

O DEVIR-IMAGEM DA LITERATURA É POSSÍVEL FALAR DE “NEO-LITERATURA”?*

Magali Nachtergaele
Université Paris 13

Tradutoras: Mayana Leitão e Paula Augusto**

O LUGAR DO LITERÁRIO: DA VIRADA LINGUÍSTICA À VIRADA PICTÓRICA

Pode-se considerar que dois fenômenos principais deslocam a noção de literatura no início do século XXI. A parte mais visível é a entrada na era digital, a ascensão da internet participativa e da leitura generalizada em telas. A outra parte, mais discreta, mas ainda assim ativa, se apoia na influência da arte conceitual e pós-conceitual e das experimentações plásticas e narrativas advindas da arte contemporânea desde os anos 1960. Esta dupla tendência, inclinada para a imagem, se inscreve em uma evolução dos modelos interpretativos identificados em filigrana no desenvolvimento das ciências humanas ao longo da segunda metade do século XX. Enquanto a *virada linguística* havia estabelecido a linguagem e, mais particularmente, os textos e os discursos como um paradigma de leitura do mundo social e sensível, a *virada narrativa* colocou o sistema literário e a construção da narrativa no coração da matriz interpretativa e hermenêutica. A narração estruturou o imaginário teórico de dois decênios, entre os anos 1970 e 1990, e situou a literatura como uma forma de simulação extrema do real, e Nelson Goodman, em 1978, havia convidado a considerar as ficções como a criação de mundos possíveis dialogando com a nossa realidade¹. A literatura, em sua forma romanesca mais narrativa, pode muito bem ter alcançado, no início dos anos 80, o apogeu de sua influência na construção do pensamento crítico. Em 1994, William J. T. Mitchell concebe uma das grandes teorias do pensamento contemporâneo, propondo, após as *viradas linguística* e

¹ Nelson GOODMAN, *Manières de faire des mondes* [1978], trad. Marie Dominique Popelard, Paris, Gallimard, coll. “Folio essais”, 2002; eu penso particularmente nessa passagem, p. 146: “[...] uma tese principal deste livro é que, não menos importante do que a ciência, as artes devem ser consideradas como modos de descoberta, de criação e de ampliação do conhecimento no sentido amplo de compreensão, e que a filosofia da arte deve então ser concebida como parte integrante da metafísica e da epistemologia.”; ver também o artigo da filósofa Nancy MURZILLI, “La vie comme un roman: sur la fiction littéraire et les expériences de pensée”, em Catherine GRALL et Marielle MACÉ (dir.), *La Licorne*, n° 88, 2009, « *Devant la fiction, dans le monde* », p. 225-240.

narrativa, a *virada pictórica*, que dominaria a produção intelectual e artística da nossa última era². Essa *virada pictórica* marcaria igualmente a transição da pós-modernidade, caracterizada pelo desaparecimento das grandes narrativas, para o regime do “tudo-imagem” ou, pelo menos, para o regime da dominação da imagem sobre a linguagem articulada. Essa hipótese, por mais simplista que possa parecer acerca do imaginário contemporâneo, caracteriza os universos culturais da modernidade avançada³.

A imagem – conjunto icônico de signos visuais que não excluem necessariamente um adjuvante da linguagem para sua apreensão – incorpora então a primeira estrutura de apreensão do mundo, a principal porta de entrada para sua interpretação. A literatura se encontra, por esse motivo, excluída desse novo paradigma e relegada à margem? De forma mais ampla, isto é, abrindo sua definição para além do cânone romanesco, percebe-se que a própria literatura participa da *virada pictórica*. A literatura, espelho histórico do real, conheceu desde os anos 1990, na França particularmente, uma renovação editorial com a aparição cada vez mais recorrente de textos ficcionais ou autobiográficos ilustrados com fotografias. Essa banalização da imagem no texto permitiu revelar as afinidades formais entre as formas literárias clássicas (romances, contos, narrativas de si) e as narrativas conceituais praticadas na arte contemporânea, de modo que as fronteiras entre as disciplinas artísticas se tornam definitivamente indistintas. A *virada pictórica* não exclui uma parte linguística e narrativa, ao contrário, ela as articula simplesmente segundo uma outra perspectiva, prioritariamente visual. Assim, pode-se colocar na conta dessa potência da imagem a aparição dos estudos intermediáticos e transmidiáticos, que apresentam a permutabilidade dos suportes (livro, telas, performance, exposição), mas também uma interpretação do mundo não mais guiada pelas oposições sintagmáticas e paradigmáticas, nem pela estrutura narrativa, mas sim por uma apreensão abrangente e direta como a estrutura da “imagem” impõe.

