

As múltiplas escolhas de Alejandro Zambra: leituras comparadas

Alejandro Zambra's multiple choices: comparative readings

Las múltiples opciones de Alejandro Zambra: lecturas comparativas



Paulo Cesar Silva de Oliveira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

E-mail: paulo.centrorio@uol.com.br

Resumo: O artigo tematiza a questão da inespecificidade da narrativa atual no estudo de *Múltipla escolha* (2017), de Alejandro Zambra, lendo-a comparativamente a textos anteriores do autor e em diálogo com um texto de Oswald de Andrade, da tradição modernista brasileira. O referencial teórico principal parte do diálogo com as questões desenvolvidas por Florencia Garramuño – arte expandida, (in) especificidade do literário e fuga dos lugares de pertencimento – e Josefina Ludmer, com suas teorias acerca do conceito de literaturas pós-autônomas, para avançar nas discussões em torno da escrita híbrida de Zambra. Equilibrando leitura literária e teoria, traçaremos um panorama da prosa de Zambra em perspectiva dialógica com o ideário modernista. Ao final do artigo, propomos compreender a prosa de Zambra dentro de uma poética que reinventa e problematiza a tradição, com isso, dialogando com pressupostos modernos que, a título de exemplo comparativo, levamos à obra de Oswald de Andrade, um possível interlocutor.

Palavras-chave: Alejandro Zambra. *Múltipla escolha*. Ficção. Contemporaneidade. Inespecificidade.

Abstract: The article discusses the issue of the nonspecificity of the current narrative in the study of *Múltipla escolha* (2017), by Alejandro Zambra, reading it comparatively to some previous texts by the author and

in dialogue with a text by Oswald de Andrade, from the Brazilian modernist tradition. The main theoretical framework starts with the dialogues developed by Florencia Garramuño – expanded art, (in)specificity of the literary and escape from the places of belonging – and Josefina Ludmer, and her theories on the concept of post-autonomous literature, to advance in reflections on Zambra's hybrid writing. Balancing literary reading and theory, we will draw an overview of Zambra's prose in a dialogical perspective with the modernist ideology. At the end of the article, we propose to understand Zambra's prose within a poetics that reinvents and problematizes tradition, thus dialoguing with modern assumptions that, in a comparative example, we take to a work of Oswald de Andrade, a possible interlocutor.

Keywords: Alejandro Zambra. *Múltipla escolha*. Fiction. Contemporary. Inspecificity.

Resumen: El artículo aborda el tema de la inespecificidad de la narrativa actual en el estudio de *Múltipla escolha* (2017), de Alejandro Zambra, leyéndola frente a textos anteriores del autor y en diálogo con un texto de Oswald de Andrade, de la tradición modernista brasileña.. El marco teórico principal parte del diálogo con las problemáticas desarrolladas por Florencia Garramuño – arte expandido, (in) especificidad de lo literario y escape de los lugares de pertinência – y Josefina Ludmer, con sus teorías sobre el concepto de literatura post-autónoma, avanzar en las discusiones en torno a la escritura híbrida de Zambra. Equilibrando lectura literaria y teoría, trazaremos un repaso de la prosa de Zambra en una perspectiva dialógica con la ideología modernista. Al final del artículo, nos proponemos entender la prosa de Zambra dentro de una poética que reinventa y problematiza la tradición, dialogando así con los supuestos modernos que, como ejemplo comparativo, llevamos a la obra de Oswald de Andrade, un posible interlocutor.

Palabras-clave: Alejandro Zambra. *Facsimil*. Ficción. Tiempo contemporáneo. Inspecificidad.

Submetido em 31 de maio de 2021.

Aceito em 11 de agosto de 2021.

Publicado em 06 de janeiro de 2022.

Introdução

O *Dicionário Houaiss* define um “fac-símile” como sendo “uma reprodução, por meios fotomecânicos, de um texto ou de uma imagem”¹. Fac-símiles são também objetos quase idênticos ao original, obtidos através de técnicas sofisticadas de impressão fotográfica e por vezes utilizados em museus e bibliotecas como medida de segurança para que os usuários possam ter acesso a obras sem comprometimento do original raro. Mas *Fac-símil*, livro publicado por Alejandro Zambra entre 2014 e 2015, e traduzido aqui sob o título de *Múltipla escolha* (2017), recorda especificamente a Prova de Aptidão Verbal aplicada desde 1966 até 2002 aos ingressantes nas universidades chilenas, país natal de Zambra. A prova consistia em uma série de questões cujas respostas se restringiam à escolha de uma entre várias alternativas – geralmente quatro ou cinco – similar aos modelos de vestibular e de concursos públicos ainda hoje adotados em algumas instituições no Brasil. *Fac-símil* é também um livro de difícil classificação, como se pode ver na edição brasileira (ZAMBRA, 2017), em que consta a genérica definição “ficção chilena”. Na edição mexicana (ZAMBRA, 2015b), não há informação sobre o gênero da obra, apenas se lê na contracapa a advertência de que chamar *Fac-símil* de novela seria tão arriscado quanto dizer que ela não é.

Para situarmos inicialmente os leitores no universo da obra, apontamos sua divisão em cinco partes, acrescida de um Caderno de Exercícios. Cada parte corresponde a uma orientação para a solução das questões de múltipla escolha oferecidas aos supostos ingressantes em universidades do Chile. Na Parte I, por exemplo, formada pelas questões de 1 a 24, pede-se ao candidato que seja assinalada a alternativa destoante, a “palavra cujo sentido não tenha relação nem com o enunciado nem com as demais palavras” (ZAMBRA, 2017, p. 11), como no exemplo:

¹ https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#3.

1) Múltipla

A) diversa

B) numerosa

C) não dita

D) cinco

E) duas

O que parece uma operação simples, vai se transformando numa provocação em espiral até, por exemplo, os leitores se depararem com uma questão como a de número 24:

24) Silêncio

A) silêncio

B) silêncio

C) silêncio

D) silêncio

E) silêncio

Como se vê, os leitores são colocados em algumas situações que nos revelam estarmos diante de um caso singular: não podendo classificar a obra que leem como um caderno de provas, como apontamos, nem a chamar de novela, romance, poema, como buscar no gênero – seja ele literário ou textual – um lugar estável para a classificação do livro? Como chamar, por exemplo, de narrativa, uma obra que carece da figura fundamental de um narrador que controle a enunciação? No caso, poderemos de partida, interrogar: quem narra? Ainda que este narrador possa ser relacionado com a heterodiegese estruturante de *Facsimil (Múltipla escolha)*, o que o leitor de fato tem em mãos é uma sequência de enunciados que demandam aparentemente uma resposta única dentre algumas

opções, mas logo se percebe que essas “respostas” nem sempre correspondem a um padrão “lógico”. E assim o livro se equilibra.

