

**PERSONAGENS DISPERSOS:
PRODUTOS DE MONTAGEM**

Maria Isaura Rodrigues Pinto (UERJ)

m.isaura@ig.com.br

O indivíduo atual é sincrético, isto é, sua natureza é confusa, indefinida, plural, feita com retalhos que não se fundem num todo.

(Jair Ferreira dos Santos)

Com efeito, o que marca sobremaneira os seres ficcionais do teatro muitas vezes grotesco, que é a realidade urbana construída pelas escrituras de Sérgio Sant'Anna e João Gilberto Noll, é a despersonalização, o esgarçamento da subjetividade. Na contemporaneidade, o mundo é recriado pelos signos, indícios de referentes distantes. A saturação do cotidiano pelos signos acaba por desreferencializar o real e dessubstancializar o sujeito, como diz Jair Ferreira dos Santos:

Na pós-modernidade, matéria e espírito se esfumaçam em imagens, em dígitos num fluxo acelerado (...), ou seja, o referente, a realidade se degrada em fantasmagoria e o sujeito (o indivíduo) perde a substância interior, sente-se vazio (SANTOS, 1989, p. 17).

Na escritura de Sant'Anna e de Noll, essa flutuação das identidades no espaço urbano, submetido ao bombardeio infor-

macional, encontra correlato na pulverização e multiplicação das identidades das figuras ficcionais. Tomando por base essas observações, o presente trabalho se propõe a examinar a construção perspectívicas das figuras ficcionais e a partir daí refletir sobre a fragmentação do sujeito num mundo desreferencializado, em que o real é substituído pela produção de simulacros.

A espetacularização da cena cotidiana aparece de forma bem ressaltada nos textos dos autores. Observa-se que o espaço urbano, atravessado por imagens, perdeu suas referências, indiferenciando-se, como atesta a seguinte passagem do conto “Marieta e Ferdinando”, de *Notas de Manfredo Rangel*, o repórter: “Ali, naquele bairro, naquela região da cidade; qualquer cidade, todas as cidades; ali, num daqueles prédios, não melhor ou pior do que os prédios vizinhos (...)” (SANT’AN-NA, 1997a, p. 111). Tudo aí se torna simulacro, superfície, em face do imediatismo da vida atual, em que o triunfo da técnica, soterrando os ideais humanistas, contrapõe à noção moderna de sujeito autônomo a noção pós-moderna de sujeito autômato, sem densidade interior, pulverizado e em dispersão. Assim, à espetacularização do espaço vai corresponder a espetacularização do indivíduo. O crítico Eduardo Subirats é particularmente enfático em suas colocações sobre o assunto:

A última consequência do mundo produzido como simulacro é a produção da própria consciência e identidade subjetivas como uma realidade virtual e fictícia: o Eu como drama da pessoa, a história como espetáculo medialmente concentrado, o espírito subjetivo como irrealidade de uma ficção cenográfica (SUBIRATS, 1989, p. 66).

Como a maioria dos habitantes das metrópoles, as figuras ficcionais desses universos romanescos são seres fragmentados, perdidos numa densa rede de imagens e informações parcelares. Bombardeados constantemente por uma multiplicidade de eventos auditivos e visuais, eles não fixam a atenção em nada, absorvendo a cultura ambiente em fragmentos. Como se pode constatar nos seguintes exemplos extraídos da produção de Noll, às vezes, trata-se de uma passagem de música, ouvida ao acaso: “No rádio tocava Stevie Wonder e eu imaginava o frio lá fora” (NOLL, 1985, p. 119); ou de um livro do qual se deseja apenas saber o final: “Sim, mas como termina? Pergunto” (NOLL, 1985, p. 87); em outro momento, de uma notícia jornalística: “Assim que li a manchete percebi que tinha perdido a fome, e até se instalava em mim um certo enjoo” (NOLL, 1989b, p. 8). Ítalo Moriconi, referindo-se ao narrador-personagem dos romances de Noll, assim se expressa: “ele é, na verdade, o interlocutor anônimo constantemente interpelado pelas estruturas comunicacionais” (MORICONI, 1987, p. 23). É o que também ocorre na produção de Sant’Anna e de outros escritores da atualidade, em que os personagens, realmente contemporâneos, se integram na realidade globalizada e especialmente retalhada da sociedade pós-industrial, que a linguagem literária metaforiza.

