

A ORDEM DA REPETIÇÃO E O JOGO DE SIMULACROS

Maria Isaura Rodrigues Pinto
(UERJ e UNIPLI)

(...) a terceira força da literatura, sua força propriamente semiótica, consiste em jogar com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram, em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas. (ROLAND BARTHES)

A partir de procedimentos intertextuais de leitura, o presente trabalho trata da incorporação de estratégias serializantes pelas escrituras de Sérgio Sant'Anna e João Gilberto Noll. Levando em conta pontos de aproximação e de afastamento entre a linguagem literária e a midiática, busca mostrar que esses recursos não se reduzem a uma mera mimetização acrítica de princípios de reduplicação, já que as práticas discursivas em questão se afastam desses mesmos princípios quando, com seus artifícios lúdicos, forjam novos sentidos, não se subordinando, assim, às regras de standardização, embora se deixem permear por expedientes da técnica.

Nessa ordem de cogitações, cabe observar que na prosa de João Gilberto Noll – em que, a todo instante, se cruzam com personagens anônimos, imagens de filmes, notícias de jornal, sons e imagens televisivas, transmissões radiofônicas – a figura do vidro, como mostra Flora Sussekind (ao fazer o mapeamento das trilhas da ficção contemporânea), é presença constantemente reiterada. Esse recurso, que Flora denomina de “transparência irônica”, atua, segundo o ponto de vista da pesquisadora:

Seja no sentido de duplicar as instâncias narrativas, ora subjetivas, ora anônimas; seja na reavaliação tanto da idéia de privacidade, do narrar como revelação da própria experiência vital, convertidos em

impossibilidades; quanto das linguagens públicas que se exibem, mas que são vistas de fora sem endosso. Com uma parede de vidro no meio (SUSSEKIND, 1986).

A presença exacerbada de vitrines, vidros e espelhos remete também à idéia de que a era contemporânea é toda mediada e ordenada por telas luminosas: a da televisão, a do computador, a do painel eletrônico do carro, a do caixa eletrônico, a do telefone celular, diante das quais, como diz Jean Baudrillard “perde-se de vista o real enquanto se é perdido de vista” (BAUDRILLARD, 1999: 78). Em Tela total, Baudrillard apanha emprestado do programa apresentado por Jacques Pradel, Perdidos de vista (em que se promove a busca de pessoas desaparecidas), a metáfora do desaparecimento para elaborar o ensaio “Perdidos de vista e realmente desaparecidos”, em que reflete, de forma contundente, sobre o império dos simulacros, a extinção do real e o desaparecimento do sujeito em face da visibilidade brilhante da tela eletrônica:

“Estamos todos desaparecidos” – assim poderia intitular-se o programa de Pradel. E nesse sentido – unicamente nesse sentido – é de uma evidência ofuscante. Como toda televisão mais “vulgar”, sua mensagem, bem mais edificante que a da televisão de “alta qualidade”, é de grande clareza, ainda que indecifrável à primeira abordagem: “Somos todos estúpidos, idiotas; vítimas ou terrorista, miopatas ou aidéticos potenciais.” E isso é verdade. Mas antes de **tudo** desaparecidos. E se fosse necessário olhar o programa de Pradel em infravermelho para extrair, apesar de tudo, alguma lição, ele nos diria: “Todos sabemos que alguma coisa essencial desapareceu. Mas não sabemos o quê”. E Pradel finge procurar X... ou Y..., mas em realidade todo mundo pouco se importa e ninguém se engana – em realidade, foi o real que desapareceu, e, por trás de X... ou Y..., fascina as populações (BAUDRILLARD, 1999: 78).

Na prosa de Noll, o procedimento de apropriação de imagens estereotipadas da mídia em que o narrador funda sua existência, acaba por esvaziá-lo, tornando-o um ser sem espessura, imagético. Por essa razão, são freqüentes as referências ao tema do espelho (possível metáfora da tela contemporânea, ao lado do vidro e da vitrine), da visibilidade e da invisibilidade do sujeito que se tornou imagem. No trecho a seguir, de Bandoleiros, a imagem do narrador, refletida no espelho, revela esse processo de apaga-