Na Parte II, intitulada Plano de Redação, que vai das questões de 25 a 36, se pede que se assinale a alternativa correspondente à ordem que mais se adequaria a uma composição coerente ou a um roteiro. Da mesma forma, algumas sequências seguem o que chamaríamos de “lógica” da construção escrita, pautada pela clareza, formalização da língua, coesão e coerência. Já outras, quebram com a possibilidade de o leitor ou candidato formular uma sequência que faça sentido ou organizar dentre cinco opções a que ele entende ser a que melhor se estrutura, como no caso da questão 33:

33) A rima

1. Você procura palavras que rimem com seu nome.

2. Procura palavras que rimem com seu sobrenome.

3. Seu nome não rima com seu sobrenome, mas você procura palavras que rimem, ao mesmo tempo, com seu nome e seu sobrenome.

4. Procura palavras que não rimem com seu sobrenome nem com seu nome nem com nada.

5. Você não está maluco.

1 - 2 - 3 - 4 - 5

1 - 2 - 3 - 4 - 5

1 - 2 - 3 - 4 - 5

1 - 2 - 3 - 4 - 5

1 - 2 - 3 - 4 - 5

Neste exemplo, a sequência de respostas remete a uma única possibilidade; no entanto, atentemos ao que diz a frase 4: procurar palavras que não rimem, nem com nome, sobrenome e mais, que não rimem com nada. O caráter poético e de provocação da opção 4 é claro, já que a prova, de suposta objetividade, diante desse “plano de redação”, supõe na verdade uma atividade quase impossível. Não rimar com nada, assim como não ter uma ordem de respostas específicas, se por um lado demanda do leitor certa liberdade, por outro, uma única possibilidade pré-estabelecida pela questão já retira do leitor o antes pressuposto livre-arbítrio de suas escolhas. E utilizamos a palavra livre-arbítrio justamente porque ela se relaciona com o que está disseminado ao longo da leitura do livro de Zambra: uma grande provocação a Deus e ao estatuto do escritor, da autoria e da autoridade. Expliquemos.

Ao final da leitura da Parte II o leitor eficiente já terá compreendido bem o jogo de Zambra. Na Parte III, “Uso de conjunções”, já saberá o leitor que as questões de 37 a 54 obedecerão ao mesmo princípio de inespecificidade, hibridismo e *nonsense* das anteriores. Possivelmente, terá ciência de que, apesar da parente desorganização, da liberdade e das múltiplas possibilidades, o livro permanece dentro de um certo ambiente controlado, seja este dado pela forma ou por aquela espécie de controle exercido pela figura de autoridade que, embora desconstruída, transparece naquilo que o leitor identifica como uma assinatura, no caso, o nome do autor.

Na Parte IV, a intromissão do autor nas questões de prova é um capítulo singular em que Alejandro Zambra avança com segurança no manejo de seu fino humor. Nesta seção, pede-se que, nos exercícios de 55 a 66, sejam marcadas as orações, frases ou parágrafos do enunciado que podem ser eliminados por não possuírem relação com o texto ou por não acrescentarem informações relevantes ao discurso. Neste momento, a obra já apresenta textos mais extensos e quiçá introduz aos leitores um universo de pequenas histórias, digamos, mais “completas”. Na questão 64, há um exemplo, não só da expansão dessas narrativas, mas também

da forma com que Zambra discute o papel da autoria e, por extensão, da autoridade de quem assina.

Como exemplo, a questão 64 compõe-se de 14 parágrafos em que as alternativas de A a E, seguindo o padrão das demais seções da “Prova”, não auxiliam o leitor. Ao contrário. Nesta passagem, um sujeito de nome Manuel Contreras domina o discurso como uma espécie de narrador em primeira pessoa. Manuel Contreras vem a ser o filho de mesmo nome de um torturador, um criminoso do período ditatorial chileno. Por carregar nome e sobrenome conhecidos (e odiados por uma parcela da população), ele sofre retaliação, mas observa que seu papel como filho é defender a inocência de seu pai, já que, “nós, filhos de assassinos, não podemos matar o pai” (ZAMBRA, 2017, p. 56). O ressentimento do pseudo-narrador não se volta aos que o hostilizam, mas ao autor/escritor do livro, no caso, Zambra: “Não sou eu quem fala. Alguém fala por mim. Alguém que emula minha voz. Meu pai vai morrer em breve. A pessoa que emula a minha voz sabe disso e não se importa” (ZAMBRA, 2017, p. 57). O suposto filho de Contreras vai subindo paulatinamente o tom contra o autor, até afirmar: “Talvez meu pai já esteja morto quando publicarem o livro que o filho da puta que emula minha voz está escrevendo. E as pessoas pensarão que em minha voz fingida há algo de verdadeiro. Embora não seja a minha voz”. E arremata sua fala protestando contra a autoridade do autor, a quem acusa de produzir uma fala fingida: “Palmas para o escritor, para sua engenhosidade. Batam palmas, como esse tipo de gente deve receber palmas. Batam palmas na cara dele, com as duas mãos, até que seja impossível distinguir de onde está saindo o sangue” (ZAMBRA, 2017, p. 57). Neste momento, o que era denúncia da personagem acerca do caráter do autor dá lugar a um discurso de violência, antes implícita e agora transparente na fala da personagem, sutilmente revelando no filho do torturador a sombra insidiosa de seu pai. Não se pode afirmar com certeza se o jogo de ironias e contraironias de Zambra tem por objetivo a denúncia do caráter violento do Contreras filho ou faz parte de um exercício da posição de autoridade e força assumida pelo escritor

na qualidade de senhor da criação narrativa: “Agora está dizendo que dou ordens, que sei torturar. Que sou filho de peixe. Agora está dizendo que eu mando enfiarem um perfurador de metal no ânus dele” (ZAMBRA, 2017. p. 57).

Ao desmontar o aparato textual que reconhece nas provas de concurso – ou aptidão, caso queiramos – uma estratégia frágil de verificação de conhecimentos, Zambra nos entrega um texto realmente inclassificável, amostra ímpar da inespecificidade na narrativa de hoje, algo que adiante voltaremos a questionar. Por agora, fechemos essa breve introdução da obra apresentando bem sumariamente a Parte V, “Compreensão de leitura”. Esta seção é composta de 3 textos mais extensos (um modelo tradicionalmente utilizado também no Brasil), como se fossem pequenos contos em diálogo, igualmente irmanados pela volatilidade, instabilidade e crítica irônica já detectadas nas cinco propostas de resposta para as questões 67 a 90. Completa a obra um cartão de respostas, nos moldes deste tipo de concurso.