É inegável que esse sujeito, cujo imaginário é povoado de fragmentos que lhe são fornecidos pela cultura urbano-industrial, apresenta em sua tessitura uma série de aspectos característicos do pensamento estético atual. Através das figuras

cambiantes que compõem a narrativa, o expediente textual desses produtores traz à cena temas recorrentes na maior parte dos produtos artísticos considerados pós-modernos, como é o caso do tema da fragmentação do sujeito.

Em *A céu aberto*, de Noll – romance de geografia incerta e de personagens igualmente sem contorno –, é bastante evidente a natureza camaleônica da mulher com quem o narrador-personagem se casa. A personagem parece não possuir personalidade e aspecto próprios, podendo ou não ser o irmão do narrador metamorfoseado:

Quando voltei o meu irmão estava diante do fogão aguardando a subida do leite que fervia. Ele vestia uma camisola azulada que lhe vinha até os pés descalços. Transparente a camisola, e do outro lado do tecido fino havia o corpo de uma mulher. Precisei romper com esse negócio de pensar nessa figura aí como meu irmão, falei dentro de mim. Cheguei perto e vi que o leite vinha subindo. Virei o botão do fogão, o leite estancou. Perguntei cheirando o pescoço levemente perfumado se ela andava distraída. Ela suspirou e fingiu que voltava a si. Eu já era um homem apaixonado, ainda mais por saber que aquele corpo percorreria um itinerário tão tortuoso para chegar até ali. Dentro daquele corpo de mulher deveria existir a lembrança do que ele fora como homem (...) (NOLL, 1996, p. 76).

Com efeito, no conjunto da obra de Sant'Anna e de Noll, o sujeito fragmentado torna-se mutante, ocupando uma pluralidade de posições. As múltiplas faces por ele adotadas o transformam num agregado de pastiches, numa colagem pós-moderna de máscaras e duplos, simulacros espetaculares de si mesmo. Em função disso, as figuras ficcionais resultam num efeito de montagem que desponta da imprevista associação de

variadas perspectivas – metamorfoses que só permitem captar das mesmas traços fugidios.

No conto “A aula”, do livro *Breve história do espírito*, de Sant’Anna, esses procedimentos discursivos, com os quais a obra se acha sintonizada, podem ser amplamente localizados. O texto (como é comum na produção do autor), dotado de interesse autorreflexivo, vai paralelo ao enredo, efetuando a descrição do seu processo compositivo. A atitude de desnudar a sua própria estrutura, além de contar procedimentos de construção do discurso, acaba por rever, pelo caminho do humor/ironia, a tradição narrativa. Atuando nessa direção, o texto alegoriza a própria linguagem poética, tornando-a plurívoca na figura multiforme e lúdica do personagem-professor que, por seu turno, pode ser lido como síntese metafórica do escritor e do sujeito pós-moderno.

O comportamento e as operações mentais desse personagem são objetos de enfoque de um narrador de terceira pessoa, cuja perspectiva, encenando uma visão convencional, é desautorizada (esvaziada por incompletude), já que o narrador, mesmo sabendo tanto a respeito do personagem, nada tem a dizer sobre sua dimensão interior, simplesmente porque, nesse expediente compositivo, o sujeito não possui uma interioridade a ser apreendida, uma consciência individual ou alma, plena de experiências, a ser penetrada. Nesse caso, a atuação do narrador põe em evidência o desgaste e a inoperância da visão em profundidade, peculiar ao romance moderno de penetração psicológica, frente a um sujeito contemporâneo sem espessura e sem inteireza:

Não passava por sua cabeça que a mulher ainda pudesse estar lá. Assim que abriu a porta viu o sinal dela, numa blusa jogada desde a véspera no sofá da sala. Ele estava cansado, mas com a mente vazia, deixando lugar, para que seu corpo se excitasse. Antes, porém, queria tomar um copo d'água e um banho. Ao tirar a camisa ali mesmo na cozinha, sentiu que uma parte dele próprio fora gasta, se esvaíra junto com a aula, o que era uma sensação boa de se ter como se tivesse se livrado de alguma substância da mente, que só podia ser conhecida no momento mesmo de se livrar dela. E o suor, no corpo e na roupa, cujo cheiro ele sentia com prazer, era um vestígio de que tudo isso, dessa matéria imaterial, que ele então, já no banho, ia apagando debaixo do chuveiro, até sentir-se novinho em folha, uma folha em branco onde tudo teria de ser escrito outra vez a partir do nada (SANT'ANNA, 1991, p. 81).

