

# ESCRITURAS DE MONTAGEM: AGENCIAMENTOS DA PERCEPÇÃO

Maria Salete Borba

Doutoranda da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

Bolsista CNPq-Brasil

**RESUMO:** *A partir da obra ficcional de Valêncio Xavier e de Osman Lins, trabalhamos a escritura como resultado da montagem enquanto instrumento de transformação da percepção. Para tanto, lemos com teóricos que vêm trabalhando com tal concepção de construção do ver.*

**Palavras-chave:** *Escritura, montagem, literatura.*

**ABSTRACT:** *Starting from Valêncio Xavier's and Osman Lins, fictional works we explore the writing that result from the montage as an instrument to transform the perception. Therefore, we read with theorists that are exploring this conception of construction about the seeing.*

**Key words:** *Writing, montage, literature.*

Valêncio Xavier Niculitcheff, como escritor, colaborou com vários jornais e revistas – *Quem*, *Panorama*, *Nicolau*, *Ficções*, *Revista USP*, *Cult*, *Vox* –, entre outras. Além de atuar como escritor, trabalhou também como consultor de imagem em cinema e como diretor e roteirista de TV. Na área do cinema recebeu como cineasta o prêmio de melhor filme de ficção na IX Jornada Brasileira de Curta-Metragem, com *Caro Signore Feline*. Entre outros vídeos realizou: *O pão negro – Um episódio da colônia Cecília e Os 11 de Curitiba, todos nós*, que foi premiado em 1995 pela OCIC-Office Catholique Internationale du Cinéma.

Xavier vem publicando desde 1973, dentre sua escrita escolhemos, para uma breve apreciação, o livro *O menino mentido*, que foi publicado pela Companhia das Letras em 2001, no volume chamado *Minha mãe morrendo e o menino mentido*.

Através das informações oferecidas pelo escritor e sua obra, a narrativa valenciana surge da observação e da utilização de uma série de atravessamentos, de cruzamentos com várias linguagens, quer sejam elas literária, plástica ou cinematográfica, o que nos leva hoje a compreendermos, e lemos *O menino mentido* como um “texto” em que as imagens não decorrem de metáforas, nem sugerem contemplação, e sim, corte e montagem.

O corte, algo próprio da imagem, vem definir sempre a imagem como algo sem imagem, ou seja, a imagem é esvaziada de sentido. Desse modo a escritura na obra de Valêncio traz justamente, através da idéia de corte e repetição, uma imagem híbrida e cinematográfica.

Nesse sentido, lemos e re-construímos as memórias do “menino que morreu”, ou seja, do “menino mentido” (mentido=falso, aquele que não existe mais), e que através das lembranças do escritor ressurge nos fazendo lembrar do eterno retorno de Friedrich Nietzsche, e de Roland Barthes quando se refere à fotografia dizendo que ela reproduz infinitamente e mecanicamente o que ocorre uma única vez, não podendo repetir-se existencialmente. Através dessa afirmação, advinda de Barthes, podemos dizer que a fotografia retrata o que está presente e é verdadeiro naquele momento, não há outras possibilidades para quem a visualiza. Mas, é também com a fotografia que, segundo Benjamin, se tem o valor de culto colocado em ‘xeque’: “A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos”. (BENJAMIN:1994, 174)

É justamente através da utilização de imagens/fotografias/textos, que Valêncio Xavier traz à tona todo um passado através de um novo olhar. Um olhar que ora atua como uma objetiva, ora com a curiosidade da criança, com o olhar crítico do jornalista, do narrador, e porque não, do colecionador. Desse modo, através das fotomontagens, texto e imagem se fundem, assim como escritor e personagem, pois a fotomontagem, tal como a montagem, é a constituição do discurso através do corte e da repetição. Podemos dizer, portanto, que o que encontramos em *O menino mentido* é o acionamento do processo de montagem, que nos aponta uma imagem que retorna rememorada, de acordo com Walter Benjamin, com características desse passado que atualiza através do corte, da seleção, vindo suspender a noção de certeza, de decisão e de diferença.

É a partir de uma sorte de indecibilidade, como diria Giorgio Agamben, de uma impossibilidade de entendimento que podem ser lidas as imagens em Valêncio Xavier. É na potencialização do fragmento que se constitui a narrativa: lembranças, recortes, imagens de um passado retornam ao serem deslocadas de seu tempo e espaço.