Em suma, o projeto narrativo de Zambra: (1) retira da figura do narrador da tradição sua centralidade; (2) joga com as possibilidades de leitura e com a desconstrução dessas mesmas possibilidades; (3) discute a questão de uma resposta única para interrogações complexas; (4) desarticula o estatuto da obra literária, levando-a para o campo da inespecificidade, em que vislumbramos possibilidades de lê-la como humor ou espécie de instalação conceitual – nos moldes das instalações artísticas do campo das artes plásticas –, ou ainda como recusa da transparência e da relação imediata entre representação e realidade representada; (5) problematiza os papéis de narrador, autor, leitor e personagens; enquanto (6) articula um saber literário que remonta a algumas teses das vanguardas e aos movimentos mais radicais da literatura contemporânea, enquanto preconiza uma forma de ler ou de não ler, como o próprio Zambra “advoga” em *No leer* (2012, p. 14):

En rigor el título alude a varios de los temas presentes en la tiranía de las novedades, a las desconcertantes listas de lecturas obligatorias, a la insólita pero arraigada costumbre de hablar de libros sin haberlos leído, y también, en cierto modo, a la dificultad de encontrar un título. Pero es verdad que este libro es, sobre todo, un elogio de la lectura.

Me gusta sin embargo, esa ambigüedad. No descubro nada si digo que vivimos en un tiempo en que la gente lee poco. Y son todavía menos las personas que buscan, en la lectura, algo más que información. Este libro, entonces, se resigna cortésmente al estado de las cosas, y formula las dos invitaciones: a leerlo y a no leerlo. La última frase es, quizás, una broma².

Como se vê, neste livro de miscelâneas de crônicas e ensaios literários, Zambra igualmente descose os limites entre atividade crítica e atividade literária, entre invenção e representação. De passagem, critica o que chama de “tiranía das novidades” e também a obrigatoriedade de se seguir listas de obras canônicas, tidas como essenciais. A esse combate ao senso comum, *Múltipla escolha* nos parece um exemplo importante de uma literatura comprometida com os processos de desconstrução da ideia de especificidade que, como esperamos mostrar, pode ser localizada na modernidade através do hibridismo, do cruzamento de fronteiras e da opção por discursos literários que transitem, não só pelos mais diversos discursos textuais, mas que também vislumbrem elementos colaborativos oriundos das diversas formas de expressão artística. Que ao convite para ler/não ler Zambra acresça o caráter de piada é algo sintomático, se pensarmos na elaboração lúdico-irônica que perpassa sua obra e que atinge o ápice em *Múltipla escolha*.

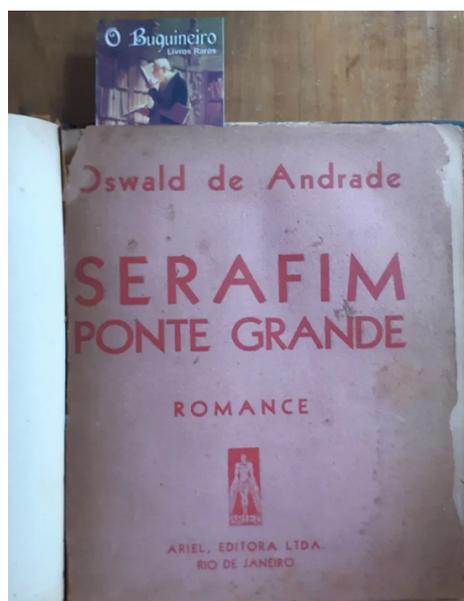
² A rigor, o título alude a vários temas presentes na tiranía das novidades, às desconcertantes listas de leituras obrigatórias, ao insólito, porém, arraigado costume de falar de livros sem havê-los lido, e também, de certo modo, à dificuldade de encontrar um título. Mas é verdade que este livro é, sobretudo, um elogio da leitura.

Agrada-me, sem dúvida essa ambigüidade. Não descubro nada se digo que vivemos em um tempo no qual as pessoas leem pouco. E há ainda menos as pessoas que buscam na leitura algo mais do que informação. Este livro, portanto, se conforma cortêsmente com o estado das coisas, e formula dois convites: lê-lo e não lê-lo. A última frase é, talvez, uma piada (Nossa tradução).

Apenas a título de ilustração, em *Tema libre* (2019), logo no artigo que abre o livro e que foi adaptado de uma conferência lida em 18 de março de 2013, na Facultad de Filosofia Y Humanidades de la Universidad de Chile, Zambra (2019, p. 11) nos diz que seu ingresso como aluno naquela instituição, há mais de 20 anos atrás, se deu menos pela certeza do que faria ali e mais como um modo de não fazer o que os pais queriam que ele fizesse. Para Zambra, era maravilhoso “não estudar direito” e poder conciliar as paixões da leitura e da escrita em um curso universitário. Uma decisão de caráter transgressor, irônico e desabusado.

Para inserirmos Zambra em um panorama mais amplo, propomos retroceder ao tempo-espço do Modernismo Brasileiro e, para tanto, gostaríamos de tomar o exemplo de Oswald de Andrade, em um brevíssimo diálogo com os temas de nossa investigação.

Na primeira edição da obra *Serafim Ponte Grande*, publicada por Oswald de Andrade, de 1933, ao folhear a obra, deparamos com a seguinte imagem, com a classificação de “Romance”:



Na edição de 1987, da Global Editora, ainda se pode ler na Ficha Catalográfica: Romance brasileiro. Já na edição de 1996, lê-se

“Ficção brasileira”. Alejandro Zambra diz que o gênero interessa mais às editoras e ao mercado, por motivos comerciais, e também ao leitor, que tem a necessidade de saber que tipo de livro está consumindo. O seminal texto de apresentação da edição de 1996 do livro de Oswald de Andrade recebeu de Haroldo de Campos o título de “*Serafim: um grande não-livro*”. Campos abre seu texto com uma citação do então jovem escritor francês Philippe Sollers, da geração do *nouveau roman*. Dizia Sollers que o sintoma mais impressionante da literatura moderna era o abandono radical das distinções de gênero em favor da simples classificação como livros em que nenhum método de leitura estaria definido. Campos acrescenta que o exemplar no qual baseou sua apresentação, recebido das mãos de Oswald, teve a expressão “romance” riscada da capa e substituída pela palavra “invenção” (1996, p. 5). *Serafim*, prossegue, se inscrevia nos limites entre prosa e poesia e mais tarde foi incluído pelo autor no rol das “Obras renegadas”. A indicação do *copyright* da obra incluía, no tom de ironia e deboche bem ao gosto dos modernistas, “o direito de ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas” (ANDRADE, 1996, p. 36). Para Campos, o livro punha em relevo, não o trecho, mas as elaborações da estrutura. Estilhaçado, fragmentário, *Serafim* nos remete “a uma espécie de continuum da invenção, a uma estrutura proteica, lábil, de caixa de surpresas”, afirma Campos (1996, p. 8).