Em um estudo sintético sobre a “co-implicação do verbal e do visual” na literatura, Bernard Vouilloux recorda, reivindicando a análise de Mitchell, que

se o verbal e o visual são ambos vetores do simbólico, eles não estão em uma relação um com o outro nem em uma relação de exclusão mútua, e, em particular, de complementariedade, nem em uma relação de interseção ou de equivalência, mas em uma relação de *co-implicação*, que autoriza cada

² William John Thomas MITCHELL, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.

³ Ver Nicholas MIRZOEFF (ed.), *The Visual Culture Reader* [1998], London and New York, Routledge, 2013: esta antologia dá uma ideia do escopo dos *estudos visuais* no mundo anglo-saxão. Ver também duas sínteses da contribuição de Mitchell para os estudos visuais na literatura: François BRUNET, “Théorie et politique des images : W. J. T. Mitchell et les études de *visual culture*”, *Études anglaises*, n° 58, vol. 1, 2005, p. 82-94 ; Sylvia CHASSAING, “Notes de lecture sur W.J.T. Mitchell, *Critical Terms for Media Studies et Imagologie: Image, texte, idéologie*”, *Littérature, arts, médium*, séminaire de doctorants, oct. 2014, [http://cellf.paris-sorbonne.fr/sites/default/files/articles/lam_notes_de_lecture_oct_2014_chassaing.pdf].

um, enquanto funcionam de acordo com suas próprias leis, a se engajar com o outro [...].⁴

Essa co-implicação é explicada pela nossa percepção discriminativa de signos claramente codificados (linguagem, símbolos) e de representações pictóricas (imagens, fotografias, pinturas) que não são analisadas imediatamente sob a forma de signos – embora elas possam ser analisadas sob a forma de uma “varredura” (“balayage”), como diz Vouilloux, e de uma percepção em sequências, já que a apreensão global visual permanece, acima de tudo, uma “visão da mente”. Como resultado, pode-se falar de *leitura* de imagem ou de um dispositivo visual, mesmo que a implicação da decodificação não seja tão sistemática quanto na leitura de signos linguísticos e que um possa implicar o outro por alternância. Essa concepção de decodificação dupla levou Tom Mitchell à elaboração da noção de “imagetext”, de acordo com as combinações variáveis e o tipo de relação implementada entre o texto e a imagem. Assim, distingue-se primeiramente aquilo que ele chama “imagetext” (conceito tirado da *Gramatologia* de Jacques Derrida: “*a composite, synthetic works – or concepts – that combine image and text*”) e cuja definição se aproxima da de *iconotexte*, utilizada por Michael Nerlich no fim dos anos 1980⁵.

Em seguida, aparece a junção “image–text” que induz as “*relations of the visual and verbal*” e, enfim, “image/text” que revela “*a problematic gap, cleavage, or rupture in representation*”⁶. Na perspectiva de uma literatura voltada para a imagem, em sentido amplo, e não mais voltada apenas para o texto, essas relações iconotextuais podem ser consideradas como o modo de leitura e de análise mais adaptado à forma contemporânea de escrita e de criação literária? Se nos situarmos no centro da *virada pictórica* para observar as formas literárias que nela evoluem, é possível então, desse ponto de vista, reconsiderar as margens do literário e designar esses espaços intermediários e visuais como uma forma contemporânea legítima do literário, a partir da imagem.