mento, ou como diz Baudrillard, de desaparecimento: “O espelho confirmava: Mary conseguira me deixar com o aspecto ainda mais desolador. Eu parecia ter sumido um pouco mais” (NOLL, 1985: 68). De modo análogo, na seguinte passagem de Rastros do verão, faz-se alusão a uma perda do referencial, que é, em suma, a perda da própria identidade: “Naquele espelho eu parecia de uma terra remota, obrigado a enfrentar diariamente as maiores intempéries. Senti como se uma falta do que jamais precisaria suportar. Baixei os olhos” (NOLL, 1990: 92, 93). Já em A céu aberto, as figuras ficcionais parecem encolher-se até a invisibilidade, até o desaparecimento. É o que sugere a seguinte passagem em relação ao irmão do narrador (que mais adiante acaba mesmo desaparecendo): “O meu irmão olhava-se no espelho com a cara menor do que tinha realmente. Parecia o mais minguado dos mortais em tempo e tamanho, tudo nele me pedia um caminho que, temi, talvez pudesse vir a me cansar” (NOLL, 1996: 13).

Para o narrador de Noll – réplica do viajante nostálgico –, que vive o mundo como perda, uma maneira de tentar impedir o desaparecimento das coisas é acumular ruínas. Em Hotel Atlântico, o narrador viajante é um colecionador de imagens clichêizadas dos lugares por onde passa. É como se os cartões-postais pudessem preservar essas paisagens da aniquilação:

À tarde perambulei pelo centro da cidade. Comprei um postal da ponte de Florianópolis. Eu costumava guardar postais de recordação. Naqueles dias eu levava num bolso detrás das calças dois postais. Já estavam bem amarfanhados. Um deles mostrava a praia de Copacabana à noite, o outro, a barca de Niterói. Agora, aquele postal da ponte de Florianópolis atravessando um mar de um azul escandalosamente artificial, aquele postal faria companhia aos outros (NOLL, 1989 b: 30, 31).

Também o narrador de Rastros do verão se sente atraído pelos cartões-postais, embora não os colecione: Vi uns postais numa banca, parei para olhá-los. O de Gramado coberta por uma camada de neve. Um outro mostrando dois pinheiros solitários. Outro, cavalos despidos na campanha (NOLL, 1990: 8).

Os personagens parecem funcionar, nesse contexto, como

mariposas em volta de uma lâmpada, cujo bater de asas no vidro, sem alterar a ordem das coisas, chama, no entanto, a atenção; no caso, para questões essenciais da contemporaneidade: a integridade e a subjetividade onde tudo é imagem, a “vida” num mundo impregnado de personagens e cenários. Assim, a linguagem espetáculo, ironicamente, põe em foco aquilo que os simulacros excluem. Se se estende o campo de possibilidades metafóricas à passagem em que o narrador de Harmada come mariposas, pode-se, por analogia, considerar que o procedimento adotado pela escritura é o de minar os discursos utilizados do seu interior, ao mesmo tempo que fornece a falsa impressão de desistir de fazê-lo:

Nessa noite, sentado de vigia comi mariposas. Eram tantas que volteavam a lâmpada da entrada do paiol... Algumas voejavam muito perto de mim, eu às vezes as atacava com mão firme e as botava na boca e as mastigava, algumas ainda tremulando de vivas lá na minha língua, e eu as engolia sentido um gosto acre e aveludado e aquilo ia me ajudando a passar o tempo e me fazia provar sim o conteúdo inóspito da força crua, sem meter panela no meio nem óleo nem tempero (NOLL, 1996: 81).

O itinerário seguido pela escritura de Sérgio Sant’Anna, assim como o seguido pela de Noll, está longe de ignorar a invasão da vida contemporânea pelo imaginário veiculado pela mídia. Por isso, também aqui mecanismos freqüentemente utilizados em produtos da indústria cultural são amplamente explorados. Em Amazona, por exemplo, a técnica narrativa, ao reciclar expedientes folhetinescos, mescla habilmente elementos do *best seller* tradicional (erotismo, negociatas, política, violência policial, assassinato, drogas), criando ao final de cada capítulo um clima de suspense que funciona como gancho em relação ao seguinte. Por outro lado, a referência ao cinema se torna clara no caso de olhos que efetuam movimentos similares a tomadas de câmeras, como, por exemplo, os olhos azuis do fotógrafo francês e os do marido da personagem Dionísia:

Nesses segundos de eternidade, o que se infiltrou na câmera do francês, como um último clique panorâmico, não foi – ao contrário do que se afirma – o desenrolar de toda uma vida, mas a percepção supernítida de tudo o que o cercava (...) (SANT’ANNA, 1986: 125).