Para não nos alongarmos em demasia, podemos dizer que Campos concluía que *Serafim* era um livro de teses, que remontava ao “Manifesto Antropofágico” de 1928, no qual Oswald buscava, na perspectiva utópica e nas transformações sociais, uma dimensão revolucionária, enquanto pela tecnologia aspirava ao conteúdo concreto propício às práticas sociais e culturais, nas quais o homem natural tecnicizado redescobriria “a felicidade social e o ócio lúdico, propício às artes” (CAMPOS, 1996, p. 28). Oswald, em um dos paratextos que antecedem o livro, intitulado “Objeto e fim da presente obra”, publicado na *Revista do Brasil*, em 30 de novembro de 1926 (lembremos que o livro, somente editado em 1933, teria sido escrito de 1929 para trás, sendo que em 1928 havia sido

terminado, o que explica a inconsistência das datas e reforça o gesto irônico do autor), defende que o que difere uma obra de arte de uma ópera de Carlos Gomes é o fato de não haver regras, de a obra de arte ser sempre diferente. O material da literatura, prossegue, é a língua, e o escritor escreve “o que ouve – nunca o que houve” (ANDRADE, 1996, p. 34).

Vejamos que na abertura da obra, o primeiro contato da personagem Serafim com a malícia se dá na escola:

PRIMEIRO CONTATO DE SERAFIM E A MALÍCIA

A – e – i – o – u

Ba – Be – Bi – Bo – Bu

Ca – Ce – Co – Cu

20 ANOS DEPOIS

– Apresento-lhe a palavra “bonificação”

– Muito prazer...

Como se vê, o artifício da desconstrução das formas usuais do romance por Oswald nos leva a uma crítica recorrente às limitações estruturais impostas à arte (e faz com que Oswald rompa com a materialidade do tempo-espço do romance e com as normatizações da escrita deste gênero), mas ao mesmo tempo nos recorda das possibilidades da língua, daquilo que houve e do que se ouve,

para rondar um território que podemos já chamar de inespecífico, poroso, enredado na indeterminação. A “malícia” a que se refere o narrador de Oswald é justamente decorrente da escola, das práticas de ensino, desta feita o ensino das primeiras letras, o que corrobora em estrutura espelhar a faceta irônico-desconstrutora de Alejandro Zambra em relação ao sistema viciado de provas de perguntas e respostas para ingresso nas universidades do Chile.

Feitos os devidos parênteses, situaremos nesta reflexão o percurso de Zambra, inicialmente por meio de uma breve exposição de suas obras ficcionais até o lançamento de *Múltipla escolha*. Propomos neste brevíssimo panorama da poética do autor, especialmente quanto aos objetivos deste artigo, investigar os discursos híbridos e cooperativos com os quais o chileno lida, sem esquecer alguns de seus temas fundamentais, como a crítica à ditadura no Chile, as desconstruções das formas de narrar e a problematização das relações interpessoais. Em seguida, discutiremos a questão da inespecificidade na literatura atual, contando com o apoio das reflexões de Florencia Garramuño (2009; 2014a; 2014b) e Josefina Ludmer.

1. Obra em construção, obra em desconstrução

De *Bonsai* (2006) a *Múltipla escolha* (2014), Zambra nos entregou os romances *A vida privada das árvores* (2007); e *Formas de voltar para casa* (2011), além da coletânea de contos *Meus documentos* (2013), e as compilações de crônicas, ensaios e conferências, em *No leer* (2010) e *Tema libre* (2019)³.

Em *Bonsai*, já divisamos o autor que posteriormente desenvolveria várias incursões narrativas singulares. De chofre, Zambra (2013a, p. 10) descose os processos tradicionais de leitura, de se chegar ao sentido e ao final de uma obra: “No final ela morre e ele

³ As datas entre parênteses referem-se ao lançamento dos livros em espanhol quando da primeira edição. As datas que utilizaremos em seguida são as das edições em português, utilizadas ao longo de nosso artigo, a não ser no caso de *Múltipla escolha*, em que ora cotejaremos a tradução em português com a edição original, devido a problemas na transposição do texto original para nossa língua. A última obra de Zambra, *Poeta chileno* (2020), não será analisada neste trabalho.

fica sozinho, ainda que na verdade ele já tivesse ficado sozinho muitos anos antes da morte dela, de Emília”. A quebra de expectativas do leitor nos conduz à forma de narrar como prerrogativa essencial do texto do chileno e não à história em si, o trecho. Que Julio não morre e Emilia morre no final é o fiapo de trama que se descortina no primeiro parágrafo da obra. Mas o narrador se esmera em contar detalhadamente a história das duas personagens, recorrendo a prolepses – “na época Emilia não conhecia a Espanha. Anos mais tarde moraria em Madri [...]” (ZAMBRA, 2013a, p. 12) – e analepses, quando retoma a história de cada um dos três namorados de Emilia, antes dela conhecer Julio. A relação de Julio e Emília é marcada por “mentiras literárias”. A primeira delas vem de Julio, que diz ter lido Proust. Nas crônicas e ensaios de *No leer*, Zambra (2012, p. 18), o autor ele mesmo, supostamente confessa ter cabeceado na leitura de *Madame Bovary* e que as leituras obrigatórias eram tarefas de professores que transformavam a literatura em uma atividade no mínimo entediante. Proust soa, se não aborrecido, talvez ameaçador, para Julio, dada a quantidade de páginas da obra monumental. Emilia também mente ao dizer que leu Proust. Isso não seria um problema, segundo o narrador heterodiegético, já que suas vidas são feitas “mais de omissões do que de mentiras” (ZAMBRA, 2006, p. 21). Mas o que queremos destacar é a questão da impostura, aliada à intertextualidade e à interdisciplinaridade, latentes neste romance, com que ambas as personagens lidam, ainda que falsamente. Da impostura, retiramos o exemplo de um narrador onisciente que aponta e acusa as mentiras dessas personagens, enquanto mira em si mesmo como articulador de um discurso inventado. Das relações entre áreas discursivas diversas, encontramos a crítica literária, o desenho e a arboricultura que remetem ao título do romance. O saber acerca das plantas servirá para que o leitor seja inserido no universo do conto “Tantalia”, de Macedónio Fernandez, que é lido por Emilia e Julio na *Antologia da literatura fantástica*, organizada por Jorge Luis Borges, Bioy Casares e Silvina Ocampo. A narrativa os afeta profundamente, já que eles, assim como as personagens de Macedónio, “tiveram e perderam uma plantinha do amor” (ZAMBRA, 2013a, p. 30). É a leitura do

conto de Macedónio que os adverte para o fim belo e triste de seu relacionamento e não a leitura apressada que fazem de Proust, o que os leva à conclusão de que se deve ler não o que emocionou o mundo, mas aqueles textos alojados em lugares inusitados, onde novas emoções podem ser encontradas.