EM UM REGIME PICTÓRICO, O QUE SERIA A NEO-LITERATURA?

Em primeiro lugar, algumas observações sobre o seminário *Les Contemporains*, no qual se tentou definir desde 2011 um *corpus* “neo-literário”, sem saber inicialmente o que poderia ser considerado como tal. Tratava-se, contudo, de propor um conjunto literário transmidiático, apresentando formas “fora do livro”, “à margem”, “experimentais”, como

⁴ Bernard VOUILLOUX, “Lire, voir. La co-implication du verbal et du visuel”, *Textimage, Varia* 3, hiver 2013, [http://www.revue-textimage.com/07_varia_3/vouilloux6.html (consulté le 11/01/2015)].

⁵ Michael NERLICH, “Qu’est-ce qu’un iconotexte? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d’Évelyne Sinnassamy” em Alain MONTANDON (dir.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990, p. 255-302. Fonte da referência: Laboratoire Intru (EA 6301, Université de Tours), [<https://intru.hypotheses.org/les-axes-de-recherches-2/iconotextes>].

⁶ W. J. T. MITCHELL, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, op. cit., p. 89 (nota 9).

tende-se a designá-las. A filósofa Céline Flécheux e eu tínhamos voluntariamente utilizado no início com indecisão os termos *ficção*, *narrativa* ou *narração* para não bloquear um diálogo em torno de representações nocionais que são por vezes demasiado limitadas e não muito representativas do uso *per se*: a ideia era de fato se apoiar nas formas existentes para encontrar um espaço teórico para elas, e não de buscar obras que iriam em direção a uma concepção pré-definida de conto, poesia, romance, etc. Durante esses encontros com criadores atuais, escritores e artistas, convidados a dialogar entre eles e em público, nós pudemos constatar que alguns artistas ou escritores rejeitavam a ficção ou a narrativa, sem dúvida para se destacar das correntes ou das gerações que os precederam, tal como o ficcionalismo de Philippe Parreno, Dominique Gonzalez-Foerster ou Pierre Huyghe ou a foto-narrativa sentimental alteradas por Sophie Calle ou Valérie Mréjen nos anos 1980 e 1990. A postura de alguns artistas frente a frente com a “coisa literária” ou certos dispositivos – livros ou escritos de artista – também pode ser considerada como uma posição contrária em princípio ligada às representações de gêneros literários. Por exemplo, Agnès Geoffray recusava que se chamasse de literatura suas obras, consideradas realmente boa e bela arte [fig. 1]***, enquanto, ao mesmo tempo, o escritor Marcel Cohen intitulou seus livros de *Fatos*: a ficção ou o literário são então intencionalmente, em seu sentido clássico, relegados à margem da prática do autor-artista. Levando em conta essa recusa de associação com a ficção literária, lê-se também em filigrana a rejeição de uma certa ideia de literatura, cujo “fim” (e até mesmo o “ódio”) foi repetidamente anunciado. Assim, o termo neo-literatura tem uma virtude pragmática. Por um lado, ele não rejeita o antigo, ao contrário do prefixo “post”, esgotado por força de seu uso. Sendo novo, ele apenas relança a literatura em um outro campo (este, contemporâneo, da *virada pictórica*): sua natureza não muda realmente. Por outro lado, ele é nutrido por um intertexto tecnológico, condição essencial da era pictórica: não devemos esquecer que Mitchell escreve seu texto *Picture Theory* no momento inicial da *Internet* nos Estados Unidos.



I. Agnès GEOFFRAY, *Bloc*, 2005.

O QUE QUER DIZER NEO?