Como se pode constatar, no trecho citado, a palavra/olho-câmera do narrador não efetua o desvendamento da interioridade, antes plaina na superfície das sensações descartáveis, que o personagem experimenta. Nas linhas do texto, exhibe-se um imediatismo que é típico da vida citadina, onde não há tempo para aprofundamentos.

Sobre esse aspecto, em *Uma literatura nos trópicos*, Silviano Santiago, ao analisar o primeiro livro de Sant'Anna, chama a atenção para o conto "No último momento", em que já se mostram mecanismos de desinteriorização:

Dissemos atrás que este conto é um dos de técnica mais moderna no conjunto do livro, porque em lugar da análise de caráter psicológico (por exemplo, a culpa, o remorso, o medo do futuro, por ter deixado passar o frango), Sérgio Sant'Anna desinterioriza o personagem fazendo com que a chamada *ação interior* seja encampada pela ação apresentada e reapresentada pelos meios de representação de que se cerca o homem tecnocratizado nesta segunda metade do século (SANTIAGO, 1978, p. 176).

No conto "A aula", o narrador dá a ver a desagregação do perfil do personagem, evidenciando tratar-se de um eu informe,

de um agregado de máscaras. O relato flagra o momento privilegiado da metamorfose: “Ele cedeu, então, a um outro, o professor que abrigava dentro de si” (SANT’ANNA, 1991, p. 68). No universo urbano instaurado pela linguagem, tudo ocorre de modo análogo ao que se verifica no cotidiano estetizado dos grandes centros, onde a profusão de imagens liberadas pela mídia traz à tona a ideia de espetáculo, contribuindo decisivamente para que a vida se torne teatro, simulação, nesse caso, o real passa a ser artifício, farsa. Como argumenta Subirats:

O homem metropolitano tem de controlar sua interação social como o ator que interpreta sua personagem, porque da eficácia técnica da sua encenação também depende o equilíbrio da sua economia emocional, da sua funcionalidade social e da preservação de sua identidade (SUBIRATS, 1989, p. 92).

O texto ficcionaliza essa artificialidade que se instala na cidade, onde há um crescente domínio da máscara. O personagem-professor, em sua constituição afim com a vigência contemporânea dos simulacros, se oferece como imagem-espetáculo ao olho-câmera do narrador e dos alunos:

Com as mãos finalmente livres, ele pôde acender um cigarro e procurando ganhar tempo, deu uma funda tragada, fitando aqueles rostos que via pela primeira vez. E se esta primeira vez não era mais que a reedição de tantas outras vezes primeiras, sentia-se cada vez mais esgotado para fazer o seu número-sur-presa, dificuldade esta da qual os espectadores não queriam nem saber, eis que haviam conquistado o seu ingresso (SANT’ANNA, 1991, p. 66, 67).

Há momentos em que o narrador se omite. Tem-se, então, a fala direta do professor que ministra a aula. Essa fala é entremeadada pela enunciação do narrador, que retorna logo a seguir e

mostra a aula sendo produzida como encenação: o desempenho do professor é avaliado como *performance* teatral:

E, para o que ia dizer em seguida, seria convincente, em termos cênicos – ou mesmo como bengala para sua trôpega insegurança –, que o fizesse a caráter, ou seja, acendendo mais um cigarro, o que fez, expelindo com a fumaça suas próximas e bombásticas palavras, as quais, se provocaram risos, estes eram um tanto nervosos (SANT'ANNA, 1991, p. 71).

Colocar o professor em cena e revelar os bastidores da aula é uma forma de fazer refletir sobre a arte que está sendo produzida. Isto posto, pode-se constatar que o professor recorre, para a apresentação de seu número-aula, a um procedimento tradutor do mito, do argumento bíblico, que aponta, não só para o surgimento do universo, mas também (principalmente) para a origem do fato literário. Comparações, metáforas e imagens, baralhadas, dão um contorno ambíguo a sua fala que, codificada a partir de um discurso mítico, recuperado e reinventado, adquire um tom grandiloquente, grave e solene que contrasta visivelmente com a enunciação coloquial, prosaica e dessacralizadora do narrador:

Tomemos como princípio o Caos, foi o que ele se ouviu dizer. *Também podemos nomeá-lo de informe ou indiferenciado*. Quando se expressa ou se figura ou mesmo se torna distinta alguma entidade, são o verbo ou a luz que atravessam esse caos, estabelecem uma diferença no indiferenciado. Quanto ao verbo propriamente dito – para muitos o verdadeiro pecado de origem –, talvez nunca devêssemos tê-lo pronunciado uma primeira vez. Porque, uma vez pronunciado, estaremos condenados a repeti-lo e a repeti-lo sofregamente, buscando torná-lo a expressão perfeita de algo indizível, um saber e um conhecimento que se colocarão sempre além, para fora do nosso alcance, porque talvez não sejam mais do que a comunhão perfeita com aquele indiferenciado de onde viemos e para o qual retornaremos (SANT'ANNA, 1991, p. 68).

Ao canalizar o texto/aula para o evento mitológico, mais especificamente para o mito da origem ou cosmogônico, o professor, lançando mão do *simulacro da identidade*, promove um reencontro com um referencial clássico do qual emergem valores transcendentais que abarcam o culto a poderes revelatórios do artista, tido como instância fundadora.

O comércio com ideias preexistentes faz com que a narrativa seja em si uma leitura de um *corpus* discursivo anterior.

Em decorrência disso, contrapondo-se à simbologia clássica, o conto mostra que a arte narrativa se renova através de processos de assimilação, inscrevendo-se por meio do remanejamento incessante de discursos na série literária e extraliterária. A narrativa, substituindo a noção de arte criação pela concepção de arte produção através do enfoque intertextual, corporifica a ideia, que Roland Barthes apresenta em seu livro intitulado *Aula*, de que o escritor não é *fonte, origem*, mas interseção, ponto de confluência de discursos:

Um escritor – entendo por escritor não o mantenedor de uma função ou servidor de uma arte, mas o sujeito de uma prática – deve ter a teimosia de um espia que se encontra na encruzilhada de todos os outros discursos (...) (BARTHES, 1977a, p. 26).

Assim, o modo como o texto é construído (a aula é uma demonstração prática da cabal subversão do prisma mítico) faz deslizar o significado canônico, dando margem à construção de um discurso que prima pelo deslocamento de enunciados pré-concebidos e por uma enunciação desmitificadora que, com sua falta de profundidade intencional, burla todas as solenidades metafísicas, dissolvendo-as na banalidade de um cotidiano que

estimula uma atenção sem precedentes às imagens e impressões superficiais.

Em Sant'Anna, o texto romanesco apresenta-se como espaço de experimentação, cuja organização se define pela variabilidade de configurações, de recursos e de situações ficcionais. Ao trabalhar explorando ao limite máximo uma linguagem que se quer constantemente outra, a prática escritural instaura o paradoxo e é com esse expediente que ela estilha o sujeito.

Diferente da escritura de Sant'Anna, a prática compositiva de Noll, demonstrando ter o desejo de esvaziar o princípio vanguardista de busca incessante de renovadas e múltiplas linhas de atuação, desenvolve o seu processo narrativo com base na utilização sistemática de um processo compositivo, em que a prosa vertiginosa, pautada numa linguagem notavelmente sintética, comedida e lacunar, põe em foco a vivência errante de andarilhos fragmentados pelas ruas da cidade: os textos falam antes em errância do que em ação. Nos romances, a primeira pessoa que narra é, em geral, inonimada. Sem projetos, o sujeito itinerante e disperso de Noll vive num tempo sem curso, que engendra incansavelmente um presente, esvaziado de passado e de perspectivas de futuro.

Na obra de Noll, de maneira ainda mais intensa do que na de Sant'Anna, o espaço público se revela ameaçador (“bombas invisíveis explodem todo dia a meus pés – diz o narrador de *Bandoleiros*”. NOLL, 1985, p. 58) e, conseqüentemente, desaparece qualquer possibilidade de o indivíduo poder sentir-se bem na cidade. No universo urbano, caótico e suspeito, qual-

quer um pode vir a revelar-se como um inimigo; por essa razão, o narrador-personagem parece encontrar-se em permanente sobressalto. Uma espécie de desespero impotente o domina. Observe-se, nesse sentido, a passagem a seguir, extraída do romance *Hotel Atlântico*, quando o narrador teme ser acusado do assassinato de Susan Flemming, a americana do ônibus, que se suicida, ingerindo drogas:

O que me agonizava é que começassem a desconfiar de mim. Naquele momento já parecia tarde demais para que eu desfizesse o equívoco. Passaria anos me arrastando pelos tribunais, encarando a sordidez da justiça, já sem forças para eu mesmo acreditar na minha própria inocência (NOLL, 1989 b, p. 25).