A leitura de valor não é somente encontrada nos espaços da criação literária. Podemos encontrar beleza no ensaio, na filosofia, na arboricultura, na política ou na história. Ao invés de um trevo como símbolo do amor, no caso das personagens de “Tantalia”, Julio e Emilia cultivam um bonsai. Este será também o título do livro que Julio quer escrever. Nele, diz o narrador, não acontece praticamente nada e o argumento é para um conto de duas páginas, se tanto. Assim, pode-se dizer que a escrita de *Bonsai*, romance que o leitor tem nas mãos, controlada por um narrador supostamente ausente, ficcionaliza as práticas de leitura, os estatutos do autor e do leitor, como no caso da personagem Julio, que finge que *Bonsai* é obra da autoria de outro escritor, Gazmuri, autor ficcional que ele cria para a trama. Nesta construção em abismo, Zambra problematiza o processo da escrita e com isso nos leva a perceber uma relação íntima de sua ficção com seus textos ensaísticos. É desta forma que *Bonsai*, em nossa leitura bastante particular, não é somente o livro que inaugura sua obra ficcional, mas também a obra que irá pavimentar o caminho que nos conduz ao texto de *Múltipla escolha*.

Em *Tema libre* (ZAMBRA, 2019, p. 13), Zambra faz alusão a *Bonsai* e nos apresenta algumas indicações de leitura para a obra: “[...] no me movía el propósito de representar algo en concreto ni de transmitir ningún mensaje”.⁴ Movia-lhe, portanto, a vontade de dialogar com autores tão distintos entre si, como “Juan Emar y José Santos González Vera, Yasunari Kawabata y Macedónio Fernández, Maria Luisa Bombaly Felisberto Hernández”. Sem esquecer o humor e a ironia, arremata.

A vida privada das árvores, se por um lado remete a *Bonsai*, já no título, por outro, nos leva ao mesmo universo de desconstrução

4 [...] não me animava o propósito de representar algo de concreto nem de transmitir nenhuma mensagem (Nossa tradução).

do par escrita/sentido iniciado no primeiro romance: “Ainda não é completamente certo que haverá um dia seguinte, pois Verónica não regressou da aula de desenho. Quando ela voltar, o romance acaba. Mas enquanto não volta, o livro continua” (ZAMBRA, 2013b, p. 13). Nesta passagem, o narrador apresenta Julián, padrasto de Daniela, filha de Verónica. No começo da trama, Julián distrai a menina contando histórias de uma coletânea que ele inventa para fazê-la dormir, intitulada “A vida privada das árvores”, em que um álamo e um baobá conversam sobre fotossíntese, esquilos e as vantagens de serem árvores. Aqui, a referência direta ao romance anterior é dada pelo narrador: “Mas em vez de se contentar com as histórias que o destino punha a seu dispor, Julián seguia com sua ideia fixa do bonsai” (ZAMBRA, 2013b, p. 25).

As tentativas de Julián, como lemos, serão inúteis e o que está de fato em jogo é a reflexão sobre a própria natureza do ato de escrever: “Quando alguém não chega, nos romances, pensa Julián, é porque alguma coisa ruim aconteceu. Mas por sorte isto não é um romance: em questão de minutos Verónica chegará com uma história real [...]” (ZAMBRA, 2013b, p. 41). Em outro momento, o narrador dirá que sequer a memória é um refúgio (ZAMBRA, 2013b, p. 83), pois ela não é garantia de que alguém se lembrará do que escreveu. Finalmente, o papel do escritor é assim questionado: “Queria – quer – ser escritor, mas ser escritor não é exatamente ser alguém” (ZAMBRA, 2013b, p. 90).

Em *Formas de voltar para casa*, há uma guinada na narrativa de Zambra. O que se narra ali? A história de personagens secundários? A literatura dos pais? Dos filhos? Ou a produção de um manuscrito? Nesta obra, as coincidências formalizadas – entre a idade do narrador, 9 anos, em 1985 (ano do terremoto ocorrido em 3 de março), e a idade do autor, nascido em 24 de setembro de 1975) – sugerem um certo enleio com a autoficção, o que nos romances anteriores também se verificava, mais particularmente nas relações entre a escrita ficcional e os ensaios críticos de Zambra. Neste caso, é o passado chileno dos anos 1980, marcado pelo trauma de uma ditadura brutal, que domina o romance, talvez o mais “tradicional”, em ter-

mos narrativos, dos três publicados por Zambra até então. Trata-se da narrativa mais política na obra do chileno.

Em determinado momento, o narrador de *Formas* diz que assistiu a *La batalla de Chile*, documentário de Patricio Guzmán, do qual conhecia alguns fragmentos, ainda no colégio, já no período da redemocratização do Chile. Pensando no colégio, ele relembra que acabara de fazer treze anos e tardiamente começava a conhecer melhor seus colegas, filhos de gente assassinada, torturada e desaparecida, mas filhos de homicidas também. Essas marcas profundas fazem a narrativa se expandir para uma reflexão aguda sobre os traumas que marcaram a sociedade chilena, explicitado no relato em que focaliza o drama do professor de História: “Percebe-se que você sabe o que eu vivi. Claro que sabia, todos sabíamos; tinha sido torturado e seu primo era desaparecido político” (ZAMBRA, 2014, p. 65).

Formas de voltar para casa é um cruzamento de vários gêneros – romance histórico e político; romance de formação; ensaio; crítica – e também uma preparação para seu livro mais radical, até o momento: *Facsimil* ou *Múltipla escolha*, entre nós. Para Zambra (2018), a literatura está ligada à desordem e um romance não tem mais valor do que um ensaio ou um poema. Ao dizer isso, ele aponta para as múltiplas escolhas que podem ser feitas através da leitura e escrita de uma obra. Se de um lado advoga o pertencimento como tema recorrente, por outro, destaca o não pertencimento de sua escrita, no sentido que confere ao termo Florencia Garramuño (2014a, p. 15), o da inespecificidade:

Na aposta no entrecruzamento de meios e na interdisciplinaridade, é possível observar uma saída da especificidade do meio, do próprio, da propriedade, do enquanto tal de cada uma das disciplinas, uma expansão das linguagens artísticas que desborda os muros e barreiras de contenção. É importante estudar o percurso desse entrecruzamento como um discurso contra a especificidade do meio porque esse percurso permite desentranhar alguns dos sentidos históricos mais importantes dessa aposta no inespecífico na arte contemporânea.

