

O pequeno mundo ilustrado de María Negroni

The Little Illustrated World of María Negroni

Kelvin Falcão Klein

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) | Rio de Janeiro | RJ | BR
kelvin.klein@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8997-1174>

Resumo: O presente artigo tem como principal horizonte de atuação apresentar um percurso de leitura pela obra da escritora argentina María Negroni, com ênfase em seu livro *Pequeño mundo ilustrado* (2011, 2021). Como pano de fundo organizador do percurso, busco refletir como a produção de Negroni é indissociável de uma consideração crítico-teórica acerca das conexões possíveis entre transparência e opacidade. O artigo está organizado em três movimentos: o primeiro deles visa uma contextualização da autora, encaminhando a discussão em direção ao livro *Pequeño mundo ilustrado*; o segundo movimento reitera a presença fundamental de Joseph Cornell na poética de Negroni, tanto no que diz respeito à temática de suas obras quanto no que diz respeito às técnicas narrativas elaboradas por Negroni a partir de Cornell; o terceiro movimento resume os eixos apresentados a partir de uma análise do livro de Negroni intitulado *Cartas extraordinarias*.

Palavras-chave: María Negroni; transparência; opacidade; Joseph Cornell.

Abstract: The main scope of this article is to present a critical analysis of the work of the Argentine writer María Negroni, with an emphasis on her book *Pequeño mundo ilustrado* (2011, 2021). As an organizing background for the analysis, I seek to reflect on how Negroni's production is inseparable from a critical-theoretical consideration about the possible connections between transparency and opacity. The article is organized into three movements: the first of them aims to contextualize the author, directing the discussion towards the book *Pequeño mundo ilustrado*; the second movement reiterates the fundamental presence of Joseph Cornell in Negroni's poetics, both with regard to the themes of their works and with regard to the narrative techniques



elaborated by Negroni based on Cornell; the third movement summarizes the axes presented through an analysis of Negroni's book entitled *Cartas extraordinarias*.

Keywords: María Negroni; transparency; opacity; Joseph Cornell.

Um

Minha intenção neste artigo é a de compartilhar um percurso de leitura pela obra da escritora argentina María Negroni, refletindo sobre os variados modos de articulação entre transparência e opacidade em seus livros.¹ Negroni estreia como poeta já nos anos 1980, construindo uma trajetória de pesquisa, docência e criação artística tanto na Argentina como nos Estados Unidos – entre 1999 e 2013, por exemplo, foi professora no Sarah Lawrence College; atualmente, dirige a Maestría en Escritura Creativa, da Universidad Nacional de Tres de Febrero, em Buenos Aires. No campo da poesia, publicou *Islandia* (1994), *El viaje de la noche* (1994), *Arte y fuga* (2004), *Andanza* (2009), *La boca del infierno* (2010), *Cantar la nada* (2011); no campo do romance, *El sueño de Úrsula* (1998) e *La anunciación* (2007). A dimensão do trabalho de Negroni que gostaria de destacar, contudo, é aquela da mescla entre ensaio e ficção, entre autobiografia e comentário – em suma, focar nos livros em que melhor se percebe a produtiva oscilação entre transparência e opacidade.

Essa dimensão do trabalho de Negroni tem sido comentada criticamente nos últimos anos. María José Punte (2018, p. 89) destaca a poética da miniaturização na produção de Negroni, na qual se observa a conexão permanente entre subjetividade e espaço urbano, entre cartografia pessoal e apropriação daquilo que é alheio. Juan Manuel Mancilla (2022, p. 9), por sua vez, defende a ideia de uma poética do detalhe em Negroni, uma postura de permanente ataque à separação binária “fora/dentro”, que se observa especialmente na diversidade discursiva apresentada pela autora – com prólogos, notas, epígrafes, anotações, fragmentos de diários e assim por diante. Juan Pablo Páez (2017, p. 269) apresenta a infância como elemento aglutinador da poética de Negroni, espécie de eixo organizador que atravessa toda sua obra, sendo inclusive o elemento que Negroni busca nos autores e obras que resgata para comentário e elaboração crítica. Ana Porrúa (2013, p. 4) comenta que a imaginação poética de Negroni oscila entre o arquivo e a coleção: Negroni montaria suas coleções (ou seja, seus livros híbridos, que mesclam ensaio, autobiografia e ficção) a partir de certos arquivos da modernidade,

¹ Uso “transparência” e “opacidade” no sentido que dá aos termos a pesquisadora Marília Corrêa Parecis de Oliveira, em seu artigo intitulado “Transparência no cinema; opacidade na literatura: a escrita roteirizada de Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios, de Marçal Aquino”, no qual segue as noções desenvolvidas por Ismail Xavier: “Essa discussão remete aos conceitos de ‘transparência’ e ‘opacidade’, elencados por Ismail Xavier (2005) em uma de suas obras mais conhecidas, *O discurso cinematográfico*. Se a transparência, no caso do cinema, poderia ser compreendida como uma espécie de ‘efeito de janela’, promovendo uma identificação do espectador com a história narrada, em que este tem uma ‘fé no mundo da tela como um duplo do mundo real’ (Xavier, 2005, p. 25), a opacidade, por sua vez, tem relação com a mediação que desperta a atenção do espectador não apenas para a história narrada, mas para a materialidade composicional do filme” (De Oliveira, 2024, p. 6).

com o intuito não apenas de testar e experimentar novos modos de conexão entre o passado e o presente da escritura, mas também para testar e experimentar aquilo que está disponível, historicamente, no âmbito da prática literária como performance ética e estética.

