

METAMUSEU ABISSAL: O Projeto Inocência de Orhan Pamuk

Ermelinda Maria Araújo Ferreira

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

ermelindaferreir@uol.com.br

RESUMO: Pouco conhecido no Brasil, o escritor turco Orhan Pamuk (Prêmio Nobel, 2006) é autor de uma obra intersemiótica inusitada, o Projeto Inocência. Trata-se de um romance publicado em 2008, *O museu da inocência*; uma casa-museu homônima inaugurada em Istambul em 2012, e o catálogo ilustrado de sua exposição permanente, intitulado *A inocência dos objetos*. Concebidos dialogicamente ao longo de vários anos, constituem três suportes de uma mesma temática: a história de amor de Kemal e Füsün. O museu da inocência é o primeiro e único museu criado a partir da escrita de uma obra literária. O espaço tem caráter ímpar no âmbito dos museus consagrados aos autores e aos temas literários, porque não foi instalado na antiga residência de um escritor, nem tampouco foi concebido a posteriori para capitalizar o sucesso de uma obra clássica. No plano ficcional, o personagem começa a coleção fetichista de lembranças de sua amada, furtando objetos impregnados de sua aura. Colecionados no plano real pelo autor Pamuk, esses objetos são expostos na casa-museu, onde cada vitrine corresponde a um capítulo da obra. Neste artigo, damos uma breve notícia desse projeto, comentando a proposta a partir de comparações com o filme *The square: a arte da discórdia* (2017), do sueco Ruben Östlund; e com o conto *A coleção particular* (1994), do francês Georges Perec.

PALAVRAS-CHAVE: Orhan Pamuk; Projeto inocência; Museologia; Memória; Arte contemporânea.

ABSTRACT: Little known in Brazil, the 2006 Nobel Prize-winning Turkish writer Orhan Pamuk is the author of an unusual intersemiotic work, the Innocence project. It is a novel published in 2008, *The museum of innocence*; an homonym house-museum opened in Istanbul in 2012, and the illustrated catalog of its permanent exhibition, entitled *The innocence of objects*. Dialogically conceived over several years, they constitute three supports of the same theme: the love story of Kemal and Füsün. The museum of innocence is the first and only museum created from the writing of a literary work. The space has a unique character in the context of museums devoted to authors and literary themes, as it was not installed in the former residence of a writer, nor was it designed a posteriori to capitalize on the success of a classic work. On the fictional plane, the character begins the fetishistic collection of memories of his beloved, stealing objects impregnated with her aura. Collected in real life by the author Pamuk, these objects are displayed in the house-museum, where each showcase corresponds to a chapter of the work. In this article, we provide a brief report on this project, commenting on the proposal based on comparisons with the film *The square* (2017), by the Swedish Ruben Östlund; and with the short story *The private collection* (1994), by the Frenchman Georges Perec.

KEYWORDS: Orhan Pamuk; Innocence project; Museology; Memory; Contemporary art.

De instituições elitistas, colonizadoras, sectárias e excludentes, os museus têm procurado os caminhos da diversidade cultural, da repatriação das referências culturais, da gestão partilhada e do respeito à diferença de forma objetiva e construtiva. De instituições paternalistas e autoritárias, os museus têm percorrido os árduos caminhos do diálogo cultural e da convivência com o outro. De instituições isoladas e esquecidas, os museus têm valorizado a atuação em redes e sistemas, procurando mostrar a sua importância para o desenvolvimento socioeconômico. De instituições devotadas exclusivamente à preservação e comunicação de objetos e coleções, os museus têm assumido a responsabilidade por ideias e problemas sociais.

Maria Cristina Oliveira Bruno

O objetivo dos museus atuais e futuros não deve ser representar o Estado, mas recriar o mundo de seres humanos individuais - os mesmos seres humanos que trabalharam sob opressão implacável por centenas de anos.

Orhan Pamuk

INTRODUÇÃO

Uma das motivações do *Projeto Inocência* do escritor turco Orhan Pamuk (nascido em 1952 e ganhador do Prêmio Nobel em 2006) surgiu numa reunião familiar em Istambul⁰¹, em 1982, quando Sua Alteza Real Príncipe Ali Vâsib - último príncipe otomano, forçado ao exílio em 1924 após a instauração da República da Turquia - deparou-se com a sugestão feita por amigos de trabalhar como guia no Palácio de Ihlamur, sua residência na infân-

⁰¹ PAMUK, Orhan. “The story of the last otoman prince”, in: *The innocence of objects* (Catalogue. *The museum of innocence*, Istanbul). New York: Abrams, 2012, p. 9.

cia, a fim de retornar ao país. A visão do ex-príncipe vertido em cicerone da versão musealizada de sua antiga morada contribui determinadamente para a concepção do referido projeto, concebido como uma tríade: o romance *O museu da inocência* (2008); o museu presencial homônimo, localizado num edifício real, aberto à visita em Istambul desde 2012; e o catálogo ilustrado de sua exposição permanente, *A inocência dos objetos*, de 2012.

A convivência interdialogica dos três suportes desta narrativa centrada numa história de amor⁰² não implica na sua interdependência, ou no caráter ilustrativo ou de legenda de um formato em relação ao outro. Apaixonado pelo tema, Pamuk é autor de um manifesto sobre museus no qual defende o direito ao arquivo pessoal de quinquilharias da vida comum e sua partilha pública afetiva, na contramão do ideário da exposição de grandes obras de arte ou peças de valor histórico, que orientam a política museológica tradicional. É particularmente interessante o paralelo que ele estabelece entre a instituição do museu e a instituição do romance moderno⁰³:

02 O romance *O museu da inocência* é uma história de amor que se passa em Istambul na década de 1970. Narra o trágico envolvimento do aristocrata turco Kemal Basmaci com Füsün Keskin, uma linda vendedora e parente distante de um ramo mais pobre de sua família. Embora inicialmente apenas uma paixão, o amor de Kemal por Füsün se desenrola por nove anos e cerca de setecentas páginas, ao longo das quais ele rompe seu noivado com a rica e bela Sibel, e assiste à morte de Füsün. A narrativa discorre sobre o seu afastamento da elite ocidentalizada de Istambul e a sua desilusão com os paradoxos Leste-Oeste que moldam as hierarquias sociais na Turquia. Durante esse período, Kemal começa a colecionar objetos que lhe fazem lembrar a mulher amada, até a sua obsessão dar origem ao verdadeiro museu, e ao seu catálogo. O texto instaura, ainda, uma curiosa duplicidade especular e metacrítica entre o fictício Kemal e o autor Orhan. Este, como em Pirandello, é convidado pelo personagem a escrever a sua história - o que ele faz... em primeira pessoa.