Feitas as apresentações breves e sumárias de seu trabalho inicial como ficcionista, na seção seguinte destacaremos algumas questões acerca da inespecificidade e do hibridismo na escrita do autor, agora, retomando o diálogo com *Múltipla escolha*.

2. As múltiplas escolhas de Alejandro Zambra

Em entrevista sobre *Múltipla escolha*, Zambra (2018, p. 2) afirmou:

Não quis **classificar o livro** porque estaria mentindo. **Eu não sei o que ele é. Nem me interessa. Classificamos livros para vendê-los.** Há **pessoas** que precisam saber se estão lendo um romance ou contos. Eu não. Nunca me interessei por **gêneros** (Grifos nossos).

Ao grifarmos alguns termos dessa breve declaração, propomos alguns encaminhamentos. Zambra aponta para o problema da classificação como pertencente a um aspecto mercadológico da obra. Seu papel como escritor não seria o de definir o que escreve, mas o de produzir uma obra e, se possível, viabilizar sua circulação. Seu trabalho como crítico literário em periódicos por vezes o leva a um aparente impressionismo, como neste caso: “A veces pienso que una obra literaria sólo es buena si pasa la prueba de leerla en voz alta, sometida a la paciencia ajena o al quisquilloso oído propio” (ZAMBRA, 2012, p. 89)⁵. Entretanto, o que na frase nos poderia levar a identificar uma forte carga impressionista, em nossa leitura nos estimula a apreender os aspectos das formas de ler que Zambra pratica, tanto em suas ficções quanto em seus ensaios críticos. Ele recorre a *Una historia de la lectura*, de Alberto Manguel, para mostrar que a leitura silenciosa se firmou histórica-

⁵ Às vezes penso que uma obra literária só é boa se passa na prova de ser lida em voz alta, submetida à paciência do outro ou a seu próprio ouvido espinhoso (Nossa tradução).

mente no século X e que, até então, ler em voz alta era sinônimo de práticas de leitura. Zambra elogia os atuais *audiobooks* e a leitura de passagens de obras feita pelos próprios escritores, entendendo que o ouvido não engana, o que segundo ele leva a plateia ou a se aborrecer ou a se encantar pelo texto lido.

Desta forma, o “método Zambra”, seja o de não ler ou o de timpanizar a leitura, é coerente com outra decisão, a de não classificar seus livros, já que são as pessoas, no caso, os leitores, que querem saber o que lerão. Expliquemos. Seu desinteresse pelos gêneros o leva a defender uma prática de escrita que expanda o campo literário, tensionado a ponto de descosturá-lo. A ideia de literatura como campo expandido, aliás, se deve muito a um artigo oriundo de outra área do conhecimento, a arquitetura. Falamos de “Sculpture in the expanded field”, de Rosalind Krauss, artigo publicado em 1979, no qual a autora avalia que a arte americana do pós-guerra distorce, expande e retorce a arte da escultura e da pintura, com extraordinária demonstração de elasticidade que, cada mais estendida, serviria para incluir nas atividades das artes plásticas e na escultura, em particular, quase tudo (KRAUSS, 1979, p. 30). De forma bem sumária, o esquema interpretativo de Krauss (1979, p. 36-37) remonta a uma estrutura composta de elementos cruzados, entre o complexo e o neutro, o que é arquitetura e o que não é, o que é paisagem e o que não é, em suma: um sistema que opera entre o construído e o não construído (representado pelo par *neither/nor*, traduzido por *nem/nem*).

Florencia Garramuño, em artigo de 2009, retoma a leitura das teses de Krauss e as aponta como inspiração para suas posteriores reflexões, descontados os vieses estruturalistas aos quais Garramuño diz não se filiar. A ideia de campo expansivo implica implosões, reformulações e ampliações, resultando em uma série de mutilações do objeto, o que o retira de um espaço simplesmente fechado ou estático. A ideia de literatura em campo expandido está relacionada a alguns tipos de textos que incorporam em suas estratégias de linguagem uma relação dialógica advinda de outros

discursos e em que o literário, se não é desconstruído, pelo menos é posto em questão.

A perda do sentido autônomo na arte contemporânea – e aí acrescentaremos as formas de elaboração coletiva que demandam diálogos e incorporações dos saberes de diversos campos cooperativos, como a fotografia, a pintura, as novas tecnologias da Internet, os documentos de arquivo, depoimentos etc. – nos leva a pensar em desapropriação ou, mais radicalmente, desautorização. Deste modo, ao se colocar na posição de alguém que não quer classificar, Zambra está ao mesmo tempo reconhecendo uma impossibilidade e abrindo mão – o que obviamente não teremos como afirmar categoricamente, visto que é uma ilação, já que sempre haverá alguém no controle do texto – de sua autoridade de escritor. Porém, quando Zambra aponta que o público (pessoas) é que busca o gênero, por conta de um consumo sem relação com o fazer artístico, ele está tratando de uma espécie de leitor: o leitor-consumidor. Queremos problematizar essas duas questões, a do controle do texto pelo autor e a possibilidade de a inespecificidade do literário estar de fato ao lado da abertura ao outro, ou até que ponto isso pode ocorrer.

Quanto a esses problemas, apoiado no conceito de literatura pós-autônoma, de Josefina Ludmer, Wander Melo Miranda (2014, p. 138) procura avançar o diálogo crítico do hoje, ao apontar na contemporaneidade o fim das identidades literárias,

[...] que eram identidades políticas, porque não mais se dramatiza a luta pelo poder literário e pela definição do poder da literatura (em razão do fim da literatura concebida como esfera autônoma ou como campo, para usar o termo de Bourdieu). Daí a perda da especificidade é a perda do poder crítico, emancipador e mesmo subversivo que a autonomia atribuiu à literatura como política própria.

Ludmer, por sua vez, ao escolher como objeto de investigação “escrituras que não admitem leituras literárias”, diz que “não

se sabe ou não importa se [essas obras] são ou não são literatura”, nem “se sabe ou não importa se são realidade ou ficção”, pois essas obras “instalam-se localmente em uma realidade cotidiana para “fabricar um presente” e esse é precisamente seu sentido” (LUDMER, 2010, p. 1). Novamente, remeteremos essas considerações à análise da narrativa de Zambra, que parece conversar com essas leituras, mas também destacaremos novamente a estrutura *neither/nor* (nem/nem) já apresentada por Rosalind Krauss, em 1979. Wander Melo Miranda (2014, p. 139) afirma que a questão do valor literário é hoje mais intensamente colocada em xeque: “ou se vê a mudança da literatura e aparece outra nova episteme; ou não se vê e se nega e continua a existir literatura e não literatura, literatura boa e literatura ruim”. Se a literatura é um caso de “inacabamento”, como advogou Gilles Deleuze (2011, p. 11), é precisamente o fato de que “escrever não é certamente impor uma forma (de expressão)” o que se coloca em discussão:

A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento, como Gombrowicz o disse e fez. Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria visível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido.