O prefixo neo- do pós-guerra foi associado à renovação estética e ao seu cortejo contestatório (*nouveau roman*, *nouveau réalisme*, *nouvelle vague*). O de 2015 não apenas contém essa história, mas também lembra ao *nativo digital* francês suas primeiras assinaturas ilimitadas de telefones móveis (Bouygues Telecom, 2006) e, sobretudo, o nome do personagem principal de *Matrix* (1999, Andy e Lana Wachowski), Neo, conhecido como “o profeta”, que tem a capacidade de viver tanto no mundo da ilusão da matrix quanto na realidade. Um ser metaléptico e transmidiático que, na matrix digital, é uma imagem viva dele mesmo. A neoliteratura, filha do *nouveau roman* e da cultura pop, pode suportar essa interpenetração temporal e cultural? A referência parece trivial, mas, se decidirmos levar em conta essa “cultura da convergência” atual, descrita por Henry Jenkins⁷, parece difícil dissociar criação artística e cultura popular nos dias de hoje. Assim, o regime literário contemporâneo não é exceção, mesmo entre os escritores mais canônicos: Emmanuel Carrère anunciou para 2016 um projeto de escrita na Villa Kujoyama sobre o mangá *Naruto*, Annie Ernaux descreveu seu hipermercado Auchan de Trois-Fontaines e Michel Houellebecq colocou em poesia suas estadias em clubes de férias.

⁷ Henry JENKINS, *La Culture de la convergence. Des médias au transmédia* [2006], Paris, Armand Colin, 2013.

Cultura pop e cultura visual: se elas não estão diretamente ligadas, fazem parte do campo dos estudos culturais, nos quais se pode incluir a literatura sem distinção hierárquica – ou antes, deslocando ligeiramente a hierarquia e valorizando as formas literárias não canônicas, mas criativas, formas desconcertantes, tomadas de empréstimo de outras linguagem artísticas ou disciplinas, aproximando os paradigmas de análise da arte literária contemporânea dos da arte visual contemporânea. Dessa maneira, a ideia de neo-literatura convida para um deslocamento dos pontos de vista e para um cruzamento dos mundos pelas imagens.

O termo neo-literatura também tem uma história: há de fato outras menções, e isso já no século XIX. As duas ocorrências mais antigas, descobertas em contextos críticos anteriores, lançam luz sobre o sentido contemporâneo que pode ser dado ao termo: a primeira menção aparece em 1839 na *Revue des Deux mondes* sob a pena de Amédée Duquesnel que, com relação ao romantismo, lamenta o fato de que “o sistema que pretendia improvisar uma neo-literatura em nosso meio desapareceu”⁸. A segunda se refere à literatura de língua cabila, que, durante a colonização e a alfabetização forçada em francês, passou de um regime oral para um regime escrito, tornando-se assim uma “neo-literatura”⁹. A ocorrência mais recente, contemporânea, aparece em um sentido pejorativo que não é totalmente desprovido de pertinência, já que critica a fragmentação excessiva e a redução das narrativas à pequenos textos facilmente “zapeados”: “de uso rápido, a neo-literatura é adaptada ao modo de vida contemporâneo”¹⁰. Um corolário, a “neo-narração” também apareceu sob a pena de um crítico de arte anglófono e blogueiro, Mike Brennan, sobre as narrativas que se desdobraram na arte contemporânea¹¹: seu texto descreve perfeitamente o estado narrativo da arte contemporânea, essa “tentação literária” constante, oscilando entre *storytelling*, ambiente ficcional e escritos de artistas. Constata-se, portanto, um campo de características variadas que não contradiz as modalidades da experimentação literária contemporânea – e, é claro, do que era considerado vanguardista: uma mudança de suporte (do oral para o escrito na literatura de língua cabila), um movimento holístico (romantismo), a fragmentação e a brevidade, a plasticidade, essas ocorrências, mesmo críticas, realmente testemunham bem um campo

⁸ Amédée DUQUESNEL, “Du travail intellectuel en France depuis 1815 jusqu’en 1837”, *Revue des Deux mondes*, t. VI, 1839, p. 560.