Como uma câmera fria, o olhar do marido enquadrava sucessivamente um seio, um rosto, uma bunda, uma coxa, o sexo que Dionísia lavava no bidê, não podendo deixar de lembrar-se do fotógrafo de olhos azuis (SANT'ANNA, 1986: 19).

Além desses aspectos, o leitor se depara com personagens que são só superfície, imagens, já que, freqüentemente, emergem de uma cadeia de múltiplos mecanismos de mediação: fotografia, cinema, teatro, pintura etc.:

O recurso que Jean encontrou a seguir, para a passagem, o corte radical deste tempo antigo a um outro, foi algo digno de gênio, ou, pelo menos, de um certo descortínio: o vestido que Dionísia tinha aos pés enquanto na próxima foto, ainda nua, soltava os seus cabelos num gesto oscilante entre o pudor e a sedução deliberada, não era o vestido antigo, decotado, e sim o vestido vermelho de fins dos anos cinqüenta, a sugerir entrada numa nova era de liberação da mulher. Vestido que logo depois vemos erguido até à cintura por Dionísia, enquanto seus cabelos prenderam-se num coque, numa inversão de fotogramas como se um projetor cinematográfico rodasse para trás. Ou como se Dionísia, neste limiar, hesitasse. Porém a própria figura do artista – não mais o pintor e sim o fotógrafo, entrevisto através do espelho – a retratá-la simultaneamente de costas, de frente, marcava em definitivo a entrada nesta nova era (SANT'ANNA, 1986: 45).

É interessante observar a reduplicação sucessiva de imagens, em que se pauta a narrativa para construir seus personagens. Isso implica marcar o personagem pelo caráter de exterioridade, pondo ironicamente em questão o aniquilamento da autenticidade. A esse procedimento discursivo soma-se outro que o ratifica e o complementa: o desdobramento do sujeito que observa a si mesmo como se fosse um outro, tal como acontece na seguinte passagem:

Num misto de sonho e vigília, passavam a galope pelo cérebro entorpecido de Dionísia figuras como o próprio marido, o paizinho dela morto há tanto tempo, O fotógrafo de olhos azuis, outros personagens mais repulsivos desta noite e de outras, como o Dr. Ribeiro. Mas naquele cinema interior projetava-se principalmente ela própria, Dionísia, cavalgando em cima de algo tão rígido e pulsante como um cavalo (SANT'ANNA, 1986: 20).

Nesse universo narrativo, especialmente caracterizado por egos em duplicata (expressão de Flora Sussekind), a aparência

substitui a interioridade, tudo é performance e encenação. Os gestos dos personagens se tornam poses e o prazer pela exposição atinge as raias da obscenidade. Como no exemplo a seguir, localizado em *A tragédia brasileira*, em que o que poderia ser um lance de intimidade se transforma numa superexposição diante de um olhar/câmera:

(...) a mulher lindamente estatelada e decomposta sobre o sofá, é uma boneca de carne cujos movimentos são apenas os da respiração. Sua seminudez e os cabelos caindo-lhe sobre o rosto de óculos fornecem-lhe um ar de violência consumada, morta. No entanto, em seu íntimo, de plena posse de uma consciência, como uma atriz, ela goza desse olhar que a devassa e a transforma em obra (SANT'ANNA, 1987: 95).

Nessa prosa que adere à situação de exposição, de espetáculo, mesmo quando o assunto tratado parece indicar subjetividade, privacidade, mesmo nesse caso (ou melhor, especialmente, aí) há a interferência do imaginário veiculado pela mídia, fazendo com que o individual se esgarce e se torne de repente público. A fala de Ralfo, na cena em que faz amor com Rute, de janelas abertas, põe, ironicamente, em destaque essa idéia: “Nós somos o espetáculo e o realizamos com fervor” (SANT'ANNA, 1975: 66). Na passagem a seguir, do romance *Amazona*, as imagens pessoais, íntimas, de Dionísia, são cortadas por imagens midiáticas, como se após uma mudança quase involuntária de canal, se vissem na tela cenas familiares de um filme já iniciado:

Eles haviam deixado a casa do banqueiro, na Barra da Tijuca, às duas da manhã, quando os motoristas bêbados tomam conta das pistas da cidade. Dionísia também estava embriagada, mas de suas recordações mais recentes.