A esse estado de inacabamento, de devir, Josefina Ludmer (2010, p. 1) estende a “drástica operação de esvaziamento: o sentido (ou o autor, ou a escritura) resta sem densidade, sem paradoxo, sem indecidibilidade, “sem metáfora”, e é ocupado totalmente pela ambivalência: são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade”. Estaríamos, portanto, testemunhando nessas escritas o fim – em uma leitura mais radical – ou a crise do ciclo da autonomia literária, considerando que estamos tranado de um grupo específico de autores, inseridos no contexto das atuais condições de produção e circulação do livro, o que impacta o leitor naquilo que ele entendia, e talvez entenda, ainda hoje, como formas autorizadas de leitura. Ludmer (2010, p. 4) situa sua interpretação

nesse atravessamento de fronteiras em que se postula a imaginação pública e a fábrica do presente como territórios novos, onde “não há realidade oposta à ficção, não há autor e tampouco há demasiado sentido”.

Em *Múltipla escolha*, Zambra absorve essas várias modalidades de realismo, incorpora a história política do país, dialoga com os atuais debates sobre a violência, a ditadura, o papel do escritor e da escrita em um texto no qual as noções de verdade e ficção são reelaboradas; as relações entre presente e passado; a dialética invenção/tradição. Essas escolhas não o demovem da mirada crítica em relação ao passado do Chile, ao contrário, seu testemunho é prova da importância do presente, mas este presente está deveras comprometido com o havido. Nas questões da Parte V da obra, o “Texto Nº 1” se inicia desta maneira:

Com tantos guias de leitura, provas intermediárias, finais e de peso duplo, era impossível não aprendermos algo, mas quase tudo esquecíamos rapidamente, e temo que para sempre. O que aprendemos à perfeição, contudo, o que nunca esqueceríamos, foi colar nas provas. Não seria difícil improvisar um elogio da cola que, com letra ínfima, porém legível, reproduzia toda a matéria num minúsculo bilhete de ônibus. Mas de pouco serviria essa obra admirável se não tivéssemos a destreza e a audácia necessária nos momentos-chave: o talento para perceber o instante em que o professor baixava a guarda e começavam os dez, vinte segundos de ouro (ZAMBRA, 2017, p. 69).

Aqui chegamos a um dado crítico essencial. Como se vê na passagem supracitada, o tom de humor e crítica denuncia a falência de um modelo de ensino, mas o faz a partir de uma forma textual que recusa a estrutura narrativa do romance tradicional, optando por enunciados supostamente sem enunciadores. O leitor saberá que o tom farsesco e irônico denuncia o autor por detrás da forma que se quer impessoal. Na verdade, uma prova é uma atividade realizada por inúmeros sujeitos que por detrás daquele texto en-

tregue aos candidatos dificilmente serão percebidos, ou seja, uma estrutura de prova de concurso nos leva a crer não haver uma voz que exprime ideologias políticas, crenças, escolhas subjetivas e direcionamentos de toda ordem. O fato de que a apropriação dessa forma pelo discurso literário nos encaminha ao campo das inespecificidades (do estar dentro/fora e das estruturas *neither/nor*) não significa que as estratégias discursivas da obra, dadas através das múltiplas escolhas oferecidas pelo autor, estejam imunes a uma mirada crítica e nem aquilo que à forma geralmente opomos equivocadamente como sendo um conteúdo parece ser a conclusão mais acertada para a leitura de *Múltipla escolha*. Na supracitada passagem, observamos que o fracasso do método de abordagem no ensino se dá tanto pelo esquecimento que advém do adestramento dos sujeitos como pelas transgressões operadas por esses mesmos atores – a cola, o macete, a adivinhação – sobre aqueles princípios pedagógicos. Forma e sentido, deste modo, caminham unidos, têm a tarefa de fazer com que os receptores das obras se desloquem da mirada do gênero pura e simplesmente para adentrar em um campo discursivo híbrido, que é não somente mais crítico, mas também potencialmente produtor de novos discursos.

Uma passagem sugestiva quanto ao tensionamento do par-ímpar da forma-sentido pode ser verificado em um problema de tradução já apontado em boa resenha de Rochele Cristine Bagatini (2017, p. 280), com referência às questões 40 e 42 do original em espanhol (*Facsimil*) e que, segundo a autora, “foram substituídas por questões sem conteúdo político, algo essencial no trabalho do autor”. A tradução brasileira apresenta problemas graves. No original, o enunciado da questão 40 se repete na questão 41, porém com alternativas de respostas diferentes. A questão 41 do original foi suprimida da versão em português. E o que seria a questão 42 do original, em português se lê como 41. Seja por opção do tradutor ou por erro na editoração, a falha é grave. Para que melhor compreendam o que se discutirá, reproduziremos as questões originais com as traduções ao lado, respeitando a numeração de ambas. O exercício solicitava que fossem escolhidas as sequências de

palavras ou frases que melhor completassem o sentido da frase enunciada:

No original:

Na tradução:

40. Los estudiantes van _____ la universidad
_____ estudiar, no _____ pensar.

40) Os estudantes vão à universidade para
_____, não para _____.

- A) a a a
- B) a a a
- C) a a a
- D) a a a
- E) a a a

- A) dormir / morrer
- B) beber / pensar
- C) estudar / protestar
- D) chorar / ler
- E) comprar / ficar olhando as vitrines

42. Y si les quedan energias, _____ eso está el
deporte.

41) E se ainda tiverem _____, é para isso
que existe _____.

- A) para
- B) para
- C) para
- D) para
- E) para

- A) esperanças / a realidade
- B) frustrações / a bebida
- C) ilusões / o vazio
- D) pedras / a polícia
- E) neurônios / o crack

Descontados os problemas da tradução, observamos que no original espanhol a escolha de uma forma inespecífica no que tange ao discurso literário padrão jamais destoa dos vieses críticos de Zambra. No caso da questão 40, trata-se de uma frase atribuída ao ditador Augusto Pinochet. A impossibilidade de múltiplas respostas, já que todas as alternativas são as mesmas, talvez possa ser lida como uma tentativa de rememorar e fixar no presente um episódio dramático da recente história chilena. A ideia de que estudantes não vão à universidade para pensar e sim estudar – semelhanças com a atual situação política do Brasil não é mera coincidência – reflete justamente o aspecto formal das provas de múltipla escolha e de seu consequente fracasso como medição de um saber crítico e reflexivo desejável. Ao contrário, deste sistema

de ensino resultam o adestramento, a ausência de exposição reflexiva, as lacunas críticas e o não exercício pleno da cidadania.