⁹ Amar AMEZIANE, “La néo-littérature kabyle et ses rapports à l’écriture traditionnelle”, em A. BOUNFOUR et S. CHAKER (dir.), *Littérature berbère*, Paris, Khartala, coll. “Études littéraires africaines”, n° 21, 2006, p. 20.

¹⁰ Benoît DUTEURTRE, *Requiem pour une avant-garde*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 239, citado por Pierre VERDRAGER, “La réception de la littérature par la critique journalistique. Le cas de Nathalie Sarraute”, thèse de doctorat, 1999, Université Paris 3 Sorbonne nouvelle, “Annexe 23: lexique de la dénonciation de l’avant-garde musicale”, [<http://verdrager.free.fr/These/Annexes.htm>].

¹¹ Mike BRENNAN, “Neo-narration: Stories of Art”, 2010, [<http://www.modernedition.com/art-articles/neo-narration/neo-narration.html>].

literário que, a partir da partícula “neo”, caracteriza formas não canônicas da experiência narrativa e literária.

A onda das neo-histórias está também ligada a uma renovação teórica, numa época em que a semiologia se tornou uma ciência dos signos globais que, depois de Barthes, em 1964, se tornaria uma “estética”, dando também uma chave teórica para a apreensão da contemporaneidade¹². A neo-literatura se apoiaria, portanto, em uma semiologia estética e em uma circulação disciplinar guiada pelo caráter transmidiático das ficções, narrativas e narrações postas em prática. Qual seria a história dessa literatura transmidiática se não aquela das vanguardas, mas também, mais amplamente, a das paraliteraturas, das literaturas infantil e juvenil e oral? Trata-se, em primeiro lugar, de recontar a história da literatura ouvida e vista, através das práticas de leitura e de performance pública. Em seguida, trata-se de determinar os três regimes visuais da literatura: o dispositivo texto-imagem (foto-literatura, livros de artistas, blogs), a transmidialidade (cine-romance, livros adaptados de filmes, romances de exposição) e a literatura visual. Esta última é mais metafórica, baseada no princípio da visão panorâmica ou da *cineficção*, para retomar o termo de Sylvano Santini¹³, ou ainda de narrativas de experiência visual sob o modo de *ekphrasis* ou não. Nesta última categoria, pensa-se em *Point Omega* de Don DeLillo, nos poemas de Jérôme Game, nas narrativas de Tanguy Viel ou ainda nas séries de textos ficcionais configurados a partir de uma obra de arte: “Fiction à l’œuvre” do Frac-collection Aquitaine ou “Une œuvre une fiction” do Museu de Arte Contemporânea do Val-de-Marne (MAC/Val). A este *corpus* podem ainda ser acrescentados os escritos narrativos de artistas visuais: os poemas de Benoît Maire, uma narrativa fantástica de Alex Cecchetti [fig. 2], as narrativas de ficção científica de Louise Hervé e Chloé Maillet, estas últimas produzindo, como Laure Prouvost [fig. 3] ou Tris Vonna-Michell, performances narrativas interpretadas ou traduzidas na forma de filmes, diaporamas ou instalações. Para encontrar a história desta literatura oral e performativa dos séculos XX e XXI, só posso voltar ao livro de referência de Arnaud Labelle-Rojoux, *L’Acte pour l’art*, mas também àqueles de Jacques Donguy sobre a poesia experimental e de Christophe Hanna sobre os dispositivos poéticos, que remontam uma história da performance poética, terreno fértil da aliança objetiva entre dois setores em crise endêmica, a poesia e a performance ao vivo¹⁴.

¹² “L’analyse sémiologique débouchera un jour sur une esthétique”, Roland BARTHES, “Sémiologie et cinéma” [1964], entrevista com Ph. Pilard et Michel Tardy, em *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Le Seuil, 2002, p. 625.

¹³ Sylvano SANTINI, “Cinéfiction: la performativité cinématographique de la littérature narrative”, *Textimage*, n° 6, 2014, “Cinesthétique”, [http://revue-textimage.com/10_cinesthetique/santini1.html].