03 No livro *O romancista ingênuo e o sentimental*, Pamuk comenta: “As origens do museu contemporâneo estão nas *Wunderkammern* - ‘gabinetes de curiosidades’ - dos ricos e poderosos que, a partir do século XVII, ostentavam opulência exibindo conchas, amostras de minerais, plantas, marfim, espécimes animais e pinturas de terras distantes e fontes incomuns. Nesse sentido, os primeiros museus foram os salões dos palácios de príncipes e reis europeus - espaços em que os governantes expunham seu poder, seu gosto e sua sofisticação por meio de objetos e pinturas. O simbolismo pouco mudou, quando essa elite dominante perdeu o poder e palácios como o *Louvre* foram transformados em museus públicos. O *Louvre* acabou por representar não a riqueza dos reis

Amo museus e não sou o único a constatar que eles me deixam mais feliz a cada dia que passa. Levo os museus muito a sério e isso às vezes me provoca pensamentos raivosos e contundentes. Mas não consigo falar com raiva de museus. Na minha infância, havia poucos museus em Istambul. A maioria deles eram monumentos históricos ou, bastante raro fora do mundo ocidental, eram lugares com um ar de repartição governamental. Mais tarde, os pequenos museus nas ruelas das cidades europeias me levaram a perceber que os museus - assim como os romances - também podem falar pelos indivíduos. Isso não significa subestimar a importância do *Louvre*, do *Metropolitan Museum of Art*, do *Topkapi Palace*, do *British Museum*, do *Prado*, dos *Museus do Vaticano* - todos verdadeiros tesouros da humanidade. Mas sou contra que essas instituições monumentais preciosas sejam usadas como projetos para futuros museus. Os museus devem explorar e descobrir o universo e a humanidade do homem novo e moderno emergindo de nações não ocidentais cada vez mais ricas. O objetivo dos grandes museus patrocinados pelo estado, por outro lado, é representar o estado. Este não é um objetivo bom nem inocente.

1. Grandes museus nacionais como o *Louvre* e o *Hermitage* tomaram forma e se transformaram em destinos turísticos essenciais com a abertura de palácios reais e imperiais ao público. Essas instituições, agora símbolos

franceses, mas o poder, a cultura e o gosto de todos os cidadãos franceses. Quadros e artefatos raros agora eram acessíveis aos olhos de gente comum. Poderíamos estabelecer uma vaga analogia entre a evolução dos museus e a transição histórica dos gêneros literários: o processo pelo qual epopeias e aventuras romanescas sobre reis e cavaleiros deram lugar ao romance, que lida com a vida das classes médias. Os romances também formam um arquivo rico e poderoso de sentimentos humanos comuns, nossas percepções de coisas banais, gestos, ditos e atitudes.” (PAMUK, 2010, p. 68)

nacionais, apresentam a história da nação - a história, em uma palavra - como sendo muito mais importante do que as histórias de indivíduos. Isso é lamentável porque as histórias de indivíduos são muito mais adequadas para mostrar as profundezas de nossa humanidade.

2. Podemos ver que as transições de palácios para museus nacionais e de épicos para romances são processos paralelos. Os épicos são como palácios e falam das façanhas heroicas dos antigos reis que neles viveram. Os museus nacionais, portanto, deveriam ser como romances; mas eles não são.

3. Não precisamos de mais museus que tentem construir as narrativas históricas de uma sociedade, comunidade, equipe, nação, estado, tribo, empresa ou espécie. Todos nós sabemos que as histórias comuns do dia a dia das pessoas são mais ricas, mais humanas e muito mais alegres.

4. Demonstrar a riqueza da história e cultura chinesa, indiana, mexicana, iraniana ou turca não é um problema - deve ser feito, é claro, mas não é difícil de fazer. O verdadeiro desafio é usar os museus para contar, com o mesmo brilho, profundidade e poder, as histórias de cada ser humano que vive nesses países.

5. A medida do sucesso de um museu não deve ser sua capacidade de representar um estado, uma nação ou empresa, ou uma história particular. Deve ser sua capacidade de revelar a humanidade dos indivíduos.

6. É imperativo que os museus se tornem menores, mais individualistas e mais baratos. Esta é a única maneira de contar histórias em escala humana. Grandes museus com suas portas largas nos convidam a esquecer nossa humanidade e abraçar o estado e suas massas humanas. É por isso que milhões fora do mundo ocidental têm medo de ir a museus.

7. O objetivo dos museus atuais e futuros não deve ser representar o Estado, mas recriar o mundo de seres humanos individuais - os mesmos seres humanos que trabalharam sob opressão implacável por centenas de anos.

8. Os recursos canalizados para museus monumentais e simbólicos devem ser desviados para museus menores que contam histórias de indivíduos. Esses recursos também devem ser usados para encorajar e apoiar as pessoas a transformar suas pequenas casas e histórias em espaços de “exposição”.

9. Se os objetos não forem arrancados de seus arredores e ruas, mas situados com cuidado e engenhosidade em seus lares naturais, eles já irão retratar suas próprias histórias.

10. Edifícios monumentais que dominam bairros e cidades inteiras não revelam nossa humanidade; pelo contrário, eles o anulam. Em vez disso, precisamos de museus modestos que honrem os bairros e ruas e as casas e lojas próximas, e os transformem em elementos de suas exposições.

11. O futuro dos museus está dentro de nossas próprias casas.⁰⁴

(PAMUK, 2012, p. 54)

04 “A modest manifesto for museums”, in: PAMUK, Orhan. *The innocence of objects* (Catalogue. *The museum of innocence*, Istanbul. New York: Abrams, 2012, p. 54-57). A última afirmação do manifesto é problemática e um tanto idealista, se considerarmos a imensa parcela da população mundial destituída de um “teto todo seu”. E mesmo para os abrigados, a realidade da superpopulação dos grandes centros urbanos obriga a uma adaptação dos espaços disponíveis, que se tornam cada vez mais exíguos e compactos, não permitindo a acumulação de coisas, hoje considerada uma verdadeira doença. Até porque, no sistema capitalista de consumismo desenfreado, típico da sociedade de massas, as aquisições são desprovidas de um investimento afetivo real, que é substituído pelo desejo momentâneo de posse da novidade. As coisas, em si, tornam-se automaticamente descartáveis. Não por acaso, o minimalismo é uma forte tendência na arquitetura e no *design* contemporâneos. Além disso, a tecnologia tem promovido a migração dos objetos da memória - livros, papéis, fotografias, *souvenirs* - para um plano de realidade virtual, acessível apenas pela intermediação das máquinas, também responsáveis pela digitalização e reprodução dos mesmos, a fim de eliminar a necessidade da conservação das coisas em sua materialidade. O “presencialismo” (modo *presencial* de ser e interagir) torna-se a cada dia

POR UMA LITERATURA – E UMA ARTE – “MENOR”

A orientação geral do manifesto de Orhan Pamuk guarda uma certa relação com o princípio da “literatura menor” defendido por Gilles Deleuze e Félix Guattari, em seu estudo sobre Kafka:

Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes o que uma minoria faz em uma língua maior. ... As três características da literatura menor são de *des-territorialização da língua, a ramificação do individualismo no imediato político, o agenciamento coletivo da enunciação*. Vale dizer que “menor” não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos grande (ou estabelecida). Mesmo aquele que tem a infelicidade de nascer num país de uma grande literatura, deve escrever em sua língua, como um judeu tcheco escreve em alemão ou como um usbeque escreve em russo. Escrever como um cão que faz seu buraco, um rato que faz sua toca. E, por isso, encontrar seu próprio posto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto. (DELEUZE e GUATTARI, 1975, p. 28)

O problema dessa suposta “menoridade”, no caso de Pamuk, parece envolver mais do que a literatura, como se percebe em seu manifesto sobre museus. Nele, a busca dessa afirmação de um discurso oprimido se traduz pelo constante intercâmbio estrutural da palavra com a imagem, em obras francamente híbridas, nas quais as artes visuais comparecem seja na estrutura, seja na elaboração do enredo, com uma força equiparada à do discurso. Em *Istambul*, por exemplo, um comovente ensaio foto-

um fenômeno ameaçado numa realidade concebida pela crescente fantasmagoria dos corpos e das coisas.

gráfico em preto e branco, com retratos do álbum de família e de flagrantes da cidade, caminha paralelo ao relato memorialista. Já em *Meu nome é vermelho*, romance policial com atmosfera das *Mil e uma noites*, e vinte narradores - entre eles uma árvore, um cachorro, um cadáver, o diabo e o pigmento cuja cor dá nome ao livro -, a história surpreende pela exuberância estilística, que reflete o encontro de duas culturas. A busca pelo assassino de um artista miniaturista se faz nos livros ilustrados, e vai aos poucos jogando luz sobre a arte da pintura, a oposição entre tradição e modernidade, religião e secularismo, Ocidente e Oriente.⁰⁵

Assim, o relevo imagético nos textos desse autor não só contribui para afirmar sua posição face à famosa diatribe das artes ditas “irmãs”, colocando-as num patamar de igualdade, mas também exerce um papel importante na tradução do *hüsün* - sentimento turco de melancolia próximo à *saudade* portuguesa. Assim como em Portugal lamenta-se a perda da grandeza imperialista da era das grandes navegações; na Turquia, e particularmente em Istambul (antiga Constantinopla, sede do Império Bizantino e do encontro entre Ocidente e Oriente) lamenta-se a mistura de glória e decadência impressas no cenário e na paisagem. Quando compreendido, escreve Pamuk (2011, n/d), tal sentimento “adquire uma nitidez perceptível na paisagem e nas pessoas, um pouco à semelhança da névoa que, nas manhãs frias de inverno, quando o sol de repente aparece, começa a girar sutilmente por cima das águas do Bósforo”.

A secularização promovida por Mustafa Kemal Atatürk - herói nacional e fundador da Turquia moderna, em 1923 - adotou o alfabeto e o calendário latinos, extinguiu o Califado, pro-

05 Castro afirma que: “A miniatura era a forma de arte pictórica mais importante nos domínios imperiais até o século dezoito. Criadas para ilustrar manuscritos encomendados pelos sultões, sua produção cabia, principalmente, ao ateliê imperial, ou *nakkashane*, fundado no século quinze pelo Sultão Mehmed II. A pintura em miniatura era produzida para ilustrar textos. O verbo ilustrar possui, tradicionalmente, três significados ligados às três diferentes funções em que ele é empregado, que são adornar, explicar e traduzir.” (CASTRO, 2018, p. 57)

clamou o Estado laico, baniu as roupas típicas, coibiu costumes milenares e introduziu uma série de reformas revolucionárias tendentes a ocidentalizar o país, transformando progressivamente o panorama local. Para Pamuk, que nasceu e passou toda a sua vida na cidade, embora os habitantes tenham cumprido as novas regras, no espírito do povo turco essa operação nunca se completou. Entre a modernização crescente e o apego ao passado, entre ter sido um império e conhecer a decadência, criou-se, nos habitantes, um sentimento de tristeza que permeia toda a cidade, e contamina toda a obra do autor.⁰⁶ Mas, ao mesmo tempo em que, de certo modo, o oprime, Istambul fornece a ele um repertório de imagens - as casas na beira do Bósforo, os incêndios das mansões dos paxás, as enciclopédias de curiosidades compradas em sebos - que ganham enorme força simbólica em sua obra. Como a Lisboa de Pessoa, a Dublin de Joyce e a Buenos Aires de Borges, Pamuk extrai de Istambul - cidade semeada de ruínas de um passado com mais de 25 séculos de civilizações antagônicas - a experiência que o conduziu à arte. Como diz Valle, “em seus textos, o romancista propõe uma “antropofagia” em que se digerem os modelos da Europa e dos Estados Unidos para reformatá-los segundo os interesses turcos, num formato que é ao mesmo tempo pré-estabelecido e completamente original”; e que

06 No seu romance autobiográfico *Istanbul* (2011, ebook, n/d) Pamuk associa o *hüzün* ao conceito de *tristesse*: “So there is a great metaphysical distance between *hüzün* and the melancholy of Burton’s solitary individual; there is, however, an affinity between *hüzün* and another form of melancholy described by Claude Lévy-Strauss in *Tristes tropiques*. Lévi-Strauss’s tropical cities bear little resemblance to Istanbul, which lies on the 41st parallel and where the climate is gentler, the terrain more familiar, the poverty not so harsh; but the fragility of people’s lives, the way they treat each other, and the distance they feel from the centres of the West, make Istanbul a city that newly arrived Westerners are at a loss to understand, and out of this loss they attribute to it a mysterious air, thus identifying *hüzün* with the *tristesse* of Lévi-Strauss. It is not a pain that affects a solitary individual; *hüzün* and *tristesse* both suggest a communal feeling, an atmosphere, and a culture shared by millions.”

nos parece operar um movimento sintonizado com o impulso da “literatura menor”, na acepção de Deleuze e Guattari.

Há, também, uma certa relação entre o projeto de Pamuk e o projeto de Aby Warburg⁰⁷, o *Atlas Mnemosyne*⁰⁸ no que concerne à noção de colecionismo e de mapa. Ambos motivados pela memória, produzem montagens que, ao se traduzir, para o historiador alemão, como um “atlas figurativo”, estruturam-se como “um grande poema visual capaz de evocar, de invocar ou de reconvocar, por meio de imagens, sem que isso as empobrecesse, as grandes hipóteses que aparecem em vários momentos de sua obra” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 91). E ao se traduzir, para o escritor turco, como um “catálogo de museu”, estruturam-se como um grande romance, capaz de evocar, de invocar ou de reconvocar, por meio de objetos, sem que isso as empobrecesse, as grandes hipóteses que aparecem em vários momentos de sua obra.