Com isso, a inespecificidade revelada pela forma de narrar escolhida por Zambra jamais destoa da capacidade de o discurso literário ser, para além da *mímesis*, um espaço da *mathesis*, ou seja, um campo onde os saberes cooperativos se entrelaçam, em função do jogo da *semiosis*, que é sempre lúdico e crítico.

(In) conclusões

Como vimos na “Introdução” deste trabalho, para perceber o alcance, a atualidade e a inespecificidade nas narrativas de Alejandro Zambra, recorreremos ao artifício da desconstrução das formas usuais do romance operado por Oswald de Andrade com *Serafim Ponte Grande*, de 1933. A atitude de Oswald nos remeteu à crítica recorrente dos modernistas às limitações estruturais impostas à arte (o que levou Oswald a romper com a materialidade do tempo-espaço do romance e com as normatizações da escrita deste gênero), mas, ao mesmo tempo, fez com que problematizássemos as possibilidades da língua e do papel do escritor que interpreta e desconstrói o que houve por meio da forma como ouve, ou seja, através de uma determinada “de-cisão” de ouvir. A malícia a que se referia Oswald vem do aprendizado decorrente da desconfiança de seu narrador em relação à escola e às práticas de ensino que permeavam o ensino das primeiras letras. A leitura de Oswald nos auxiliou na compreensão de um percurso crítico-poético que identificamos na faceta irônico-desconstrutora da poética de Alejandro Zambra, exemplificada na desconstrução do sistema viciado de provas de perguntas e respostas para ingresso nas universidades do Chile.

Ao falar de uma inespecificidade focalizada no agora, Ludmer (2010, p. 1) caracteriza o testemunho como “prova do presente” e não somente como “registro realista do que passou”. Nos perguntamos se na proposta modernista – especificamente no exemplo

oswaldiano – já não se anunciava essa relação dinâmica entre passado e presente: com o testemunho do presente (aquilo que se ouve), problematizamos o registro realista do passado (o que houve). Ao mesmo tempo, atualizamos os arquivos e o reelaboramos através das percepções do agora, o que se ouve. Por essa razão, em Zambra, não conseguimos apontar de forma pacífica em qual momento presente e passado deixam de atuar dinamicamente em prol daquilo que a forma insiste em representar: as inespecificidades, as múltiplas escolhas discursivas, a recusa do que “define”, que procura dar fim ao que está sempre por ser resgatado: a pesquisa constante das formas.

Nas literaturas pós-autônomas estudadas por Ludmer, no abrigo da defesa da inespecificidade, postulada por Garramuño, sempre pensando nas estruturas *neither/nor*, e através do pioneirismo de Oswald, o estudo buscou ver em Zambra e em sua *Múltipla escolha* algumas formas de ouvir no presente o que houve, na indistinção desejada que liberta a escrita das amarras do gênero e a permite questionar o problema do valor, bem como problematizar as condições de produção, circulação e recepção dos textos.

Com Zambra, aprendemos que as alternativas jamais traduzirão a verdade daquilo que só pode ser concebido dentro de um universo de desordem, que para o escritor chileno parece ser a tradução mais adequada para o que hoje atende pelo nome de literatura.

Referências

ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 3. ed. São Paulo: Global Editora, 1987.

ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 5. ed. São Paulo: Globo, 1996.

BAGATINI, Rochele Cristine. As múltiplas alternativas de Alejandro Zambra. *Scripta*, v. 22, n. 44, PUC-MG, 279-282, 2018. Disponível

em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/16907/13259>.

CAMPOS, Haroldo de. *Serafim*: um grande não-livro. In: ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 5. ed. São Paulo: Globo, 1996, p. 5-28.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: ANDRADE, Oswald de. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 11-17.

FERNANDES, Pedro. *Múltipla escolha*, de Alejandro Zambra. *Letras in.verso e re.verso*. <http://www.blogletras.com/2017/09/multipla-escolha-de-alejandro-zambra.html>. Acesso em 15 mai. 2021.

GARRAMUÑO, Florencia. La literatura em un campo expansivo y la indisciplinada del comparatismo. *Cadernos de Estudos Culturais*, v. 1, n. 2, p. 1-11, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/2190>. Acesso em 03 de mai. 2021.

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

GARRAMUÑO, Florencia. Formas da impertinência. In: KIEFER, Anna; GARRAMUÑO, Florencia (Orgs.). *Expansões contemporâneas*: literatura e outras formas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014b, p. 91-108.

KIEFER, Anna; GARRAMUÑO, Florencia (Orgs.). *Expansões contemporâneas*: literatura e outras formas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the expanded field. *October*, v. 8, Spring 1979, p. 30-44. https://monoskop.org/images/b/bf/Krauss_Rosalind_1979_Sculpture_in_the_Expanded_Field.pdf. Acesso em 13 mai. 2021.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. *Sopro*, n. 20, jan. 2010, p. 1-4. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acesso em 18 mai. 2021.

MIRANDA, Wander Melo. Formas mutantes. In: KIEFER, Anna; GARRAMUÑO, Florencia (Orgs.). *Expansões contemporâneas*: literatura e outras formas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 135-152.

- ZAMBRA, Alejandro. *No leer: crónicas y ensayos sobre literatura*. Barcelona: Alfa Decay, 2012.
- ZAMBRA, Alejandro. *Bonsai*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013a.
- ZAMBRA, Alejandro. *A vida privada das árvores*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013b.
- ZAMBRA, Alejandro. *Formas de voltar para casa*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- ZAMBRA, Alejandro. *Meus documentos*. Trad. Miguel Dell Castillo. São Paulo: Cosac Naify, 2015a.
- ZAMBRA, Alejandro. *Facsimil*. Ciudad de México, D. F: Editorial Sexto Piso, 2015b.
- ZAMBRA, Alejandro. *Múltipla escolha*. Trad. Miguel Del Castillo. São Paulo: Planeta, 2017.
- ZAMBRA, Alejandro. *Tema libre*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2019.
- ZAMBRA, Alejandro,. "Literatura está ligada à desordem", diz escritor chileno Alejandro Zambra. Entrevista a Alvaro Costa e Silva. 2018. <https://www.fronteiras.com/entrevistas/literatura-esta-ligada-a-desordem-diz-escritor-chileno-alejandro-zambra>. Acesso em 13 mai. 2021a.