¹⁴ Arnaud LABELLE-ROJOUX, *L’Acte pour l’art*, Romainville, Al Dante, 2004; Jacques DONGUY, *Poésies expérimentales. Zone numérique 1953-2007*, Dijon, Les presses du réel, coll. “L’écart absolu”, 2007; Christophe HANNA, *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions théoriques, coll. “Forbidden Beach”, 2010. Ver também: Gauthier HERRMANN, Fabrice REYMOND et Fabien VALLOS, *L’Art conceptuel, une entologie*, Paris, Mix, 2008; Olivia ROSENTHAL et Lionel RUFFEL (dir.), *Littérature*, n° 160, déc. 2010, “La Littérature exposée. Les écritures



2. Alex CECCHETTI, *Nuovo Mondo*, Palais de Tokyo, 2014, visite du Palais de Tokyo sous forme de performance poétique en trois chapitres, ponctuée de lectures, récits, performances poétiques et littéraires, 14 mars (Le Départ), 30 mai (Sans carte ni mesure) et 19 juin 2014 (Les Fruits du pays).



3. Laure PROUVOST, *The Wanderer*, 2011, film couleur, 75' d'après *Die Verwandlung* de Franz Kafka traduit par Rory Macbeth (capture d'écran).

A "NEO-LITERATURA" VERSUS A FORMA-LIVRO

A neo-literatura também teria uma função subversiva: ela tende a reavaliar formas antes menores, não para declarar a "literatura" moribunda, mas, ao contrário, para mostrar que é possível ter havido um engano sobre a natureza da literatura e sua força plástica.

contemporaines hors du livre"; Joe BRAY, Alison GIBBONS et Brian MCHALE (dir.), *The Routledge Companion of Experimental Literature*, Londres, Routledge, 2012. Me permito a me referenciar em M. NACHTERGAEL (dir.), *Textuel*, n° 52, 2007, "Lectures de l'art contemporain (1970-2000)", e meu artigo "Art contemporain et écriture : la "new literature" ?", *L'Art même*, n° 55, 2e trimestre 2012, p. 4-6.

Enfim, mesmo que não se trate de um objeto de estudo, mas sim de uma intenção ética, seria conveniente que a “literatura visual”, para usar uma expressão de Jean-Max Colard (dos caligramas às foto-narrativas, passando pelos poemas lapidares da arte conceitual), mudasse nossa percepção da literatura – e, reciprocamente, da arte contemporânea – como fez a “fotografia visual” em relação à fotografia. Não é hora de perguntar o que é a literatura não digital na era digital, e como os artistas também têm algo a dizer sobre a noção de narrativa, ficção e texto? É preciso dizer que os modos de leitura contemporâneos foram modificados pelos meios de difusão de massa – revistas, blogs –, levando a uma leitura rápida e breve, e gerando por hábito um gosto por textos em dispositivos visuais¹⁵. A mudança nos valores de uso nos leva a questionar as formas que a literatura pode ter hoje e como ela, ao se adaptar ao regime de visualidade contemporânea, abriga áreas criativas nas quais a hibridização, a oralidade, a dimensão gráfica, plástica ou mesmo bibliofílica participam da recepção do texto literário – ou melhor, a recepção de um “fato literário” que recria tanto comunidades de leitores (a *fan-fiction*, por exemplo), espectadores e ouvintes (pensemos nos livros ilustrados para crianças e jovens e nas sessões de leitura pública para crianças), como espaços de sociabilidade literária aberta, reconectando-se com uma outra história da literatura.

Na era digital, o livro se encontrou de alguma forma liberado de sua função de relicário do texto e a auto-edição, graças ao baixo custo de produção – exatamente como Christian Boltanski imprimiu ele mesmo seus livros na givaudan –, permite se apropriar do livro plasticamente sem as restrições e a censura dos editores. Revela-se uma dinâmica real de micro-edições, *fanzines*, *graphzines*, cujo departamento de impressões da Biblioteca Nacional da França, sob a égide de Lise Fauchereau até 2015, tentou construir em uma coleção com livros sem ISBN e fora do circuito¹⁶. O dinamismo desse livro plástico, vivo, não deve ocultar o fato de que o *status* do texto se modificou com as abordagens plásticas e transmidiáticas¹⁷: longe de ser um resultado ou um documento, esses textos frequentemente têm um valor transitório e instável, ou constituem o elo de um projeto maior que se desdobra em várias formas.