María Paz Oliver (2021, p. 26), por sua vez, aproxima Negroni das elaborações críticas e conceituais de Jean-Marc Besse e Rosi Braidotti para pensar a errância característica de sua poética: para além do turismo e dos fluxos condicionados das modas e das tendências, a viagem em Negroni é signo de uma reivindicação psicogeográfica do espaço, algo que ganha uma modulação particular nas articulações que a autora apresenta entre texto e imagem. Raúl Antelo (2017, p. 784), por fim, aproximando Negroni de figuras como Aby Warburg e Marcel Duchamp, afirma que suas ficções “se instalam em um vazio”, espécie de “intervalo entre linguagens”, replicando e reiterando “o que não foi” tomando tal “inexistente” e o elevando à “intermitência de uma possibilidade”, um gesto que propõe “uma nova concepção do tempo, sem transcendência nem redenção”.²

Tendo em vista as conclusões parciais dos comentários citados acima, o primeiro tópico que seleciono é o arquivo como labirinto, como aparece no prólogo que a autora escreve para seu livro *Pequeño mundo ilustrado*, lançado originalmente em 2011 (uma edição aumentada e comemorativa de dez anos foi lançada em 2021). No início desse livro, a autora fala que sua literatura seria o equivalente “a armar um pequeno labirinto dentro de outro labirinto e ali” esconder, “com sorte, um caroço de infância” (Negroni, 2021, p. 7).³ Em geral, a ficção de María Negroni, ao operar a partir de grandes arquivos (identificados muitas vezes com nomes próprios de peso: Alejandra Pizarnik, Emily Dickinson, Joseph Cornell, Walter Benjamin, Bruno Schulz, Xul Solar, Robert Walser, Julia Margaret Cameron), reconfigura essa magnitude em direção a uma forma-bonsai, forma-portátil, escondendo nesse novo artefato algo enigmático, um “caroço”. Nesse sentido, a cada releitura que Negroni propõe de algum ponto da tradição – seja um texto ou a presença biográfica de uma autora ou autor –, acrescenta algo de desviante ou heterogêneo, precisamente o “caroço” que se evidencia, antes de mais nada, na experimentação formal que Negroni desenvolve em todos os seus livros.

Ainda no prólogo de *Pequeño mundo ilustrado*, Negroni escreve:

Quando criança, lia *Lo sé todo*. Me encantava a arbitraria justaposición dos temas, os inventários sem importância, a mudança repentina de geografias e tempos, em uma palavra, o clima de bazar ou mercado de pulgas que se instalava em suas páginas cheias de ilustrações. Decidi aplicar essa estratégia à minha breve empresa de arquivo (Negroni, 2021, p. 7-8).⁴

A enciclopédia infantojuvenil, um de seus primeiros modelos, opera também a partir da formação de um arquivo manejável diante do arquivo maior e inabarcável do “Conhecimento”, e, nesse caso específico, da vida adulta. Além disso, a enciclopédia lida durante a infância na

² “Se instalan en un vacío—la pausa en el intervalo entre lenguajes—y como repiten algo que no es, en verdad, ni su lenguaje, ni su objeto, replican y reiteran lo que no fue. Toman ese inexistente y lo elevan a la intermitencia de una posibilidad y, en ese gesto, ahuecan el intervalo de los lenguajes y su misma capacidad mimética. De allí proviene una nueva concepción de tiempo, sin transcendencia ni redención” (Antelo, 2017, p. 784, tradução minha).

³ “a armar un pequeño laberinto dentro de otro laberinto y allí escondería, con suerte, un carozo de infancia” (Negroni, 2021, p. 7, tradução minha).

⁴ “de chica leía el *Lo sé todo*. Me encantaban la arbitraria yuxtaposición de los temas, los inventarios sin importancia, el cambio repentino de geografías y tiempos, en una palabra, el clima de bazar o mercado de pulgas que

casa familiar se transforma, com o passar do tempo, em um modelo – ou, de certa forma, em reminiscência ativa – para a criação artística de Negroni, especificamente a inserção de imagens em suas ficções e sua insistência criativa no atravessamento entre arquivo e literatura. A autora aprofunda, na sequência do texto, esse ponto:

Comecei, sem demora, a colecionar objetos, autores e personagens de uma dimensão privada que talvez seja a minha. [...] Na minha pequena caçada encontrei famílias imprevisíveis e universos desordenados que mal dissimulam meu fraco pelo arcaico, o diminuto e o arisco: tudo aquilo que, para mim, favorece a construção de uma linguagem insubmissa contra a clausura e as formas rígidas que o realismo do poder sempre impõe (Negroni, 2021, p. 8).⁵

A relação com o arquivo pressupõe, portanto, uma relação com os limites – trata-se, em outras palavras, de uma negociação com a transparência e a opacidade. Como escreve Negroni, seu procedimento de extrair um arquivo-portátil, um “arquivo-diminuto”, do arquivo oficial e institucionalizado, é também “a construção de uma linguagem insubmissa contra a clausura e as formas rígidas”. Neste ponto, é possível notar uma afinidade entre o projeto de Negroni e a investigação feita por Anne Carson em seu ensaio “Desejo e sujeira”, sobre a fenomenologia da poluição feminina na Antiguidade. “A civilização é resultante das fronteiras, dos limites”, escreve Carson (2023, p. 11), e adiante complementa: “O corpo feminino, a psique feminina, a vida social feminina e também sua vida moral são penetráveis, porosas, mutáveis e sempre sujeitas à profanação” (Carson, 2023, p. 30). E, depois de comentar um poema de Safo, Carson (2023, p. 42) aponta que esse fragmento “confirma tudo o que escutamos os gregos dizerem sobre as mulheres até aqui, isto é, que elas trazem caos e destruição aos limites e desafiam as regras que mantêm a matéria em seu lugar”.⁶

Trata-se, portanto, também no caso do projeto de atravessamento entre ficção, imagem e arquivo de Negroni, de desafiar as regras que mantêm a “matéria em seu lugar”, para retomar a expressão pertinente de Carson. É por isso – por conta de uma deliberada preocupação com os limites e com as regras que regem o controle da matéria estética – que muitas vezes há uma circunscrição material e espacial nas figurações do arquivo em Negroni. Ainda em *Pequeno mundo ilustrado* aparecem “as caixinhas”:

...sempre gostei dos pequenos cofres, das *secrétaires*, com ou sem fundo falso, tudo que se pode fechar com chave, ou seja, que sirva para esconder algo, para armazenar a insondável reserva do devaneio [...] Toda caixinha [...] é uma viagem: uma nostalgia da origem da fala e um esforço para permanecer o mais próximo possível da cena vazia do ser. Figurante humilde e receptivo, teatro itinerante, e

se instalaba en sus páginas llenas de ilustraciones. Decidí aplicar la estrategia a mi breve empresa de archivo” (Negroni, 2021, p. 7-8, tradução minha).