Na novela *Avalovara*, de Osman Lins, estes procedimentos modernos de montagem são visíveis na forma como o escritor constrói, estrutura o eixo narrativo. Tanto em Lins quanto em Valêncio, a forma que se apresenta na escritura possui características da artesania moderna, ou seja, o emprego da colagem e certo ar de inacabamento da “narrativa. Raúl Antelo, em *Potências da imagem*, observa que

Na relação entre imagem e cultura de massa, imagem e política, imagem e desaparecimento, que atravessa o debate do modernismo tardio, julgamos captar algo da energia do moderno que ainda resiste nos textos e nas imagens. O inacabamento de uns remete-nos às outras, mas a impotência delas carrega-se de renovadas forças de sentido. (ANTELO:2004,12)

Das lembranças do menino, em Valêncio, nos detemos naquelas que registram o não ver através das fotomontagens nos obrigando a ler nas “entre linhas” da imagem/texto. O ver

em Valêncio Xavier está contaminado pela realidade, assim como, o não ver, que é narrado por Charles Baudelaire, quando segue um estranho que o conduz ao paraíso dos prazeres da eternidade, é real e efetivo.

O espaço e o tempo são marcados de forma fragmentária através da colagem, por exemplo, as contas de menos das páginas 95 e 141 vão marcar o tempo do menino, e sua transformação em adolescente, marca dessa forma a "morte", o deixar de ser menino. Só porque não é mais o menino, que há a possibilidade da existência do menino mentido. Seria esse o que vem rememorar, re-atualizar o menino que foi, mas que nesse jogo de corte e montagem se repete. Essa mesma fantasmagoria como nos diria Benjamin encontramos nas imagens, ou seja, elas destacam o que já foi, apresentando-nos o espetro.

E se não há uma distinção entre imagem e texto, já que ambos se apresentam enquanto enunciação, como fantasmagoria, o que nos resta são imagens expostas, com diálogos cortados, sobrepostos, com encontros e desencontros, ou seja, não há referentes. Assim, podemos dizer que a imagem, nesse contexto, pode ser vista como uma prótese de experiência, tal como, Walter Benjamin discorria com relação ao cinema no texto sobre a reprodução mecânica. O que nos leva a concluir que a experiência não é plena, não é acabada, pois, a imagem/texto passa a ser acessório desse espaço.

Ítalo Calvino em seu livro *Seis propostas para o próximo milênio*, trabalha alguns conceitos que nos ajudam a compreender muito das narrativas contemporâneas. Leveza, rapidez, fluxo, virtualidade, visibilidade ou multiplicidade são, para Calvino, o que põe em relevo a atualização de alguns mitos, como, por exemplo, o mito de Perseu. Perseu é o único herói capaz de cortar a cabeça da Medusa, e se confronta com uma das grandes metáforas barrocas: a possibilidade de ser convertido em pedra, pois, poderia ser cativado por este olhar, que petrifica em sua fascinação. O indivíduo petrificado inevitavelmente ruiria, e cairia em fragmentos, como todas as metáforas relacionadas à modernidade.

Em *O menino mentido* a referência ao mito da Medusa se apresenta tanto através do texto, quanto através das imagens. As imagens que compõem e constroem o imaginário do menino, e nos acompanham nessa "narrativa", advêm dos mais diversos meios de comunicação, como podemos constatar, desde anúncios da revista *Leitura para todos* (1930), histórias em quadrinhos sobre a vida de Lampião que foram publicadas em *A noite ilustrada* (1937-38 e 40), imagens do *Almanaque Tico-tico* (1948), e além dessas referências, temos também, fotos de divulgação de filmes, fragmentos da edição clandestina de *A filosofia na alcova* do Marquês de Sade. Eis o repertório existente em *O menino mentido* responsável pela elaboração de um novo olhar que atravessa ao cortar, e que funde ao unir.

Tal como podemos observar na página 199 de *O menino mentido*, o texto é composto por fragmentos aleatórios, resquícios de memórias e recordações, cujo fio condutor é a lembrança do escritor/personagem. Através desse texto vem à tona a transformação do ver a partir da fragmentação, do corte, da seleção. Na mesma página encontramos também as imagens das cabeças decapitadas de Lampião e Maria Bonita, que nesse momento, em especial, nos chama a atenção. Para ler Valêncio podemos trazer à tona o livro de Eliane Robert Morais *O corpo impossível*. A escritora inicia sua leitura apontando um museu ao ar livre existente no final do século XVIII, época em que a guilhotina era o símbolo/instrumento/máquina de maior representação do estado:

... ao separar o corpo em duas partes, mas atraindo a atenção dos espectadores para a cabeça, a guilhotina tormou-se, como observou Daniel Arasse, a primeira máquina de tirar retratos. (MORAIS:2002, 17)



Foi tempos depois, eu já era grande, fui ver o museu lá na Bahia. Parecia maçã assada. Sabe quando se assa maçã com açúcar no forno? Que ela fica com a pele meio-enrugada, meio-solta? É uma outra coisa, não é mais uma maçã. Para mim chega até a dar nojo.