A coleção “Les Contemporains”, lançada em 2014 pela *Manucius* e editada por mim e Céline Flécheux, tenta traduzir essa vitalidade do livro, bem como nosso interesse por sua forma, mantendo uma distância frente à sacralização de um texto ao qual muitas vezes

¹⁵ Ver Christèle COULEAU et Pascale HELLÉGOUARC’H (dir.), *Itinéraires. Littérature, textes, culture*, vol. 2, 2010, “Les Blogs. Écritures d’un nouveau genre?”, [<http://itineraires.revues.org/1916>].

¹⁶ Todas as obras mencionadas por Anne MÈGLIN-DELCROIX em *Esthétique du livre d’artiste* (1997) são igualmente conservadas na Biblioteca Nacional da França, mesmo que muito poucas sejam catalogadas e, portanto, não apareçam nas buscas.

¹⁷ Eu indico dois textos sobre a questão: Serge BOUCHARDON (dir.), *Un laboratoire de littératures. Littérature numérique et Internet*, Paris, Éditions de la BPI, 2007 (online em *openedition Books*); Renée BOURASSA, *Les Fictions hypermédias*, Montréal, Le Quartanier, coll. “Erres Essais”, 2010. A biblioteca da literatura digital se enriquece cada dia notadamente graças a René Audet, Alexandre Gefen ou Alexandra Saemmer.

se confiou a função de guardião da língua e do padrão nacional (bela literatura, bela língua, bela França). Cada livro foi confiado a um artista/escritor, livre para aproveitá-lo como desejasse, apenas com indicações normativas clássicas (número de páginas, preto e branco). A primeira edição, com *Art & Language*, foi realizada por Benoît Maire e Falke Pisano, sobre a conversa e o diálogo. A segunda, foi feita com Chris Burden, *Coyote Stories* (tradução de Marcel Cohen e Céline Flécheux), e com Agnès Geoffray, *Les Corps sont écrits*, que são portfólios de um dispositivo onde texto e imagem se encontram. A terceira traz a fotografia com Marcelline Delbecq, artista-escritora, e Jérôme Game, poeta-performer. A quarta apresenta uma história da performance de Louise Hervé e de Chloé Maillet, que acompanha uma performance gráfica de Benjamin Laurent Aman feita a partir de uma trilha sonora que permanece desconhecida para o leitor-espectador. Que estatuto dar a esses livros e aos seus conteúdos? Nem livros de artista, nem escritos de artista, essas experimentações literárias e gráficas produzem, contudo, uma unidade que constitui um *corpus*. Essas obras, na linha da “pesquisa-criação”, visam ser estudadas como objetos literários não-identificados e participar da produção de narrativas, textos, performances narrativas, como pudemos vê-las, em menor intensidade, na Bienal de Lyon em 2013, ou na modalidade principal na Bienal de Belleville em 2014, com *Les Mots bleus* de Benjamin Seror et François Aubart. Estes últimos postaram leitores em bares de Belleville, prontos para ler um texto curto de um artista (Jochen Dehn, Claude Closky, Chris Evans, Peter Wächtler, Mariana Castillo Deball, Louise Hervé et Chloé Maillet). Esses fatos literários, momentos de literatura compartilhada em outros modos para além da leitura silenciosa, também envolvem práticas culturais que vão além da mera recepção de um texto; eles integram, enfim, essas práticas em um espaço cotidiano e contemporâneo, abrindo-se para o espaço público.

PARA CONCLUIR, QUAIS SÃO OS DESAFIOS DE UMA NEO-LITERATURA?