⁵ “Me lancé, sin demora, a coleccionar objetos, autores y personajes de una dimensión privada que acaso sea la mía. [...] En mi pequeña cacería di con familias imprevisibles y universos desordenados que apenas logran disimular mi debilidad por lo arcaico, lo diminuto o lo arisco: todo aquello que, a mi entender, favorece la construcción de un lenguaje insumiso contra la clausura y las formas rígidas que impone siempre el realismo del poder” (Negroni, 2021, p. 8, tradução minha).

⁶ Em um curso intitulado “Poesia: a arte da impertinência”, oferecido em 2020 por Negroni via Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires (MALBA), a autora argentina entrevistou Anne Carson de forma on-line (a conversa pode ser vista no link: <https://www.youtube.com/watch?v=haJbVh8arOM>).

arquivo portátil, em suma, a caixinha é também diminuta divina comédia, na qual o plural humano deixa de ser [...] um inventário de ações para se tornar penumbra, laboratório atento àquilo que não se vê. Importância suplementar das caixas: ali se guarda o morto (pois o ataúde é uma caixa). A frase figura nos *Diários*, de Alejandra Pizarnik (Negroni, 2021, p. 39-40).⁷

“Toda caixinha é uma viagem”: o que equivale a dizer que todo exercício de articulação entre ficção, imagem e arquivo, em Negroni, é também um experimento com as coordenadas espaciais, com as localizações geográficas, com os mapas e as cidades. Na citação acima, é possível observar o modo como Negroni trabalha com a matéria estética visando um deslocamento ou esfarelamento de suas fronteiras e limites: o autobiográfico se mescla ao registro social, as metáforas poéticas cunhadas pela autora se mesclam com aqueles que são retiradas da tradição, e assim por diante.

Em *El corazón del daño*, por exemplo, romance publicado em 2021 (disponível no Brasil como *O coração do dano*, lançado em 2023 pelo selo Poente, da editora WMF Martins Fontes) Negroni fala de detalhes sobre o modo como a geografia de Nova Iorque influenciou em suas ideias acerca daquilo que se podia fazer com a literatura e a arte (trata-se de um espaço geográfico que facilita a tarefa de não deixar a matéria em seu lugar). “Falo da cidade que Jim Jarmusch fotografou nos anos 80: suja, com grandes espaços vazios (como os de Lorenzo García Vega em *No mueras sin laberinto*), metrô com pichações, ratos, mendigos, doentes de aids”, escreve Negroni, e continua: “Tudo era, ao mesmo tempo, horrendo e lindíssimo: a escória e os museus, o frio e o lixo, as misturas raciais e linguísticas, o vício e a pobreza, as miragens do luxo, o reconhecível e o que não o é” (Negroni, 2023, p. 82). A transparência ilusória que a narradora encontra no passado é, no presente da narrativa, atravessada pela opacidade típica do gesto de rememoração e de evocação – como se tudo fosse muito claro quando reside no campo abstrato da memória, sofrendo, no entanto, uma convulsão de opacidade quando a escrita e o registro são mobilizados.

Em *Objeto Satie*, ensaio experimental sobre o compositor Erik Satie publicado em 2018, Negroni (2018, p. 26) dedica um dos fragmentos a uma reconstrução do percurso que o compositor realizava pela cidade de Paris: “itinerário da minha caminhada diária” é o título, indicando “10 quilômetros, devidamente providos de cafés-tabacarias, cachorros que urinam, ruas arrasadas por ventos alísios, campanários notáveis, etcétera”.⁸ Na página ao lado do itinerário escrito, Negroni apresenta a reprodução de um mapa de Paris – sem data ou indicação de procedência –, apresentado como um “itinerário prático para o estrangeiro em Paris”; no verso dessa mesma página de *Objeto Satie*, Negroni apresenta mais uma vez um experimento de manipulação da matéria estética, seus limites e sua oscilação entre transparência e

⁷ “...siempre me gustaron los pequeños cofres, los *secrétaires*, con o sin doble fondo, todo aquello que pueda cerrarse con llave, es decir, que sirva para esconder algo, para almacenar la insondable reserva de la ensoñación (...). Toda cajita (...) es un viaje: una añoranza del origen del habla y un esfuerzo por permanecer lo más cerca posible de la escena vacía del ser. Figurante humilde y receptivo, teatro itinerante, y archivo portátil, en suma, la cajita es también diminuta divina comedia, donde lo plural humano deja de ser (...) un inventario de acciones para volverse penumbra, laboratorio atento a lo que no se ve. Importancia suplementaria de las cajas: allí se guarda el muerto (pues el ataúd es una caja). La frase figura en los *Diarios*, de Alejandra Pizarnik” (Negroni, 2021, p. 39-40, tradução minha).

⁸ “itinerario de mi caminata diaria”, “10 kilómetros, devidamente providos de café-tabacs, perros que orinan, veredas arrasadas por vientos alisios, notables campanarios, etcétera” (Negroni, 2018, p. 26, tradução minha).

opacidade: a cidade ampla e virtualmente inesgotável é, agora, reduzida a quatro quadros de publicidade (também sem data ou indicação de procedência), aulas de dança (60, Boulevard Raspail), remédio para asma e catarro (8, rue du Miroir), hotel (11, Pont Saint-Esprit) e um serviço de “educação musical” (sem endereço).