07 Aby Warburg (1866-1929), historiador das artes e antropólogo é conhecido como o pai da iconologia moderna. Primogênito de uma família de banqueiros judeu-alemã de Hamburgo, vidente de um invisível, a lenda diz que teria trocado seu direito de primogenitura com o seu irmão mais jovem, Max, o qual se engajava a lhe fornecer tantos livros quantos precisasse para realizar um dos seus sonhos: uma biblioteca de forma elíptica que, na hora de sua morte, reunia mais de 65 mil volumes.

08 *Mnemosyne* não foi apenas o nome que Warburg fez gravar na entrada interna da Biblioteca de Hamburgo, mas também o título que deu a outra grande obra que empreenderá desde 1924, a saber, a “construção” de um atlas de imagens: *Mnemosyne*, isto é, “uma história de arte sem palavras” ou, ainda, uma “história de fantasmas para pessoas adultas”. Com *Mnemosyne*, Aby Warburg - nutrido de uma informação livresca, escrita e erudita, e possuidor de um incomum saber visual, artístico, antropológico, linguístico, histórico - pretendia firmar sua procura de entendimento das culturas humanas.

O MUSEU DA INOCÊNCIA DE PAMUK: NEM PALÁCIO NEM GALERIA DE ARTE

Em *O museu da inocência*, Pamuk afirma que “os museus, quando se removem suas coleções, não são museus, mas simples galerias”. No filme *The square: a arte da discórdia* (Palma de Ouro em Cannes, 2017), o diretor sueco Ruben Östlund parece encenar esta afirmação ao retratar ironicamente uma realidade fictícia na qual a Suécia teria abolido a monarquia e proclamado a república. O *Palácio Real de Estocolmo* - residência oficial da realeza e o maior de todos os palácios reais, localizado na ilha de Stadsholmen, é transformado no *X-Royal Museum of modern and contemporary art*. Completamente vazio, o palácio converte-se numa imensa e pomposa galeria para exposições temporárias, sobretudo instalações pós-modernas, que se prestam no filme ao questionamento da elite intelectual do país, abordando o lado hermético da arte contemporânea, seja pelo esdrúxulo de certas instalações, seja pelo tom arrogante e indecifrável das descrições apresentadas. Nessa leitura, o espaço físico do palácio - seja em sua função tradicional como residência dos monarcas, seja em sua função moderna como palco do exibicionismo pedante da classe abastada (agora financiadora de uma arte pseudocrítica e pseudodemocrática) - não constitui em momento algum um repositório de uma memória legítima e representativa do povo.



O REAL PALÁCIO DE ESTOCOLMO NA SUÉCIA, E O FICTÍCIO X-ROYAL MUSEUM OF MODERN AND CONTEMPORARY ART DO FILME *THE SQUARE*, DE RUBEN ÖSTLUND, OSTENTANDO A INSTALAÇÃO “O QUADRADO”.

A história gira em torno de Christian, curador do museu, às voltas com o lançamento da exposição de uma obra atribuída à artista argentina Lola Arias, intitulada “O quadrado”: uma instalação de 4x4 metros, feita no calçamento externo do prédio,

emoldurada por um fio de luz de led. Simbolizando o compromisso de defender (dentro dos seus limites) os princípios sociais de gentileza, empatia, compaixão, dignidade e respeito mútuo, a exposição supostamente convidaria os transeuntes ao altruísmo e à tolerância.⁰⁹

Intencionalmente ou não, a obra acaba se constituindo numa metáfora do ambiente neutro e protegido da arte desde o modernismo, resguardada do povo comum e não iniciado. O contraste entre os cidadãos “de bem” que frequentam esses espaços se acentua, no filme, pelo choque com as populações refugiadas: mendigos e pessoas em situação “de rua”, de etnias diversas, amontoados nas portas dos estabelecimentos comerciais, restaurantes e aeroportos. Assim, a nobre premissa dessa instalação é continuamente questionada pelas situações postas na narrativa: desde o furto da carteira do curador, que o leva a procedimentos criminosos numa “bolha estrangeira” - um condomínio pobre onde habitam imigrantes - a fim de resgatar o seu objeto; até o filme promocional da exposição, que faz explodir uma criança loura no interior do quadrado, com propósitos meramente publicitários. As repercussões dessa propaganda de mau gosto e suas ambíguas apropriações pelos mais diversos grupos dão a dimensão do conflito de interesses e da incomunicabilidade da arte - agora instaurada no cenário aristocrata dos antigos palácios - com o público que efetivamente habita o palco das grandes cidades europeias de hoje.

Uma versão da “Ave Maria”, com Bobby McFerrin e Yo-Yo Ma, pontua ironicamente a narrativa, acompanhando a

09 Na verdade, *The square* é o nome de uma instalação artística criada pelo próprio Östlund e Kalle Boman em maio de 2015: “um quadrado no solo transformado em santuário de confiança e humanidade”. Dentro dele não pode acontecer nada de ruim. Segundo o diretor: “Confiar na sociedade é um valor fundamental na Suécia para sustentar nossa forma de vida. Hoje, em toda a Europa, estamos exagerando os medos em relação ao estrangeiro, ao outro, que não são reais e nos levam à paranoia. Muitos meios de comunicação e partidos políticos buscam o sensacionalismo ou criam um conflito para chamar a atenção.”

dessacralização do universo artístico promovida por uma série de situações inusitadas e tratadas com viés tragicômico. A mais chocante mostra um ator fazendo uma performance de gorila num jantar de gala. O salão reúne o seletto topo da pirâmide social sueca e todos os mecenas da instituição que Christian gerencia. As reações do público vão do riso inicial ao mais absoluto terror, quando a intervenção parece perder o controle e o ator passa a agir de maneira selvagem, ameaçando francamente a elite inadvertidamente sequestrada no seu “quadrado” asséptico e luxuoso.



DESCONFORTO E INCÔMODO EM MOMENTOS SIGNIFICATIVOS DO FILME DE ÖSTLUNG. A CENA DA EQUIVOCADA PEÇA PUBLICITÁRIA DE LANÇAMENTO DA EXPOSIÇÃO *THE SQUARE*, NA QUAL UMA CRIANÇA BRANCA É DETONADA; E A CENA DO JANTAR DE GALA, NA QUAL O ATOR TERRY NOTARY, COMO O PERFORMÁTICO OLEG, REPRESENTA UM AMEAÇADOR ANIMAL.