Durante nossas discussões com Céline Flécheux, uma questão crítica apareceu à primeira vista: devemos, eventualmente, propor ferramentas críticas e teóricas. É neste contexto que constatamos a mutação do regime de produção do pensamento no século XX: se o modelo dominante da produção do pensamento foi a filosofia, no seu lado estético, a arte conceitual de Joseph Kosuth ou Victor Burgin ilustrou a virada linguística da arte, com o estruturalismo como suporte organizador. Outra virada notável do pensamento toma como pedra de toque a história, seu tecido, sua escrita, a construção de representações imaginárias e fatos históricos através da narrativa histórica. Atualmente, depois do que Mitchell designou como a *virada pictórica*, a força dominante na criação de um pensamento vem das artes visuais e dos artistas, de sorte que os artistas considerados

como pesquisadores – ou se autodenominando como tal – assumem a responsabilidade de produzir material reflexivo, e se estabelecem como artistas-etnógrafos (Mathieu Kleyebe Abonnenc, Georges Adéagbo), artistas-cientistas (Carsten Höller, com suas experiências sensoriais, e a brasileira Camila Sposati, que trabalhou com cristais e a formação de pigmentos coloridos), artistas-antropólogos (Camille Henrot, Jeremy Deller e seu *Folk Archive*), artistas-historiadores ou historiadores da arte (Aurélien Froment, Lili Reynaud-Dewar), estes exemplos convidam as humanidades ou as ciências a serem matéria-prima (a *reencenação* foi, antes de tudo, uma operação científica), a partir da qual produzem, com o pretexto da investigação, narrativas sem muita substância. Assim, o seminário mencionado acima, coletando formas narrativas, experimentais e ficções singulares, também tende a propor um *corpus* crítico que se confronta e contrasta com outros tipos de produções atuais para mostrar que existe de fato uma literatura em jogo na arte contemporânea¹⁸ que pode influenciar nossa percepção da literatura clássica. Como o escritor tecnólogo-determinista Kenneth Goldsmith proclama em seu livro conceitual *Théorie*¹⁹, “a Internet mata a literatura, e isso é uma coisa boa”. Sem ser tão radical, é possível constatar que esse regime de criação literária nos faz entrar livremente no regime expandido da neo-literatura, incluindo a imagem, a performance, os suportes digitais, mas também a transmídia para devolver ao livro toda sua potência criativa e reconfigurar ainda por alguns anos nosso relacionamento com o mundo.

¹⁸ Ver Patrice JOLY, “Derniers usages de la littérature I et II”, *Zéro Deux*, n° 67, automne 2013, et n° 69, printemps 2014 [<http://www.zerodeux.fr/dossiers/derniers-usages-de-la-litterature/> et <http://www.zerodeux.fr/dossiers/derniers-usages-de-la-litterature-ii/>]. Ver também: Jérôme GAME (dir.), *Art Press* 2, n° 26, 2012, “MAC/Val: ce que l’art fait à la littérature”.

¹⁹ Kenneth GOLDSMITH, *Théorie*, Paris, Jean Boîte éditions, 2015, non paginé. O livro se apresenta sob a forma de uma resma de papel onde são anotados aforismos ou micro-narrativas como se eles saíssem diretamente da impressora.



*Artigo publicado anteriormente em: MOUGIN, Pascal (org.). *La tentation littéraire de l'art contemporain*. Paris: Les presses du réel, 2017, p. 283-296. Os direitos para a tradução e a publicação em português foram devidamente garantidos, junto a Pascal Mougin e Magali Nachtergaeel. Título original: "Le devenir-image de la littérature: peut-on parler de 'néo-littérature'?"

**Mayana Leitão e Paula Augusto são pós-graduandas do PPGLitCult-UFBA. E-mails: mayanaleitao@gmail.com, paulaocaugusto@gmail.com.

***As imagens contidas no artigo foram cedidas pela Prof^a. Magali Nachtergaeel.