Estavam lá expostas a cabeça do Lampião e a da Maria Bonita, bem encostadinhas uma na outra, como dois namoradinhos, ele olhando para ela de olhos fechados. Duas escuras maçãs assadas com longos cabelos negros secos. Era a maior atração do museu, vendiam cartão-postal, eu comprei um, depois não sei onde eniei.

Nunca mais comi maçã assada.

[Fig.1](XAVIER:2001,199)

Valêncio Xavier chama a atenção justamente para esse desdobramento da imagem a partir da exposição pública, institucionalizada, capitalizada: a imagem do museu, do *souvenir*. No século XVIII era comum os artistas dedicarem-se à representação da cabeça sangrando das vítimas guilhotinadas, no entanto, a leitura de Morais vai mais longe, mostrando justamente que por trás dessa forma de representação há o corpo estatal que também está se fragmentando.

Os retratos dos guilhotinados representavam uma espécie de duplicatas da cena original da decapitação, quando as cabeças eram efetivamente isoladas do resto dos corpos para serem expostas à visão pública. Gesto último do ritual da execução, a exibição do rosto do decapitado pelo carrasco anuncava o triunfo do corpo político sobre seus traidores, culminando o espetáculo com a apresentação da 'verdadeiro retrato do monstro'. (MORAIS, 2002, 17)

Através de Valêncio chegamos ao início do processo de capitalização, ou seja, as cabeças expostas, e duplicadas, transformadas em mercadoria através do *souvenir*.

De acordo com Morais, temos a fotografia da fotografia. A partir da imprensa e da fotografia, que além de comunicar, passaram também a transformar todo evento em "espetáculo" através da utilização da reprodução, podemos analisar as imagens das cabeças decapitadas de Lampião e Maria Bonita, exemplo, mais evidente, ligado diretamente ao mito da Medusa. Expostas, enquadradas, recortadas, e assim, transformadas em mercadoria, tal como Valêncio enfatiza, "eram a maior atração do museu".

Ou seja, *O menino mentido* é uma escritura, cuja maior característica é seu caráter fragmentário, que a constitui, mas que do qual, também, é constituída, tal como, confirmamos através da citação de Nertan Macedo:

Corpo agora sem cabeça/ virou alma do outro mundo/ medusa de um amor profundo/  
sono sem amanhecer (XAVIER: 2001,183)

A atualização do mito da Medusa nos remete a uma imagem de leveza, pois Perseu é também o herói que voa, com suas sandálias aladas. Na história mitológica, Perseu faz o monstro se petrificar, já que este, se mira em seu escudo espelhado. Do sangue da Medusa decapitada pela espada de Perseu, surge o cavalo alado Pégaso. Assim, o peso da Medusa se converte em seu contrário, e, no caso de Lampião, em “alma do outro mundo”. Calvino acentua:

É sempre na recusa da visão direta que reside a força de Perseu, mas não na recusa da realidade do mundo de monstros entre os quais estava destinado a viver, uma realidade que ele traz consigo e assume como um fardo pessoal.(CALVINO:1990, 17)

Essa é uma das formas de se ler a obra de Valêncio Xavier, ou seja, de forma indireta, pelas bordas, pelas margens. Pois, como observou Eliane Robert Moraes, o estado está por trás, continua cortando, censurado como quando nos deparamos com confidências, memórias do menino/homem que mesclam medo, insegurança e curiosidade, “legendando” imagens/cartazes de propagadas, que nos levam a ler as/nas entre linhas da imagem e do texto o que não é dito.

É justamente nesse espaço em que há o vazio, que nos é permitido a distância para com o objeto, e a leitura do que está para além da página, que somos conduzidos a ler o que não está dito: a transformação da sensibilidade. Um exemplo dessa operação, no caso de *Avalovara*, é quando os corpos de dois personagens da narrativa se transfiguram em tessitura de tapeçaria medieval.

Ao observarmos, em Valêncio Xavier, imagens como as de Lampião e Maria Bonita, e em Osman Lins, o nome de uma personagem ser representado por um sinal gráfico não associável a um som, compreendemos as mudanças de percepção que podem ser trabalhadas a partir do corte e da montagem, do emprego de imagens/textos advindos dos mais diversos universos artísticos e meios de comunicação, que resultam numa sorte de códigos que recorrem, também, ao popular.