Quando escreve sobre as passagens de Paris em *Pequeno mundo ilustrado*, Negroni (2021, p. 214) dá indicações também dos elementos que valoriza nas deambulações urbanas em geral: “tinham tudo para fomentar a fantasia: a separação e a proximidade, a excessiva luz e as áreas sombrias, a disponibilidade absoluta e o escamoteio de tudo [...] as passagens tinham algo de igreja e de gruta de fadas”.⁹ É importante notar como o léxico de Negroni, nesse trecho, pode ser lido como uma elaboração criativa da tensão entre transparência e opacidade: no espaço coletivo e por vezes privado de singularidade do tecido urbano, é possível encontrar algo de mágico, como se fosse uma “gruta de fadas”, algo da ordem da infância, como foi no começo com a revelação da enciclopédia infantojuvenil, algo, portanto, da ordem do “caroço” (essa intervenção que marca precisamente a atuação da ficção sobre o arquivo pela via da imagem). Esse “caroço” é, por exemplo, aquilo que Negroni chama de “objeto” em *Objeto Satie*: o objeto é aquilo que se torna visível depois da manipulação e reconfiguração dos elementos dessemelhantes, “nem biografia, nem ensaio, nem poema, nem documento” (Negroni, 2018, p. 102),¹⁰ mas a confluência desses vários traços em direção ao “caroço” (o objeto é, separadamente, cada um desses registros e, ao mesmo tempo, a confluência de todos – na linha daquilo que escreve Jorge Luis Borges sobre o Simurg no *Livro dos seres imaginários*).¹¹

Dois

Existe um personagem, resgatado do arquivo por Negroni e elevado à condição de figura tutelar, que condensa e organiza parte dos fios levantados até aqui: Joseph Cornell, artista estadunidense nascido em 1903 e falecido em 1972, a quem a autora dedica o livro *Elegía Joseph Cornell*, publicado em 2011. É o próprio Cornell quem atua diante da cidade – seu mapa e suas configurações espaciais – como um caçador de artefatos que desconhece de antemão, mas em cuja aparição confia. É partir, portanto, da postura de Cornell como artista que Negroni constrói sua elegia e, de certa forma, parte do procedimento que organiza sua própria obra. O livro *Elegía Joseph Cornell* é apenas a cristalização tardia de uma convivência de longa data. É possível inclusive levantar a hipótese de um intermediário operando entre a poética de

⁹ “tenían todo para fomentar la fantasía: la separación y la proximidad, la excesiva luz y las áreas sombrías, la disponibilidad absoluta y el escamoteo de todo (...) los pasajes tenían algo de iglesia y de gruta de hadas” (Negroni, 2021, p. 214, tradução minha).

¹⁰ “ni biografía, ni ensayo, ni poema, ni documento” (Negroni, 2018, p. 102, tradução minha).

¹¹ “No início, alguns pássaros se acovardam: o rouxinol alega seu amor pela rosa; o papagaio, a beleza que o faz viver enjaulado; a perdiz não pode prescindir das coxilhas, nem a garça dos pântanos, nem a coruja das ruínas. No fim, empreendem a desesperada aventura; superam sete vales ou mares; o nome do penúltimo é Vertigem; o último se chama Aniquilação. Muitos peregrinos desertam; outros morrem na travessia. Trinta, purificados por seus trabalhos, pisam a montanha do Simurg. Finalmente o contemplam: percebem que são o Simurg e que o Simurg é cada um deles e todos eles” (Borges, 2011, p. 196).

Cornell e a de Negroni, o poeta Charles Simic, especificamente com sua publicação de 1992 sobre Cornell, *Dime-Store Alchemy: The Art of Joseph Cornell*.

Tanto Cornell quanto Simic aparecem em *Pequeno mundo ilustrado*. “O armário fantástico de Manhattan é tudo que Simic necessita para criar”, escreve Negroni, e continua:

Contra esse pano de fundo, desatinado e copioso, projetará suas lembranças de infância, os teatros mágicos e sinistros do amor, as desgraças da história, registrando cada detalhe, como se fosse um colecionador de escombros [...] Não se trata apenas de combinações peculiares; se trata de uma simbiose paradoxal entre uma imagética inaudita e um estilo elíptico, no qual nunca falta o humor, ou até a blasfêmia. Qualquer coisa, menos a solenidade. Porque a solenidade está associada à religião, à ideologia e às demais ortodoxias do pensamento, ou seja, tudo aquilo que quer reeducar o indivíduo, coibi-lo, limitar sua imaginação e, portanto, sua liberdade (Negroni, 2021, p. 37-38).¹²

Ao falar de Simic – também ele um poeta-ensaísta que elabora seus temas a partir dos arquivos, das bibliotecas e da leitura atenta da tradição, tanto erudita quanto popular –, Negroni reitera alguns dos elementos determinantes para a configuração de seu próprio procedimento de contato entre ficção, imagem e arquivo: “lembranças de infância”, “coleção de escombros”, fuga da “solenidade e das ortodoxias do pensamento”.

“Cornell foi um exilado da infância”, escreve Negroni no verbete dedicado a ele em *Pequeno mundo ilustrado*, e continua apontando que, em sua casa, o artista – usando “lixo urbano” e os “artificialia que recolhia todos os dias nas ruas de Manhattan” – armava suas famosas caixas, concebidas como “relicários laicos” ou “brinquedos para adultos”, como “hotéis líricos” ou “lindos cemitérios” onde se poderia viver (Negroni, 2021, p. 61-62).¹³ Reencontramos as caixas, os exilados da infância com seus “brinquedos para adultos”, o “lixo urbano” como material artístico, o insistente percurso pelas ruas das cidades – Negroni, investindo no jogo entre transparência e opacidade, encontra em Cornell uma sorte de condutor para um comentário enviesado acerca de sua própria poética. Cornell desenvolveu um procedimento artístico para responder a uma angústia real, difusa, cotidiana: como navegar através da profusão de estímulos e de artefatos os mais variados? O sistema que desenvolve para suas colagens, caixas e montagens é diretamente dependente de certa dispersão tanto material quanto anímica, que não é recusada (ou recalçada), mas absorvida como um ele-

¹² “El gabinete fantástico de Manhattan es todo lo que Simic necesita para crear. Contra ese telón de fondo, desatinado y copioso, proyectará sus recuerdos de infancia, los teatros mágicos y siniestros del amor, las desgracias de la historia, registrando cada detalle, como si fuera un coleccionista de escombros [...] No se trata solo de combinaciones raras; se trata de una simbiosis paradójica entre una imaginaria inaudita y un estilo elíptico, en el que nunca falta el humor, o incluso la blasfemia. Cualquier cosa, menos la solemnidad. Porque la solemnidad está asociada a la religión, la ideología y demás ortodoxias del pensamiento, es decir a todo aquello que quiere reeducar al individuo, encorsetarlo, coartar su imaginación y, por ende, su libertad” (Negroni, 2021, p. 37-38, tradução minha).