Era uma noite clara, de lua cheia, e do carro se descortinavam ondas espumantes batendo nos rochedos. Com medo, Dionísia viu a si própria lá embaixo, com um filete de sangue a escorrer da testa. Ela viu seu corpo lindo, praticamente intacto, reverberando ao luar: aqueles seios magníficos, as coxas grossas e musculosas e a penugem do sexo a oferecer-se à multidão que se comprimia lá em cima, na amurada, os carros parados em fila, num engarrafamento que se estenderia do Túnel do Joá à Avenida Delfim Moreira. E Dionísia sentiu aquele arrepio de desejo e medo, quando nos projetamos num acontecimen-

to de violência e sexo. Parecia até um filme (SANT'ANNA, 1986: 14).

Há na produção de Sant'Anna um excesso de elementos, de motivos, de arranjos, de técnicas, de linguagens e também de intenções, o que lhe permite cultivar uma sofisticada capacidade de ironia e humor. Muitas vezes, em função do procedimento irônico, a prática textual caricatura o modelo (literário ou extra-literário) utilizado e assim, de certa forma, dele se distancia. É o caso do romance *Amazona*, em que se acentuam, de forma declarada, os clichês ingênuos e sensacionalistas da moldura folhetinesca. Na passagem a seguir, o narrador, fazendo uma alusão irônica ao gênero, brinca com a execução das técnicas utilizadas que incluem enredos mirabolantes e coincidências insustentáveis:

O entrar em outra, de Moreira, fora literal e a história que ele tinha para contar a Dionísia era, em outras palavras, a seguinte: para culminar aquela noite em que quase se jogara da Ponte Rio-Niterói, evento onde, nos romances antigos, costumavam iniciar-se grandes casos de amor. E foi também o que aconteceu com ele: havendo comprado um lugar ao acaso, no segundo balcão, teve a agradável surpresa de sentar-se ao lado da distinta mulher que ele notara na bilheteria do teatro, pela manhã.

Ora, dirão: isso é coincidência demais. Nem tanto, pois o fato do Moreira sentar-se justo ao lado da mulher que ele timidamente desejara, na rua, não é uma hipótese estatisticamente mais implausível do que, na mortal maratona de espermatozoides, numa noite de inverno, em Juiz de Fora, rumo ao útero de sua mãe, ter sido precisamente ele, Francisco Moreira, o vencedor (SANT'ANNA, 1986: 148).

Com isso se produz um efeito anti-ilusionista que assinala a presença da auto-representação textual. Tem-se, no caso, uma tática de reduplicação que se realiza de forma acentuadamente metalingüística. A escritura, ao exibir-se como máscara, ao problematizar sua artificialidade, afasta-se da fórmula do folhetim, cujas convenções obedecem ao esquema da verossimilhança. No entanto, a estética de Sant'Anna, ao mesmo tempo em que transgride a moldura emprestada, endossa certos traços que lhe são peculiares, apoiando-se neles para forjar sua estrutura.

Diferente do que ocorre na escritura de Noll, o narrador de

Sant'Anna se diverte com o uso intensivo da linguagem da mídia. Ironicamente a exhibe, já que opera com os limites que ela oferece, com o propósito de redimensioná-los. O resultado dessa prática é mais um mecanismo de trapaça com a própria linguagem do espetáculo do que um lance de violência. Como Flora Sussekind enfatiza:

E parecendo mimetizar recursos da mídia, Sérgio Sant'Anna na verdade trapaceia. O mimético é um truque. E, feitiço contra feiticeiro, acaba por superexpor a própria magia do espetáculo, de uma sociedade rapidamente espetacularizada como a nossa nas últimas décadas.

Qualquer truque contra o espetáculo? Talvez não propriamente contra mas sim com (SUSSEKIND, 1986).

No jogo de simulacros engendrado pela ficção de Sant'Anna, a partida é jogada, por assim dizer, numa perspectiva intertextual bastante ampla. A heroína do romance *Amazona*, por exemplo, é chamada de Dionísia, *Amazona* e *Diana*. A escritura, como se pode observar, recorre a três figuras da mitologia greco-romana para nomear a personagem e caracterizá-la. No entanto, a protagonista, que, de certa forma, é a exaltação da liberdade e da irreverência, constituintes simbólicos do deus Dionísio, possui a independência e o espírito combativo das Amazonas e a formosura da deusa Diana, acaba por ter ironicamente seus atributos minados pela imagem da mulher fatal, revelando-se também um acúmulo de clichês, de futilidades. Dionísia, ironicamente elevada à condição de uma espécie de super star politizada, torna-se objeto de voyeurismo de seus admiradores:

Frederico Otávio volta a fixar seu olho na câmera. Todos se erguem mais uma vez e, por aclamação, aprovam o nome de Dionísia como candidata à Constituinte e à Presidência da República.