Mais adiante no mesmo romance, essa maneira inarmônica e hostil de o personagem se relacionar com a cidade fica sugerida na passagem em que este se refere a um best-seller que, para se acalmar, abre na livraria, onde se detém por momentos, antes de seguir viagem:

A questão do herói do livro era a seguinte: ele um espião britânico, católico, começa a história entrando numa igreja em Paris, e nessa igreja ele agradece a Deus a graça de viver numa época em que existe claramente contra quem lutar, o inimigo. Na cena posterior ele está com uma amante num hotel em Nice, levanta uma taça de champanhe e diz: – Viva o inimigo! (NOLL, 1989 b, p. 27).

O enxerto da micronarrativa instaura, em relação ao narrador-personagem, um paralelismo por oposição, de tonalidade metalinguística. A analogia indica, metaforicamente, que o personagem, diferente do herói do livro, experimenta, em suas andanças, a sensação de insegurança e incerteza, uma vez que o mundo exterior a ele se afigura como um jogo de forças antagônicas desconhecidas, contra as quais não pode se defender.

No labirinto citadino, caracterizado pelo ilusório das aparências, o medo e a dúvida são presenças constantes. Nele, todos se tornam detetives e suspeitos, tanto uns quanto outros se defrontam como estranhos e se sentem desagregados do mundo. Logo, no discurso romanescos de Noll, o flunar do personagem parece ser o de um expatriado, cuja sina é a errância permanente por entre cenários, na busca (sempre infrutífera) de uma história de vida. É o personagem de *Rastros do verão* que, na passagem a seguir, assume essa condição de autoexílio e se refere a sua mania perambulatoria:

Olhei para o garoto e disse que eu já tinha caminhado muito, que tinha sido sempre assim: quando chegava numa cidade, conhecida ou não, o meu primeiro impulso era o de caminhar sem outra direção que não a de meu faro (...) (NOLL, 1990, p. 13).

Os locais e as personagens que compõem a escritura se mostram hostis, mas familiares, pois parecem extraídos de tramas conhecidas. No conto “O cego e a dançarina”, esse tipo de mediatização fica claramente explicitada:

Mas a dançarina verminosa e o adolescente quase cego desaparecem enquanto eu fiquei aqui matutando sofismas. O mambo é o único que continua. O mambo é cantado em castelhano e tem uma parte que diz *venho ferido de uma pátria sem fronteiras* é eu estar aqui quase esquecendo o que estou olhando e vendo uma paisagem que lembra o revolta Sul dos Estados Unidos num filme quem sabe de Elia Kazan sobre um roteiro de Tennessee Williams, Em que o tédio da ensolarada tarde brinca com os cabelos da loura que os sacode para que sequem ao sol da varanda da casa que aluamos? (NOLL, 1989 a, p. 134)

Em termos gerais, observa-se que, no conto, o narrador estabelece um contraponto irônico entre o seu imaginário, formado pelo cinema, e a ambiência prosaica que o rodeia. O texto

vai sendo construído sem considerar os limites entre as imagens cinematográficas evocadas e as imagens correspondentes às ocorrências vividas ou imaginadas. Os episódios se interceptam de tal jeito que tudo parece estar ocorrendo simultaneamente, como uma colagem de fragmentos justapostos.

A escritura de Noll é montada juntando-se recortes de cenas. Essa justaposição de imagens, no entanto, só pode ser apreendida na superfície móvel do texto, onde, ao longo dos romances, a estratégia de manter um narrador de primeira pessoa impede o total esfacelamento do discurso. O narrador-personagem, por seu turno, configura-se, entre outros aspectos, como um colecionador de fragmentos, os quais, articulados compõem o seu perfil – o de um eu estilhaçado.

Em Noll, personagens e narradores são seres desgarrados, isolados, sem profundidade psicológica nem densidade biográfica. Confusos e sem raízes, situam-se num contexto urbano tomado pela hiperinflação de informações, onde não sobra lugar para o autoconhecimento e para o intercâmbio de experiências.