¹³ “Cornell fue un exiliado de la infancia. En su casa –sirviéndose de la basura urbana y de los artificialia que recogía a diario en las calles de Manhattan– armaba sus famosas cajas, las concebía como relicarios laicos o juguetes para adultos, como hoteles líricos o ‘cementérios hermosos’ donde quedarse a vivir” (Negroni, 2021, p. 61-62, tradução minha).

mento constituinte. A dispersão é uma marca d'água, reconhecível em todos os trabalhos de Cornell – e, por consequência, de Negroni.

Em geral, Joseph Cornell montava dossiês com ingredientes encontrados na rua, no lixo, nos brechós, nas feiras de garagem, nos sebos, nos mercados de pulgas. Os dossiês alimentavam as colagens e as caixas, embora nem todo dossiê tenha virado “obra”. Às vezes Cornell continuava alimentando o dossiê mesmo depois da “obra” pronta (Tashjian, 1992, p. 70). As caixas de Cornell são caixas de ressonância, fábulas da comunicabilidade. Elas tentam lidar com o problema das conexões, dos meios, das mídias, das mensagens, tanto captando quanto emitindo sinais. Em fins da década de 1940 e nos primeiros anos da década de 1950, Cornell reconfigura a questão a partir de uma obsessão por Emily Dickinson:¹⁴ por volta de 1954, ele elabora uma caixa que intitula “Uma imagem para duas Emilies” (o título é significativo também porque Cornell raramente intitulava as caixas), com pequenos vidros de lamparina em nichos, recheados com bolinhas de gude. As pequenas lamparinas remetem à lamparina real usada por Emily Dickinson em uma anedota biográfica: depois de voltar para casa de uma festa, na qual conheceu Kate Scott, por quem teria se apaixonado, Dickinson vai à janela com a lamparina e manda um sinal para Kate, que está na casa em frente e que responde com sua própria lamparina (Kwon, 2021, p. 182).

Ao lado dessa ressonância “livresca” (diretamente ligada à relação com o arquivo), contudo, Cornell coloca uma mensagem bastante direta, tátil, física: a caixa é feita para ser mexida, para que o som das bolinhas de gude batendo no vidro possa evocar os sinos dos trenós, as festas natalinas e, por deslizamento, a festa em que Emily conheceu Kate. Alguns anos antes, por volta de 1949, Cornell já havia elaborado a presença de Dickinson em outra caixa que utiliza a estrutura dos nichos – gavetas de cemitério, mostruário de temperos, gaveta tipográfica? A caixa sem título – conhecida informalmente como *Forgotten Game* – remete não apenas aos vários momentos em que Emily Dickinson fala de si como um pássaro, mas também às várias aparições aviárias em poemas e cartas (Tashjian, 1992, p. 87). Não fica claro se cada pássaro é um poema ou uma variação possível da voz de Dickinson – são imagens de pássaros recortadas individualmente e coladas em pedaços de madeira, como poleiros. Existe um percurso visual, que leva das aberturas menores às maiores, recomeçando a cada nível da caixa, com seus seis andares. Dentro da caixa, Cornell colocou pequenos sinos que são acionados quando a pequena bola azul de borracha – separada especialmente para esta caixa – é inserida na abertura superior, deslizando pelas rampas internas até a saída na parte inferior (Tashjian, 1992, p. 88).

Na capa da primeira edição de *Elegía Joseph Cornell*, de Negroni, estão postas duas referências visuais à obra de Cornell. A primeira, mais evidente, é o fotograma de uma menina, que faz parte do filme experimental *Cotillon*, de nove minutos de duração, produzido por Cornell em 1969 a partir de fragmentos de filmes antigos encontrados no lixo; a segunda, um pouco mais indireta, faz referência ao costume de Cornell de trabalhar com a tipografia e com a disposição das palavras na página (na capa de Negroni, a menina do filme *Cotillon* apa-

¹⁴ É importante ter em mente que, ainda neste ponto, existe uma correspondência direta entre María Negroni e Joseph Cornell: ela publica, em 2017, um livro de poemas intitulado *Archivo Dickinson*. Não se trata, porém, de uma coletânea “inspirada” em Dickinson, e sim de uma remontagem poética daquilo que Negroni chama precisamente “arquivo Dickinson”: a partir do léxico de Dickinson e de todas as construções frasais presentes em sua obra, Negroni remonta e rearticula esses elementos, elaborando, em espanhol, versões poéticas possíveis do material disponível nesse “arquivo Dickinson”.

rece tendo como pano de fundo uma espécie de coluna feita de texto irregularmente diagramado). Nos últimos meses de 1942, Cornell junta material para aquilo que chama de “A jaula de cristal (retrato de Berenice)”: uma das seções mostra uma torre feita de palavras e frases soltas, servindo como uma espécie de jaula para a pequena “Berenice”, personagem criada por Cornell a partir do recorte de uma fotografia do início do século XX.

A dispersão está não apenas no aglomerado datilografado – nomes próprios os mais diversos, como “Mozart”, “Fanny Elssler”, “Giorgione”, “Erik Satie”, pedaços de frases como “catedral submersa”, “quartetos de cordas”, “plumagem tropical”, “tardes de domingo” (e talvez não seja excessivo pensar na torre como uma antena que capta e transcreve aquilo que se passa pela cabeça de Cornell – retransmitindo em direção à poética de María Negroni) –, mas também no nome escolhido para a menina, já que “Berenice” (etimologicamente, “aquela que porta a vitória”) é também uma ópera de Handel, uma peça de Racine, um conto de Edgar Allan Poe e uma constelação do hemisfério norte. A obra de Cornell foi publicada na revista *View* em janeiro de 1943, ocupando o trecho da página 10 à 16 – dentro de uma seção de um número especial da revista dedicado ao tema “*Americana Fantástica*” (Solomon, 2004, p. 151-152).