Primeiro plano de mãos que abrem uma garrafa de champanha. A rolha explode e o líquido espumante jorra da garrafa. Várias garrafas são abertas e os convencionais servidos.

Dionísia ergue a taça num brinde e depois a leva à boca. A imagem se fixa no rosto da *Amazona*, captando em seus olhos uma misteriosa centelha (SANT'ANNA, 1986: 231).

Tanto em Noll quanto em Sant'Anna, guardadas as diferenças e aproximações possíveis, o que se observa é que o romanesco, tendo como horizonte de realização a indústria cultural, se consolida na forma de uma estética do espetáculo e, como tal, joga com estratégias serializantes, que são ajustadas de modo diferente para que ganhem um outro rendimento.

O modo como a serialidade é trazida para a superfície escritural revela que a atitude dessas escrituras é a de, traçando linhas de fuga no interior desses discursos, insistir na busca de escapar às influências homogeneizadoras das subjetividades e à pasteurização das emoções. O constituintes midiáticos apropriados pelas duas narrativas não perdem seu poder de fascínio, quando transcontextualizados, deixando, entretanto, de funcionar como mero entretenimento, assumem paralelamente uma dimensão questionadora. A reintegração desviante desses usos no corpo do discurso literário instiga o leitor/espectador a, num processo de descondicionamento, deslocar o seu ângulo de visão, o que implica divisar significados não contemplados pelo senso comum. Nesse sentido, a arte literária é, como disse Gilles Deleuze, um ato de resistência à sociedade do controle, da informação:

Ela (a arte) tem a ver com a informação e a comunicação a título de ato de resistência. (...) Reflitamos... O que resiste à morte? Basta contemplar uma estatueta de 3.000 anos antes de Cristo para descobrir (...) Poderíamos dizer então, de forma mais tosca, do ponto de vista que nos interessa, que a arte é aquilo que resiste, mesmo que não seja a única coisa que resiste. Daí a relação tão estreita entre ato de resistência e a obra de arte. Todo ato de resistência não é uma obra de arte, embora de uma certa maneira ela faça parte dele. Toda obra de arte não é um ato de resistência, e, no entanto, de uma certa maneira, ela acaba sendo (DELEUZE, 1999: 4, 5).

O processo de reduplicação de signos, integrado à produção artística individual, está presente em grande parte dos projetos contemporâneos de ficção, em que a tendência à repetição se traduz por montagens intertextuais que abarcam empréstimos frequentes a outras linguagens, gosto pela alusividade e recusa a totalizações. O percurso do texto, nesse caso, já não é mais linear nem contínuo ou uniforme: há nele um movimento de reportação pelo

qual se recupera a informação do passado, remoto ou recente, mas já como convenção, num método irônico de jogo que nega o recurso metafísico da origem.

O jogo da simulação (ou o expediente de sobrepor representações), ligado a um sentimento arqueológico, pressupõe a valorização pós-moderna de uma prática escritural democrática. Com efeito, as vanguardas históricas, ao responderem, pelo lado da elite, ao influxo da técnica, promoveram uma ruptura com o passado e instauraram o divórcio entre arte e público, na defesa do objeto artístico autônomo e singular. Apartada do radicalismo vanguardista, a literatura produzida na época atual não hesita em voltar os olhos para a tradição artística, em abolir hierarquias e em esfumacar ainda mais a frágil divisa entre cultura erudita e cultura popular:

Assim, contrapondo-se ao sonho modernista de uma delimitação medular da obra (que, repito, chegou a incluir por mais paradoxal que pareça a dispensa do próprio espectador), uma predisposição conjunta para o interesse mútuo vem pontuando o cenário hodierno. Nele cabe a investigação plena e a validação de todos os elencos possíveis de leitura e isso sem tabus ou pré-condições no que tange a consecução da poíesis (CAMPOS, 1993: 36).