A crítica de Orhan Pamuk a essa realidade formaliza-se no *Projeto Inocência* pela transferência, para o espaço doméstico da casa, do espaço simbólico destinado à memória humana posta não só nos luxuosos palácios e construções opulentas de um passado de opressão política, mas nas versões modernizadas desses espaços, nas quais a opressão, agora cultural, também se faz evidente. Fundada nos princípios definidos em seu “modesto manifesto”, a ideia é escapar dos grandes temas generalistas e buscar, como igualmente válidos para a preservação dessa memória, os registros prosaicos da vida das pessoas simples. Daí surgiu a ideia da transformação de um sobrado num bairro pobre da cidade de Istambul - selecionado pelo escritor como a casa da personagem Füsün Keskin de seu romance *O museu da inocência* - como o cenário ideal para a exposição dos objetos por ele recolhidos ao longo de trinta anos. Esse acervo de bugigangas e artefatos do cotidiano, garimpados nos antiquários, mercados de pulgas e nos arquivos de amantes de velharias (tidos como esquisitos e acumuladores), é organizado em vitrines que correspondem a peças da ambientação dos capítulos do livro, cujo tema é uma história de amor, clássica do gênero romanesco. Curioso é observar como a lista de supostos objetos pertencentes a esses cenários ilusórios - cuja menção ao longo da narrativa, de fato, pode ser constatada - são arranjados em colagens e montagens reais, constituindo verdadeiras obras de arte independentes e expostas no museu. Da mesma forma, o “catálogo” que deveria apresentá-las muitas vezes se comporta como um texto literário, dissertando sobre um aspecto da montagem visível ou perdendo-se em digressões filosóficas e poéticas que também se desconnectam tanto da imagem quanto do texto a que ela supostamente se refere. Os limites entre o romance, o museu e o catálogo, portanto, não são respeitados, e o trânsito dos objetos de um para os outros produz um tal apagamento das fronteiras entre o mundo empírico e o mundo fictício que o efeito resultante do conjunto é francamente onírico, pendendo para o fantástico ou o surreal.

É importante mencionar que Pamuk entende o romance como um produto crepuscular da epopeia e de seus valores heroicos, e não são raras as vezes em que ele compara o gênero à

casa-museu¹⁰. Para ele, o amor é um assunto que interessa ao ser humano de qualquer raça, credo ou posição social. Numa realidade definida por Georg Lukács, em sua *Teoria do romance*, como a da “busca de valores autênticos por um herói problemático num mundo degradado”, é o amor que substitui as temáticas épicas, coletivas, de natureza histórica, pelo conflito íntimo, sensível, de natureza psicológica ou sentimental do indivíduo. Por isso, além da exposição permanente da imensa coleção de *tutaméias* ou de *grandezas do ínfimo* de Orhan Pamuk - atribuída ao seu personagem e alter-ego Kemal Basmaci -, o museu adota a política das exposições temporárias a partir dos objetos cedidos pelos visitantes, que narram suas próprias histórias de amor inspiradas na experiência da casa-museu. Assim, o envolvimento e as trocas entre o conteúdo exposto e a recepção do público é efetiva e enriquecedora, ao contrário do que ocorre com a exibição passiva dos objetos proposta pelas exposições tradicionais em museus e galerias de arte.

10 “Uma casa-museu corresponde a uma tipologia específica de museu, que está em processo de categorização e ampliação dos estudos sobre sua gênese. Cada casa-museu possui uma particularidade, um tipo de acervo, consiste num refúgio doméstico que expõe um recorte de uma determinada época, projeta a memória de um personagem social, evidencia uma coleção de valor inestimável, retrata a vida doméstica de um determinado grupo, satisfaz a curiosidade dos visitantes em observar um aspecto de uma intimidade, entre outros. A partir desta perspectiva “a casa não é mais apenas um objeto arquitetônico, nem sequer apenas um objeto cultural. A casa se transforma em continente de um conteúdo, em suporte de um significado maior”. (AFONSO e SERRES, 2014, s/p).



O SOBRADO EM RUÍNAS (1897) NA ESQUINA DA ÇUKURCUMA ST COM A DALGIÇ ST, DISTRITO DE ANTIQUÁRIOS NA CIDADE DE İSTAMBUL, QUE FOI A RESIDÊNCIA DA FAMÍLIA KESKIN E DA PROTAGONISTA FÜSUN, DO ROMANCE *O MUSEU DA INOCÊNCIA*, DE PAMUK. AO LADO, A CASA RESTAURADA PELO ESCRITOR E TRANSFORMADA NO *MUSEU DA INOCÊNCIA*, INAUGURADO EM ABRIL DE 2012, PRIMEIRO E ÚNICO MUSEU CRIADO A PARTIR DA ESCRITA DE UMA OBRA LITERÁRIA.

A possibilidade da livre e significativa circulação de pessoas comuns nesse ambiente se contrapõe, por exemplo, ao papel dessas pessoas no ambiente da galeria do *X-Royal Museum*, no filme de Östlund. A instalação “Espelhos e pilhas de cascalho”, por exemplo, mencionada no filme, é submetida ao ritual de distanciamento e reverência comuns aos museus de preservação da memória, apesar da natureza mundana da montagem¹¹. Os cidadãos simples, portanto, só comparecem ao recinto numa posição subalterna, como empregados responsáveis seja pela vigilância, seja pela limpeza, completamente indiferentes à proposta conceitual um tanto esotérica da obra - que é, inclusive, “varrida” por engano por um desses funcionários (e resgatada pelo diretor do museu, que sugere que o suposto “lixo” seja recolhido de volta ao seu lugar).¹²

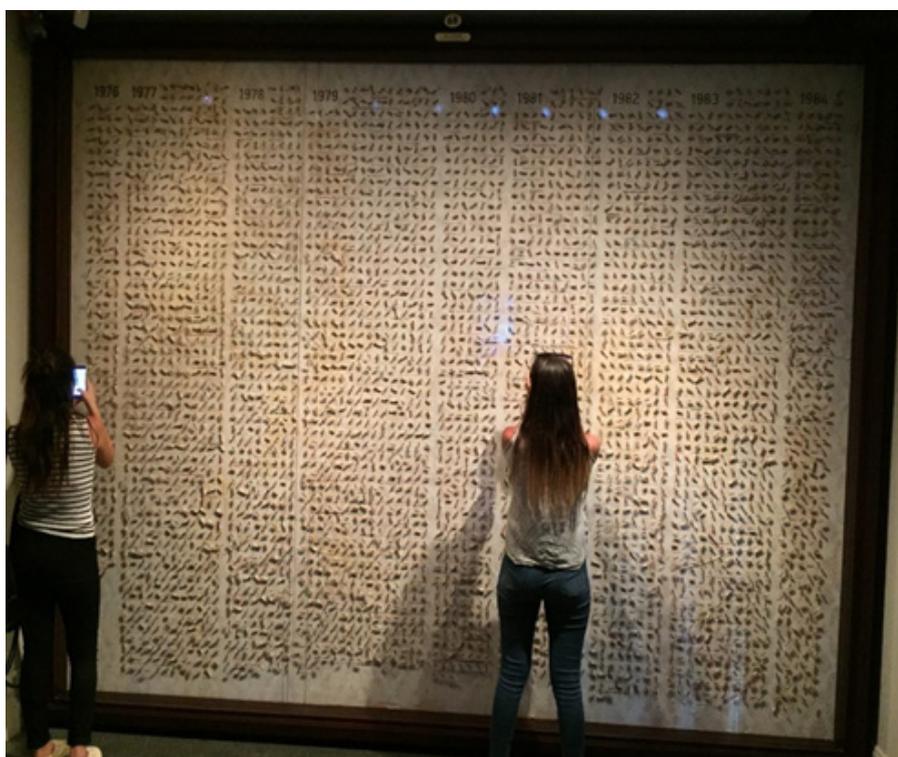
Já no *Museu da inocência* de Pamuk, a exposição de milhares de pontas de cigarro, por exemplo - um material ainda