Da mesma forma que Cornell não apresenta suas referências ou o ponto de origem de cada elemento de suas colagens e caixas, Negroni também é bastante cuidadosa na manutenção desse procedimento de embaralhamento (ou mesmo de diluição) da matéria estética que lhe serve de base. É essa oscilação entre transparência e opacidade que Negroni desenvolve a partir de Cornell, não apenas no desenvolvimento do texto ou na escolha das imagens que coloca em seus livros, mas na relação tensa entre os dois elementos, palavra e imagem. No prólogo de sua coletânea de ensaios de 2020, *A arte do erro*, Negroni reforça – ainda que, mais uma vez, de forma enviesada – esse panorama, usando o sintomático significante “matéria”: “um dos mal-entendidos mais antigos em matéria literária (e que também pode ser estendido a todo campo da arte) é aquele que se empenha em classificar as obras em categorias, gêneros, escolas, ali onde”, finaliza Negroni (2022, p. 7), não há mais que “aventuras espirituais, assaltos e expedições dificilíssimas que se dirigem – quando estas valem a pena – a um núcleo imperioso e sempre elusivo”. Essa potência do efeito de atravessamento nas classificações da matéria é reiterada algumas páginas adiante, no ensaio dedicado a Emily Dickinson: “Algo da balada, do hino bíblico, do oratório e do madrigal confluem aqui para produzir um efeito alucinatório” (Negroni, 2022, p. 53).

Três

Em uma resenha publicada na edição de dezembro de 1987 da revista *Hispanamérica*, María Negroni comenta dois livros de Tamara Kamenszain: um livro de ensaios intitulado *El texto silencioso*, publicado em 1983, e um livro de poemas intitulado *La casa grande*, publicado em 1986. Mencionando Borges – que teria escrito ensaios para “legitimar sua poesia” –, Negroni argumenta que, no caso de Kamenszain, a conexão é clara e deliberada: seus ensaios sobre autores como Juan L. Ortiz, Oliverio Girondo, Enrique Lihn, Macedonio Fernández e Francisco Madariaga foram escritos “simultaneamente” aos poemas de *La casa grande* e que-

rem definir para estes “uma tradição” (Negroni, 1987, p. 143).¹⁵ Não é outra coisa que faz a própria Negroni ao longo de sua trajetória, mas com uma importante diferença: os ensaios não mais se diferenciam dos poemas – os dois registros informam a mesma matéria, como no caso dos livros sobre Emily Dickinson (*Archivo Dickinson*), Joseph Cornell (*Elegía Joseph Cornell*) e Erik Satie (*Objeto Satie*).

Como conclusão de meu percurso de leitura, gostaria de resgatar um livro publicado por Negroni em 2013, intitulado *Cartas extraordinarias*. Mais uma vez, ela recorre ao arquivo e à tradição, transformando nomes conhecidos da literatura e da arte em personagens de uma sorte de aventura epistolar imaginativa. Em paralelo a essa dimensão imaginativa, contudo, Negroni também mescla circunstâncias biográficas, históricas e sociais dos correspondentes, oferecendo detalhes que reiteram a dimensão ensaística de sua ficção. A dimensão fundamental do livro não são as cartas – apócrifas, improváveis e anacrônicas, mas sempre com elementos factuais costurados à fabulação –, mas o procedimento de Negroni de combiná-las e reuni-las a partir de um fio comum. Negroni, no prólogo, define o livro como “uma caixa de assombros”, e acrescenta: “Trata-se de uma coleção de cartas, cuidadosamente apócrifas, daqueles autores que, para tantas crianças e jovens argentinos, constituíram a primeira biblioteca”; esses autores, continua ela, “vinham encadernados em capas amarelas – a famosa coleção Robin Hood – e nós líamos com avidez, fascinados pelas aventuras de seus múltiplos pequenos órfãos”.¹⁶

Negroni, portanto, com *Cartas extraordinarias*, arma um romance feito de nichos e, dentro desses nichos, coloca cartas de escritores, algumas delas com ramificações textuais que levam a outras cartas do romance. Além disso, para cada nicho (ou seja, para cada personagem ou troca de cartas), Negroni seleciona também uma pequena imagem que serve de vinheta ou introdução visual – em geral do tamanho de selos, figuras em preto e branco que parecem recortadas de enciclopédias e de revistas antigas de miscelâneas. Existe uma sorte de fundo falso na estrutura que Negroni arma para este livro de 2013, uma maquinaria que tenta dar conta dessa dinâmica de emissão e recepção de mensagens típica da carta e do romance. Negroni parte de uma fascinação infantil com um produto cultural massificado, a coleção Robin Hood – como faz Joseph Cornell com os filmes mudos e as revistas de moda levadas para casa pelo pai que trabalhava na indústria têxtil (Solomon, 2004, p. 27) –, mas reutiliza essa fascinação dentro de um sistema mais amplo de experimentação e questionamento do fazer literário.

Mais uma vez é possível perceber o jogo entre transparência e opacidade organizando alguns dos elementos presentes na poética de María Negroni. A oscilação entre apre-

¹⁵ “Alguien dijo alguna vez que Borges escribía sus ensayos como modo de legitimizar su poesía, vale decir, que a través del análisis de textos escritos por otros, sus maestros, generaba el espacio donde había de instalar su propia obra. Ciertamente no en Borges, la afirmación parece apropiada para el caso de Kamenszain. Los ensayos contenidos en *El texto silencioso* –que además fueron escritos simultáneamente con los poemas de *La casa grande*– parecen dirigidos a definir para éstos una tradición” (Negroni, 1987, p. 143, tradução minha).