A prática citacional da arte pós-moderna incrementa um tipo de exercício estético intencionalmente plurívoco e de ampla recorrência repertorial. Décio Pignatari argumenta que devido ao fato de os meios de comunicação de massa irem criando e impondo sua própria linguagem, seu próprio repertório,

Não podemos mais dar-nos ao luxo de elaborar e reelaborar nossos recursos num processo seletivo mais discriminado: nossa seleção se faz a golpes de necessidade. O único luxo que podemos permitir-nos é o de criar, inovar, mesmo ao preço de um talvez inevitável estágio imitativo, sendo que a própria imitação já é problemática (PIGNATARI, 1971: 124).

Assim, o que interessa à técnica de construção, que opera com uma ampla rede de manejos intertextuais, é a desagregação de fronteiras discursivas, expediente que põe em jogo o indecidível, instaura o paradoxo e constrói a narrativa como lugar cambiante,

no qual a reutilização funciona como recurso escritural e a repetição não exalta imutabilidades, pois remanejando o já elaborado, mostra que ele nunca é simplesmente o mesmo, ao ser reeditado. Mobilizar matrizes convencionais e recortes de discursos já existentes não implica, portanto, uma forma de investida nostálgica no passado.

As reciclagens pós-modernas, realizadas a partir dos anos 60, estão relacionadas a uma leitura produtiva de discursos surgidos com o processo de urbanização e de expansão do horizonte técnico. Tendo percebido o anacronismo de sua situação, em face ao fortalecimento da comunicação midiática na esfera cultural, os escritores buscaram dar às suas composições novos rumos e, nessa busca, descobriram a potencialidade expressiva dos produtos discursivos de fabricação industrial.

Umberto Eco coloca constantemente em pauta a fragilidade das segmentações bipartidas excludentes e hierarquizantes que apregoam demarcações rígidas de fronteiras no campo cultural. Ao tecer considerações sobre o seu próprio romance, “*O nome da rosa*”, o escritor propõe: *O romance pós-moderno ideal deveria superar as diatribes entre realismo e irrealismo, formalismo e “conteudismo”, literatura pura e literatura engajada, narrativa de elite e narrativa de massa”* (ECO, 1984a: 59).

Na coletânea *Sobre os espelhos e outros ensaios*, Eco reflete sobre a questão da repetição e da serialidade nos textos de consumo popular. Segundo o crítico, por serem os critérios de originalidade e singularidade fatores caros à estética “moderna”, que vê a obra de arte como objetos não repetíveis, esta:

Negou-lhes (às obras produzidas pelos meios de comunicação de massa) qualquer valor artístico exatamente porque pareciam repetitivas, construídas de acordo com um modelo sempre igual, de modo a dar a seus destinatários o que eles queriam e esperavam. Definiu-as como objetos produzidos em “série” assim como se produzem muitos automóveis do mesmo tipo, segundo um modelo constante (ECO, 1989: 120).

Partindo dessas premissas, Eco problematiza, na forma de

indagações bem humoradas, o sentido da obra de arte e a noção de serialidade, ao mesmo tempo que mostra o quanto, nos dias de hoje, parecem impróprios os parâmetros excludentes estabelecidos pela sensibilidade moderna para a obra de arte:

Em que medida o serial dos meios de comunicação de massa é diferente de muitas formas artísticas do passado? Em que medida não está nos propondo formas de arte que, recusadas pela estética “moderna”, induzem uma estética dita “pós-moderna” a diversas conclusões? (ECO, 1989: 121).

Ficam, então, as perguntas para serem (re)pensadas.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- . *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- BAUDRILLARD, Jean. *Tela total*. Porto Alegre: Sulina, 1999.
- CAMPOS, Jorge Lúcio de. *A vertigem da maneira*: pintura e vanguarda nos anos 80. Rio de Janeiro: Diadorim, 1993.
- DELEUZE, Gilles. O ato de criação. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 de junho de 1999, Caderno Mais!, p. 4, 5.
- ECO, Umberto. *Pós-escrito ao O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- NOLL, João Gilberto. *A céu aberto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- . *Bandoleiros*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- . *Harmada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- . *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- . *Rastros do verão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.
- . *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Fronteira, 1989.
- PIGNATARI, Décio. *Informação. Linguagem. Comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- SANT'ANNA, Sérgio. *A tragédia brasileira*. Romance-teatro. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- . *Amazona*: novela. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- . *Breve história do espírito*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- . *Confissões de Ralfo* (Uma autobiografia imaginária). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- . *Ficção 80*: dobradiças e vitrines. *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, n° 5, 1986.