, Francis. 1996. *Alguns Poemas*. Gusmão, Manuel (trad.). Lisboa, Edições Cotovia.
- , 1997. *Métodos*. Leonóro da Motta, Leda (trad.). Rio de Janeiro, Imago.

CV

FLAVIA BEZERRA MEMORIA ES LICENCIADA EN DERECHO POR LA UNIVERSIDAD DE FORTALEZA (2004). POSEE EL TÍTULO DE MESTRE EN LITERATURA POR LA UNIVERSIDAD FEDERAL DE SANTA CATARINA (2010), DONDE DESARROLLÓ ACTIVIDADES DE INVESTIGACIÓN CON ÉNFASIS EN EL TEMA TEXTUALIDADES CONTEMPORÁNEAS, LO QUE RESULTÓ EN EL TRABAJO DE TESIS TITULADO “EL SENTIDO EN DECIR (WILSON BUENO) DERIVA DA LA CONJUNCIÓN”.