11 Trata-se de uma obra inspirada no princípio de Marcel Duchamp do *objet trouvé*: quando o artista manifesta a intenção de romper com a artesanaria da operação artística, apropriando-se de algo que já está feito: produtos industriais, concebidos com finalidade prática e não artística - e mesmo materiais extraídos da natureza - são elevados à categoria de arte numa operação de sentido que contraria a ênfase modernista na *forma* do objeto artístico.

12 “Afim, os *readymades* entraram nos museus, que são o lugar para obras de arte. Duchamp assentou as bases para a ideia posterior de arte conceitual, de algo feito para ser pensado e não meramente experimentado na nossa retina. Ele escavou um novo campo para as artes. Portanto, em certo sentido, sim, Duchamp “elevou” experimentos de pensamento simples à dignidade da arte. Por outro lado, porém, não se trata de uma elevação em absoluto, pois *um readymade* é um objeto qualquer, selecionado precisamente em virtude de sua “indiferença visual”, baseado em seu não-valor. Em vez de uma “elevação de objetos comuns” não seria mais apropriado focar nas ideias sobre a arte e seus espaços e falar de um “rebaixamento”? É muito antes o empolado e separado domínio das artes que parece estar sendo rebaixado ou, pelo menos, colocado no mesmo nível das coisas comuns do dia-a-dia”. (ONETO, 2017)

mais identificado com despojos destinados ao expurgo do que os montículos de terra -, consiste num quadro de valor afetivo onde as peças são cuidadosamente arranjadas e identificadas com as datas em que foram recolhidas por Kemal, após serem utilizadas pela personagem Füsün no romance: “Durante meus oito anos de frequência aos jantares dos Keskin, acumulei 4.213 pontas de cigarros fumados por Füsün. Cada uma delas tinha tocado seus lábios rosados e entrado em sua boca, algumas até atingindo sua língua e ficando umedecidas, como eu descobriria ao encostar a ponta do dedo no filtro depois que ela apagava o cigarro (PAMUK, 2008, p. 448). Embora muitos autores lidem com os temas do amor e da mortalidade em seus escritos românticos, o diferencial de Pamuk parece estar na incomum exploração da natureza do amor romântico no interior da “espiritualidade” do material. Assim, a “aura” desses objetos, como um gatilho, pode acionar a memória de cenas e eventos esquecidos.¹³

13 “Nesse mesmo tipo de registro, é verdade que o rebaixamento também pode significar elevação, apesar de absolutamente não por conta de uma espécie de efeito aurático conferido pelo museu aos objetos comuns. A elevação é agora uma possibilidade que emerge fora do espaço institucionalmente reconhecido para as artes. É a vida que reclama uma elevação sem necessidade de museus na medida em que se torna, ela própria, um espaço potencial para a experiência artística - tanto como espaço de criação quanto pra se deixar afetar”. (ONETO, 2017)



A INSTALAÇÃO “ESPELHOS E PILHAS DE CASCALHO”, EXPOSTA NO X-ROYAL MUSEUM NO FILME DE ÖSTLUND; O QUADRO CONTENDO 4.213 PONTAS DE CIGARRO, EXPOSTO NO MUSEU DA INOCÊNCIA, DE PAMUK.



DETALHE DO QUADRO COM AS GUIMBAS DE CIGARRO DE FÜSUN, LEGENDADAS E DATADAS DE ACORDO COM OS MOMENTOS DE SUA HISTÓRIA COM KEMAL. DETALHE DE OUTRA VITRINE DO MUSEU CONTENDO OBJETOS ALEATÓRIOS POSSUÍDOS, TOCADOS OU RELACIONADOS COM O OBJETO DE AMOR DO PROTAGONISTA.

A relação de Pamuk com os objetos, portanto, desafia o conceito benjaminiano de “aura” da arte, ao questionar a singularidade do original e promover o *status* dos produtos resultantes da reprodutibilidade técnica - nos quais o caráter essencial da obra, seu valor sagrado e único, seria aniquilado. Para Benjamin, uma coisa é autêntica quando preserva aquilo que a tradição lhe atribui, na sua origem, como a duração material e o seu testemunho histórico. Portanto, quando a reprodução material em larga

escala danifica essa existência única da obra de arte, danifica também o seu testemunho histórico e, com este, a sua aura.

No entanto, o contato com a grande massa promovido pela reprodutibilidade técnica da arte constitui, paradoxalmente, o reverso da crise, e aponta para uma renovação. Para Pamuk, é possível pensar numa auratização do objeto massificado no momento de sua recepção: ou seja, é pelo investimento afetivo e sentimental das histórias individuais das pessoas que ocorre a ressignificação das coisas, sua revalorização e individualização no plano pessoal; no extremo, até a sua elevação à condição de “arte”. Temos, então, não uma “guimba” de cigarro qualquer, inutilizada após seu uso e destinada ao lixo, mas aquele despojo tocado por um afeto que o singulariza. Isto assinalaria, por exemplo, a diferença entre a mera acumulação e o colecionismo.

Segundo Campos, a auratização dos objetos na concepção de Pamuk acontece às vistas do público, mais exatamente na interação inédita com o corpo e com as histórias de cada um. Além disso, ao fazer um convite aos visitantes de colaborar com objetos próprios para exposições temporárias, “o museu eleva os observadores à posição de hóspedes ou sócios, livres para relaxar cerimônias e fazer sua a casa do anfitrião”:

O museu privado deixa de ser, pois, a moldura de uma individualidade exclusiva e impenetrável, mas inclusiva e hospitaleira de todas as individualidades que se sintam tocadas pela primeira. Pode-se dizer que esse propósito também embasa o culto aos objetos ordinários amplamente disseminados, em um fenômeno que parece contrariar a conhecida hipótese benjaminiana de que a reprodutibilidade técnica impediria a formação da aura: no *Museu da inocência*, quanto mais banais as coisas, mais passivas de auratização. (CAMPOS, 2021, p. 80)