Nos dois autores, o que se observa é que a natureza camaleônica do sujeito produz ambiguidades e pode levá-lo praticamente para qualquer direção, fazendo-o oscilar entre polos opostos.

Desintegrada, a face do sujeito constitui-se numa forma aberta que estimula o leitor a construir a sua própria versão sobre a mesma. Uma constante na escritura de Sant'Anna e Noll é esse perfil impreciso que não se revela de forma linear e contí-

nua, mas de maneira fragmentada e dispersa. O caráter descentrado do sujeito desestabiliza a visão clássico-realista de personagem, pondo em xeque o parâmetro realista de representação que busca fornecer um retrato coeso e bem delineado do indivíduo que, nesse caso, apresenta-se como um ser dotado de individualidade e coerência psicológica, uma pretensa cópia, esteticamente elaborada, do ser humano. Na prática discursiva dos produtores em foco, o sujeito pulverizado perde completamente a integridade dos heróis clássicos, tornando-se uma figura caleidoscópica, destituída de essência. Ele é, na verdade, um conjunto de máscaras, formado pelas aparências que toma em diferentes momentos do percurso narrativo.

Em função do exposto, pode-se constatar, nos textos de Noll e Sant'Anna, semelhanças na atitude que preside o tratamento dado à ideia de fragmentação do sujeito. Essas escrituras percorrem caminhos por vezes análogos: ambas incorporam a seus conceitos estéticos dados socioculturais dos novos tempos das metrópoles. Construindo uma equivalência para a teatralidade, que parece tomar conta da cultura cosmopolita dos centros urbanos, realizam-se como um contínuo jogo de máscaras, em cuja superfície o sujeito do enunciado se traveste constantemente, exibindo-se com roupagens imprevisíveis.

No entanto, esse mecanismo, que se vem descrevendo, ultrapassa em Sant'Anna o nível do enunciado e alcança o da enunciação. A escritura de Sant'Anna não só afirma a presença em seu enunciado de um sujeito pulverizado e múltiplo, como também abre espaço em sua enunciação para uma multiplicida-

de de focos narrativos, a par de outros processos que possibilitam a inclusão de novas perspectivas no relato.

Já a prática literária de Noll, deliberadamente pouco individualizada e, portanto, mais econômica na exibição de recursos narrativos, sem perder de vista os efeitos mais gerais visados pela escritura – o virtuosismo visual e o ritmo de montagem vertiginoso, completamente funcional depois dos meios eletrônicos – opta por seguir um reiterado programa narrativo: o de pôr geralmente em foco (excetuam-se alguns contos, cuja estruturação se realiza como relato de um narrador de terceira pessoa) o olhar cinematográfico de um *eu*, submetido ao estatuto de personagem.

Com base nas observações precedentes, pode-se então afirmar que as poéticas de Sérgio Sant’Anna e de João Gilberto Noll não apenas subvertem as categorias e as convenções do sujeito unificado da tradição literária precedente, como também tematizam a problematização e o esgarçamento da ideia tradicional de individualidade já que ambas as práticas escriturais, cada uma a seu modo, implicam pensar o sujeito como uma superposição de identidades abertas. Nelas corrobora-se, desse modo, o pensamento de Fredric Jameson, para quem uma das características identificadoras da cultura pós-moderna é o solapamento da noção de subjetividade fixa, em favor da mentalidade esquizofrênica de um novo sujeito desunificado, descentrado: um ser em fluxo, imerso num espaço e tempo indiferenciados, tomado por uma espécie de amnésia histórica que im-

possibilita qualquer sentimento estável do eu (JAMESON, 1985, p. 21-26).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios de Fredric Jameson*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.
- MORICONI Jr., Ítalo. *A provocação pós-moderna: Razão histórica e política da teoria de hoje*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1987.
- NOLL, João Gilberto. *A céu aberto*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- _____. *A fúria do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- _____. *Bandoleiros*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- _____. *O cego e a dançarina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- _____. *Rastros do verão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Breve história do espírito*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.
- _____. *Notas de Manfredo Rangel, repórter. A respeito de Kramer*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- SUBIRATS, Eduardo. *A cultura como espetáculo*. São Paulo: Nobel, 1989.