¹⁶ “Se trata de una colección de cartas, cuidadosamente apócrifas, de aquellos autores que, para tantos niños y jóvenes argentinos, constituyeron la primera biblioteca. Esos autores, se recordará, venían encuadernados en tapas amarillas –la famosa colección Robin Hood– y los leíamos con avidez, fascinados por las aventuras de sus múltiples pequeños huérfanos. Allí estaban, entre otros, Herman Melville, Emilio Salgari, Hans Christian Andersen, Louisa May Alcott, J. M. Barrie, Charles Dickens, R. L. Stevenson, Carlo Collodi, Lewis Carroll, Jean Webster, Johanna Spyri, Jonathan Swift, los hermanos Grimm, Jules Verne, Mark Twain, Charlotte Brontë, Rudyard Kipling, Jack London y Daniel Defoe” (Negroni, 2013, p. 9, tradução minha).

sentação e ocultamento das referências é perceptível não apenas nos pontos de contato de Negroni com Joseph Cornell (que estou tentando apresentar neste artigo de forma inicial, já que se trata de uma pesquisa em andamento), mas também na insistência da autora em evidenciar – a partir das citações e dos resíduos imagéticos colocados em seus livros – a presença da infância (um tempo distante que, no entanto, é compartilhado com uma comunidade, com uma geração, como Negroni sempre faz questão de apontar) e de seus avatares. “Existe um fio comum”, escreve Negroni (2013, p. 10) no prólogo de *Cartas extraordinarias*, que é “a insistente reflexão que cada carta empreende, quase com fúria, em torno aos custos da atividade literária”; o resto, continua ela, “são as formas mais ou menos ruidosas dessa reflexão”, ou seja, “os temas que a mascaram ou exacerbam: o deslocamento como gestualidade épica, a pergunta pela qualidade da dor, os espelhamentos da ambição, a grande anomalia do amor, as sombras da noite mental”.¹⁷ Pela via das cartas, o romance de Negroni se constrói não recusando ou recalando certa dispersão de “vozes” e “presenças”, mas absorvendo essa cacofonia como elemento constituinte – como uma caixa telefônica de passagem, uma estação de conexões possíveis.

Para finalizar, resgato o único momento no qual Negroni menciona Joseph Cornell em *Cartas extraordinarias*: trata-se de uma carta de Hans Christian Andersen (1805-1875), o criador da pequena sereia, datada de 10 de janeiro de 1855 e endereçada a Cornell. “Meu pai era sapa-teiro”, escreve Andersen, “guardava uma pequena caixa no fundo da sua oficina”: nela estavam guardados seus preciosos títeres, o Rei, a Rainha e as Fadas, que às vezes apresentava em um teatrinho improvisado. Depois disso, Andersen apresenta, na carta, seis cenas possíveis para Cornell, uma espécie de antecipação de alguns momentos dos filmes, das caixas e das colagens de Cornell, como se sua obra fosse, portanto, a elaboração de uma carta escrita por Andersen em 1855 e enviada ao futuro – ou talvez resgatada do passado pelo próprio Cornell:

Cena 1. Prelúdio: clima de bazar oriental, cores de lanterna mágica. Quando termina a fanfarra de *Rosemunde*, de Franz Schubert, se abre a cortina. Cena 2. Luz matinal, *allegro* de Ravel para cordas. Timbelina luta com um escaravelho gigante mas é salva por uma mariposa que a leva, águas abaixo, navegando sobre uma folha. Cena 3. Primeiro plano da Senhora Noite. Na folhagem obscura desse enigma, um rouxinol popular se desfaz em canto. Do canto, nasce uma flor empapada de lua, uma *wunderblume*. Cena 4. Escuta-se o *Festim da aranha* de Albert Roussel. Um soldadinho de chumbo observa como uma bailarina de tutu branco se aproxima dele e o cumprimenta com graça ilegível. Quando a torre marcar doze horas, a bailarina e o soldadinho de chumbo farão um *pas de deux* um pouco peca-minoso. Cena 5. De uma arca oxidada, saem vários brinquedos: um rei a cavalo, uma menina de fósforo, dois ratos de corda, um limpa-chaminés e uma raposa-vermelha. Sem motivo algum, todos se colocam em movimento, anunciando a magia do cinema de Méliès. Cena 6. Ilumina-se, em seguida, de um lado, o Grande Palácio de Cristal. Dentro, ares de *chinoiserie*, de conto sem princípio ou fim. Lamentavelmente, pelo lado direito, aparece Eos, a dos pés rosados, e espirra.

¹⁷ “Hay, sin embargo, un hilo común y ese hilo es, sin duda, la empedernida reflexión que cada carta emprende, casi con saña, en torno a los costos de la actividad literaria. El resto son las formas más o menos ruidosas de esa reflexión, los temas que la exacerbam o enmascaran: el desplazamiento como gestualidad épica, la pregunta por la calidad del dolor, los espejismos de la ambición, la gran anomalía del amor, las sombras de la noche mental y, en general, el desconcierto frente a los ‘tiempos difíciles’” (Negroni, 2013, p. 10, tradução minha).

De seu nariz, sai um pozinho invisível que imobiliza os personagens em um *Grand Finale* (Negroni, 2013, p. 57-58).¹⁸

Andersen, portanto, envia em 1855 uma carta para Joseph Cornell, que só nascerá em 1903. A partir desse primeiro anacronismo (criativo e deliberado), contudo, Negroni oferece uma constelação de outros desvios e rupturas, elementos organizados a partir daquilo que parece ser uma decupagem cinematográfica. Na carta de Andersen – que, como apontei acima, recorre a Joseph Cornell também na sua aparência de “nicho”, evocadora das caixas do artista estadunidense –, confluem também vários elementos que foram elencados ao longo deste artigo, costurados por Negroni em várias de suas obras: a infância, o apego à imagem, a variabilidade intrínseca do registro visual, a aventura oscilante do contato com o arquivo e a tradição. No interior dessas cenas propostas por Andersen a Cornell, muitos sentidos estão envolvidos, conferindo complexidade à constelação de Negroni: a audição é mobilizada pela música (Franz Schubert, Ravel, Albert Roussel), pelo canto do rouxinol; o tato é evocado pela descrição da materialidade dos artefatos e das paisagens – o chumbo no soldadinho, a oxidação na arca, a pelagem da raposa; a visão, evidentemente, que ocupa o centro desse cinema de Méliès *avant la lettre* (Georges Méliès, é bom lembrar, nasce em 1861).