O MUSEU DA INOCÊNCIA DE PAMUK: DA MISE EN ABYME AO TROMPE L'OEIL

Um questionamento virulento do conceito do valor sagrado e único da obra de arte originária também pode ser encontrado no conto *A coleção particular* (1979), de Georges Perec, que dialoga com *O museu da inocência* de Pamuk, entre outras coisas, ao trabalhar a noção do “duplo”, problematizando a criação artística ao fundir as instâncias do criador e da criatura, na proposta de desvendar os bastidores da arte para o receptor. Exemplo acabado da técnica de espelhamento conhecida como *mise en abyme*, o conto deste oulipiano narra a história de um quadro intitulado “A coleção particular”, de propriedade de um *self-made man* alemão - Hermann Raffke - homem sem grandes refinamentos intelectuais, que teria enriquecido nos Estados Unidos no ramo da cervejaria. Desejoso de ingressar nos círculos eruditos e artísticos, graças a aspirações frustradas que nutria como pintor, Raffke mobiliza seu poder financeiro para a aquisição de obras de arte, sendo, contudo, enganado pelos *experts* que o aconselham, comprando quadros falsos ou de baixo valor. Furioso, ele decide vingar-se, montando um esquema para enganar, por sua vez, os peritos, *marchands* e colecionadores de arte.

Assim, num grande festival ocorrido em 1913, em Pittsburgh, na Pensilvânia, organizado pela comunidade alemã local por ocasião do vigésimo-quinto aniversário do reinado do imperador Guilherme II, Hermann Raffke traz a público, pela primeira vez, uma amostra da coleção de pinturas do seu acervo, supostamente clássicos da pintura europeia e de artistas norteamericanos, com destaque para a obra que causará furor na exposição: “A coleção particular”, de um jovem desconhecido chamado Heinrich Kürtz, americano de origem alemã, no qual estão representados o próprio Raffke - “um homem idoso, de abundante cabeleira branca e nariz fino, encimado por óculos de armação de aço” (PEREC, 2005, p.15) - sentado numa poltrona de uma sala cujas paredes reúnem mais de cem quadros de sua coleção, minuciosamente reproduzidos em menor escala,

incluindo a tela em questão, estratégia que produz o conhecido “efeito Droste”.

Como um autêntico catálogo, o conto se demora a descrever *ecfrasticamente* os quadros deste acervo - posteriormente levados a leilão após a morte de seu proprietário - fornecendo, ainda, dados de suas histórias e, sobretudo, do valor a eles atribuído. Essas longas e pormenorizadas descrições que constituem o núcleo da narrativa são - como o leitor virá a descobrir na última página - inteiramente inúteis, pois completamente falsas, como confessa Georges Perec (2005, p. 72): “Verificações conduzidas com diligência não custaram a demonstrar que, de fato, a maior parte dos quadros da coleção Raffke eram falsos, como são falsos a maioria dos detalhes desta narrativa, concebida unicamente pelo prazer, pelo gosto de iludir”.

De fato, o esquema de Raffke para atacar a estrutura hermética do mundo da arte do qual se sentia alijado respaldava-se na criação de seu duplo fictício, o jovem pintor Heinrich Kürtz - cuja existência seria publicamente legitimada pela tese de um acadêmico sem escrúpulos, Lester Nowak - à semelhança do falso acadêmico russo Charkes Kinbote, de Vladimir Nabokov, famoso assassino do poeta americano John Shade e autor do “monstruoso arremedo de romance” *Fogo pálido* -, intitulada *Heinrich Kürz, an American artist, 1884-1914*, publicada pela Editora da Universidade Bennington em 1923. Precocemente “falecido” num acidente ferroviário, toda a obra de Kürtz - à semelhança da produção dita “visível” do poeta Pierre Menard, de Jorge Luis Borges, famoso “autor” do *D. Quixote* de Cervantes - possuía “apenas seis telas”, incluindo a famosa “A coleção particular”. Na verdade, toda a “coleção” de Raffke era, na verdade, “produção” do próprio Raffke enquanto mau pintor e copista de outros artistas, conforme ele revelará em cartas postumamente enviadas aos proprietários de seus quadros falsamente identificados, leiloados após a sua morte. A chave do enigma montado pelo cervejeiro residia exatamente no “A coleção particular”, atribuído a Kürtz, que reunia num único espaço miniaturas de toda a sua produção. Essa montagem “em abismo” é reforçada por ocasião da *performance* concebida por Raffke para o protocolo de seu sepultamento:

O corpo, embalsamado pelo melhor taxidermista da época, foi vestido com o roupão que ele usava no quadro de Kürtz e colocado na mesma cadeira em que ele se sentara para posar. O cadáver e a cadeira foram descidos então para um jazigo que reproduzia com fidelidade, mas em escala reduzida, a sala em que Raffke havia pendurado suas telas preferidas. O grande quadro de Heinrich Kürtz ocupava toda a parede do fundo. O morto foi colocado de frente para o quadro numa posição muitíssimo semelhante àquela que ocupava nele. ... Depois o jazigo foi selado. (PEREC, 2005, p. 25)

A ironia que permeia esse conto atinge criticamente não só a obra de arte e toda a conjuntura de sentido que a produz, mas também a que a sustenta e a sanciona. Remetendo-se tematicamente às artes plásticas, a estrutura literária que engloba essa denúncia, porém, também se contamina de sua falsidade, tornando-se alvo da mesma ironia. Procedimento dessacralizador da história literária tanto quanto da história da arte, o conto de George Perec ajuda a elucidar a proposta *tromp-l'oeil*¹⁴ da casa-museu do escritor turco em seu *Projeto Inocência*. Pois nada há de inocente na projeção tridimensional - ou falsamente real - de um espaço físico concreto no mundo para representar o espaço físico ilusório do romance. Trata-se de uma clara inversão com propósitos enganadores, como se fosse possível instaurar a ficção (ou a mentira) à força, num cenário verídico, e assim legitimá-la. Ou seja, como se fosse possível forçar a operação mimética ao extremo a fim de invertê-la: convertendo o real na imitação do ficcional e não o contrário, o que resulta numa ação deliberada e muito perigosa, que não deixa de invocar a temática recorrente de Pamuk sobre as mudanças ocorridas na Turquia

¹⁴ *Trompe-l'oeil* é uma técnica artística que, com truques de perspectiva, cria uma ilusão ótica que faz com que formas de duas dimensões aparentem possuir três dimensões. Provém de uma expressão em língua francesa que significa “engana o olho”, ilusão de ótica, e é usada principalmente em pintura ou arquitetura.

após Atatürk, que alavancaram o movimento de ocidentalização e de secularização do país, no contexto da onda pela globalização em curso no mundo.