“Lembre-se que o tempo é uma ficção”, escreve Andersen no fim da carta (Negroni, 2013, p. 58).¹⁹ A maleabilidade dos registros temporais, de resto, é precisamente o que está em questão não apenas na carta de Andersen ou mesmo em *Cartas extraordinarias*, mas na poética de Negroni de uma forma geral. Todo romance, em resumo, é um fluxo de informações: diferentes versões da caixa podem surgir para cristalizar certa modelagem desse fluxo, respondendo a certas especificidades contextuais e tecnológicas, mas permanece o fato de que ler um romance – ou, ao menos, um romance de María Negroni – requer uma estratégia de captação de sinais emitidos e recebidos, sobreposições e cacofonias, transparências e opacidades.

Referências

ANTELO, Raúl. El paradigma de las cajas del sur: delirio damasceno. *Revista Iberoamericana*, v. 83, n. 261, p. 767-788, 2018. Disponível em: <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/pdf/10.5195/reviberoamer.2017.7546>. Acesso em: 27 jun. 2024.

¹⁸ “Escena 1. Preludio: clima de bazar oriental, colores de linterna mágica. Cuando termina la fanfarria de *Rosemunde* de Franz Schubert, se abre el telón. Escena 2. Luz matinal, *allegro* de Ravel para cuerdas. Timbelina forcejea con un escarabajo gigante pero es salvada por una mariposa que se la lleva, aguas abajo, navegando sobre una hoja. Escena 3. Primer plano de la Señora Noche. En la fronda oscura de ese enigma, un ruiseñor popular se deshace en canto. Del canto, nace una flor empapada de luna: una *wunderblume*. Escena 4. Se escucha el *Festín de la araña* de Albert Roussel. Un soldadito de plomo mira cómo una bailarina de tutú blanco se acerca a él y lo saluda con gracia ilegible. Cuando den las doce en la torre, la bailarina y el soldadito de plomo harán un pas de deux un poco pecaminoso. Escena 5. De un arcón oxidado, salen de pronto varios juguetes: un rey a caballo, una niña de fósforo, dos ratones a cuerda, un deshollinador y un zorro rojo. Sin motivo alguno, todo se pone en álgido movimiento, anunciando la magia del cine de Méliès. Escena 6. Se ilumina, enseguida, a un costado, el Gran Palacio de Cristal. Adentro, aires de *chinoiserie*, de cuento sin principio ni fin. Lamentablemente, por la derecha, aparece Eos, la de los pies rosados, y estorduna. De su nariz, sale un polvito invisible que inmoviliza a los personajes en un *Grand Finale*” (Negroni, 2013, p. 57-58, tradução minha).

¹⁹ “Recuerde que el tiempo es una ficción” (Negroni, 2013, p. 58, tradução minha).

- BORGES, Jorge Luis (colaboração de Margarita Guerrero). *O livro dos seres imaginários*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- CARSON, Anne. *Sobre aquilo em que eu mais penso*: ensaios. Tradução de Sofia Nestrovski. São Paulo: Editora 34, 2023.
- DE OLIVEIRA, Marília Corrêa Parecis. Transparência no cinema; opacidade na literatura: a escrita roteirizada de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, de Marçal Aquino. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 73, p. e7309, 2024. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/vSmNDGM-gS9WW6tzfjNWPSg1/>. Acesso em: 10 fev. 2025.
- KWON, Marci. *Enchantments: Joseph Cornell and American Modernism*. Princeton, Nova Jersey: Princeton University Press, 2021.
- MANCILLA, Juan Manuel. “Elegía Joseph Cornell” de María Negroni. Hacia una poética del detalle. *Revista Laboratorio*, n. 26, 2022, p. 01-28. Disponível em: <https://revistalaboratorio.udp.cl/index.php/laboratorio/article/viewFile/273/243>. Acesso em: 03 jul. 2024.
- NEGRONI, María. *O coração do dano*. Tradução de Paloma Vidal. São Paulo: Poente, 2023.
- NEGRONI, María. *A arte do erro*. Tradução de Ayelén Medail e Diogo Cardoso. São Paulo: 100/cabeças, 2022.
- NEGRONI, María. *Pequeño mundo ilustrado*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2021.
- NEGRONI, María. *Objeto Satie*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2018.
- NEGRONI, María. *Archivo Dickinson*. Buenos Aires: La Bestia Equilátera, 2017.
- NEGRONI, María. *Cartas extraordinarias*. Buenos Aires: Alfaguara, 2013.
- NEGRONI, María. Review of “El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana”; “La casa grande”, by T. Kamenszain. *Hispanamérica*, 16(48), p. 143-146, 1987. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20539307>. Acesso em: 02 jul. 2024.
- OLIVER, María Paz. Errancia y psicogeografía en “Cuaderno alemán” y “Buenos Aires Tour” de María Negroni. *Iberoromania*, v. 2021, n. 94, p. 252-268, 2021. Disponível em: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/iber-2021-0023/html>. Acesso em: 28 jun. 2024.
- PÁEZ, Juan Pablo. Infancia y memoria, la escritura de María Negroni. *Jornaler@s*, Revista científica de estudios literarios y lingüísticos, ano 3, n. 3, ago. 2017, p. 262-271. Disponível em: https://www.fhycs.unju.edu.ar/documents/publicaciones/revistas/jornales3/021-Art_Paez.pdf. Acesso em: 03 jul. 2024.
- PORRÚA, Ana. La imaginación poética: entre el archivo y la colección. *VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y I de Crítica Genética* (La Plata, 2013). 2013, p. 1-10. Disponível em: https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/42375/Documento_completo.pdf?sequence=1. Acesso em: 03 jul. 2024.
- PUNTE, María José. Una resaca de juguetes olvidados: la obra de Joseph Cornell revisitada por María Negroni en su libro “Elegía Joseph Cornell” (2013). *Mitologías hoy*, v. 17, p. 85-99, 2018. Disponível em: <https://ddd.uab.cat/record/191647>. Acesso em: 03 jul. 2024.
- SIMIC, Charles. *Dime-Store Alchemy: The Art of Joseph Cornell*. Hopewell, New Jersey: The Ecco Press, 1992.
- SOLOMON, Deborah. *Utopia Parkway: The Life and Work of Joseph Cornell*. Boston: MFA Publications, 2004.

TASHJIAN, Dickran. *Joseph Cornell: Gifts of Desire*. Miami, Flórida: Grassfield Press, 1992.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.