Nesse contexto, talvez os objetos recolhidos a esmo pelo autor, de fato, guardem uma inocência desaturada, na medida em que foram destituídos do peso de suas histórias originais, a fim de se conservarem neutros e disponíveis para um novo rearranjo narrativo. O fato de serem objetos produzidos em escala industrial e largamente distribuídos - como certo modelo de xícara, ou um bibelô *kitsch*, um vestido da moda ou uma peça de toucador - apenas reforça a possibilidade dessa neutralidade, ou “inocência” diante das intenções de seu manipulador... ou de seus manipuladores. Não por acaso a constituição do “catálogo” do museu é muito literária. Ao lado da reprodução fotográfica da vitrine correspondente a cada capítulo do romance - na qual os objetos, cuidadosamente selecionados pelo autor, e esteticamente dispostos como em um quadro - encontramos uma descrição de natureza híbrida, que pode conter informações reais sobre a procedência ou a história daquelas peças, ou alusões aos personagens e eventos fictícios do romance como se pertencentes ao mesmo plano da realidade.

Se não fosse a atribuição “museu”, a casa de Pamuk poderia, talvez, ser visitada como um “parque temático” pelos aficionados do romance, no qual os cenários e recheios do livro seriam resgatados e expostos para a diversão dos visitantes, pelo prazer do reconhecimento das coisas descritas na obra. Nesse caso, os leitores saberiam de antemão que estariam diante de reproduções fictícias dos lugares e coisas imaginários do texto. Ao designar a casa como “museu”, no entanto, o autor admite que o espaço não tem uma função apenas lúdica, mas de depósito e registro de uma memória significativa, cuja veracidade - e não mais simples verossimilhança - pode ser atestada presencialmente. O visitante, assim, vê concretamente as pontas de cigarro com marcas de batom, numeradas e datadas, e acredita terem sido de fato utilizadas por uma pessoa ou pessoas reais, nada impedindo, portanto, que possam ter pertencido à amante de Kemal, como afirma o autor.

Essa estratégia produz uma confusão entre a realidade e a ficção: se o romance converte Pamuk num personagem, posto no mesmo nível de realidade de Kemal, e assumindo no texto uma efetiva função, a de narrador da história; porque não seria Kemal verdadeiramente um homem - quem sabe uma máscara de Pamuk - revivendo na ficção a história verídica de seu alter-ego? Além disso, o catálogo *A inocência dos objetos*, inapropriadamente assinado pelo autor, acirra esta confusão fazendo passar por reais elementos fictícios, e indo além: questionando a ideia da realidade em si e a ideia de autenticidade, tão cara aos museus.

Segundo Valle:

A instituição *Museu da inocência* faz, a um só tempo, às vezes de obra de arte contemporânea, museu literário, museu de cidade e metamuseu. Isso porque, respectivamente: reproduz sensorialmente o museu fictício descrito no romance (como numa espécie de tradução intersemiótica); contém acervo e produz reflexões a respeito do trabalho de escrita literária e acerca da cidade de Istambul das últimas décadas do século 20; e propõe reflexões em torno da própria ideia do que seja um museu - o que, do ponto de vista ideal, é algo que toda instituição museológica deveria fazer. (VALLE, 2017, s/p)

No romance autobiográfico *Istambul*, fartamente ilustrado com um ensaio fotográfico de época, o escritor turco inicia o primeiro capítulo falando de um duplo a quem ele denomina o “outro Ohan”:

From a very young age, I suspected there was more to my world than I could see: somewhere in the streets of Istanbul, in a house resembling ours, there lived another Orhan so much like me that he could pass for my twin, even my double. I can't remember where I got this idea or how it came to me. It must have emerged from a web of rumours, misunderstandings, illusions

and fears. ... But the ghost of the other Orhan in another house somewhere in Istanbul never left me. Throughout my childhood and well into adolescence, he haunted my thoughts. ... As I grew older, the ghost became a fantasy and the fantasy a recurrent nightmare. In some dreams I would greet this Orhan - always in another house - with shrieks of horror; in others the two of us would stare each other down in eerie, merciless silence. (PAMUK, 2011, n/p)

Estratégias de espelhamento e duplicidade são muito caras às criações metalinguísticas e abissais. A complexidade do *Projeto Inocência* reforça o seu caráter autocentrado e autofágico, na medida em que põe em causa os discursos fundadores dos gêneros, promovendo um profundo imbricamento, no plano representativo, que reflete não apenas as questões estéticas envolvidas na literatura e na arte da atualidade, mas também as questões éticas e sociais que caminham paralelamente ao impulso criador.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Série Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BRUNO, Cristina. Museus e patrimônio universal, in: *V Encontro do ICOM BRASIL*, Fórum dos Museus de Pernambuco. Recife, 2007, pp. 6-7.
- CAMPOS, Nathália de Aguiar Ferreira. O arquivo à casa torna: uma imagem ficcional do arquivo privado no *Projeto inocência*, de Orhan Pamuk, in: *Revista Verbo de Minas*, Juiz de Fora, v. 22, Jan/Jul 2021, p. 72-97.
- CASTRO, Castro, Karine Lyra Corrêa de. *Um texto saturado de imagens: literatura e pintura no romance Meu nome é vermelho* de Orhan Pamuk. Dissertação de mestrado, Brasília, UnB, 2018.
- DELEUZE, Gilles e GATTARI, Félix. *Kafka - Por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou o gaio saber inquieto*. Belo Horizonte, Ed. da UFMG, 2018.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas cidades - Ed. 34, 2000.
- MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, s/d.
- MARTINS AFONSO, M. e PRIMON SERRES, J. Casa-museu, museu-casa ou casa histórica? Uma controversa tipologia museal, in: *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, Nov/2014, disponível em: www.eumed.net/rev/cccss/30/casa-museu.html
- NAZARBAEVA, Nadia. Thinking inside and out-

side of *The square*. Barriers, audience engagement, and contemporary art in Ruben Östlund's film *The square*. Dissertação de mestrado. Lund University: Department of Arts and Cultural Sciences, 2018.

PAMUK, Orhan. *O museu da inocência*. Tradução: Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. (e-book)

_____. *The innocence of objects*. Catálogo. Tradução: Eklin Oklap. Nova Iorque: Abrams, 2012.

_____. *Istanbul - memories of a city*. Translated by: Maureen Freely. London: Faber and Faber, 2011. (e-book)

_____. *Meu nome é vermelho*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *O romancista ingênuo e o sentimental*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (e-book)

ONETO, Paulo Domenech. *O objet trouvé ou readymade e suas implicações: virtualidade e transicionalidade*, in: *Wrong wrong magazine*, n. 19, 2017.

ÖSTLUND, Ruben. *The square: a arte da discórdia*. Longa-metragem. Palma de Ouro em Cannes, 2017.

PEREC, Georges. *A coleção particular*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

REIS, Cláudia Barbosa. *A literatura no museu*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2012.

VALLE, Ana Luiza Rocha do. *A crise tripartida: romance, museu e catálogo em Orhan Pamuk*, in: <http://derivaderiva.com/o-museu-da-inocencia/>, 2017.