Assim, o olho que se permite não ver é o elemento que nos leva a compreender este código que aparece aberto na sua indeterminação, na sua dispersão. É o olhar que age sob a mudança de percepção através das páginas de *Avalovara* e *O menino mentido*. Assim, podemos potencializar seus efeitos dialogando com o conceito de prótese, defendido por Susan Buck-Morss, que entende que

A superfície da tela do cinema funciona como um órgão artificial de cognição. Órgão protético da tela do cinema não só duplica a percepção cognitiva humana, mas transforma sua natureza. (BUCK-MORSS:1994)

Em *O menino mentido* o olho que simula um movimento, nos remete a um olhar protético, que nos remete tanto ao conceito defendido por Susan Buck-Morss, quanto ao defendido por David Wills<sup>1</sup>. Assim, o movimento é virtual e mecânico, conseguido através da manipulação atenta do leitor. É a superfície da página que suporta a montagem, que auxilia o olho (orgânico/virtual) a agir sob a percepção. E como obra colada, montada, e por assim dizer transformada em escritura, é que aproximamos também, o conceito de prótese trabalhado por David Wills. Vinculado intimamente ao de escritura, a prótese supõe movimento, deslocamento, rompimento, atravessamento, repetição, ritmo, escolha e articulação. Neste sentido, podemos incluir aqui, também, o trabalho de Osman Lins.

O olho que se instala nas páginas pares de *O menino mentido*, tal qual, o olho bataillano, que se esbugalha, se dilata, cegando e transformando a visão, se permite um jogo: ver e não ver, piscar, congelar e, paradoxalmente, movimentar-se. Esse “piscar de olhos” é também uma forma de corte e seleção, pois, ao mesmo tempo em que fecha, corta, censura a cena ao lado, ou talvez, se permita não ver. Assim, o congelamento dessas imagens que vão surgindo automaticamente como o “piscar de olhos” é característica, por sinal, do fazer cinematográfico, em que se constrói através da fragmentação dessas imagens imóveis uma obra singular.

A escritura de Valêncio Xavier vem a se constituir na montagem, pois, é no abrir e fechar dos olhos que passamos a observar os fragmentos fundidos, juntos, e o fato de separar, de desmontar esses fragmentos vem impor um fim na suspensão que ocorre apenas com uma visão do conjunto, do labirinto. Díriamos que a característica desse código seria construir, reconstruir, proliferar novos espaços de construção de sentido. No caso de *O menino mentido*, são referências à infância, à literatura (Marquês de Sade, Camões), ao cinema, à fotografia, à propaganda entre outras linguagens, que vão surgindo, e constituindo, através da montagem, uma obra emaranhada e polifônica. Ou seja, nesse hibridismo o que está subentendido, é justamente, o ato de duplicar, de dobrar que modifica o caráter, o entendimento, a percepção da imagem/texto. Já em Osman Lins as referências devem-se mais ao contato com as formas medievais, desde tapetes, vitrais, pinturas sem perspectivas, com instâncias de expressão contemporâneas como índices. Signos, grafias.

Valêncio expõe tudo sob o mesmo patamar, não enfatiza o capitalismo/erotismo, mas iguala os às suas lembranças, às memórias do menino que se distanciam do homem, pelo tempo que é retratado através dos anúncios eróticos, que assim como as lembranças marcam um tempo que já passou. Por exemplo, os anúncios dos sabonetes Araxá (p.165) e Limol (p.161), que podem serem lidos hoje como promessa de um corpo/mundo "melhor", tal como, enfatiza o anúncio do sabonete Araxá:

A Scienza vem colaborando para a perfeição do gênero humano, descobrindo dia a dia elementos naturaes, como os saes das fontes do Barreiro do Araxá, de onde é tambem extraida a lama que é o fator principal na composição do afamado sabonete ARAXÁ, empregado com a maxima efficacia e segurança nas molestias da pelle. É um producto da Scienza, a serviço da Belleza.(p. 165)

Essas imagens conotam, também um tempo muito marcado que pode ser compreendido através da ortografia utilizada na época (década de 30 e 40), tal como Boris Schnaiderman enfatiza em seu texto "O mez da gripe – um coro a muitas vozes":

a mistura de ortografia antiga (...) mostra que o livro pretende transportar-nos [para outra época], não obstante a utilização intensa de recursos visuais, com um questionamento evidente da fixidez dos gêneros. (Revista USP: nº16, 103)

Levados para um momento já vivido, passamos a perceber como a propaganda, "o reclame" já era realizada para agir no inconsciente das pessoas, manipulado-as com promessas de corpos perfeitos, cujo erotismo, aparece sutilmente camuflado. Como exemplo de imagens que conotem erotismo, além dos sabonetes, a página 91 que abre o livro com uma propaganda de "Nutrion – Tonico poderoso fortificante":



[Fig. 2] (XAVIER:2001,91)

Em contraponto temos na página 163, um quadro negro seguido de uma lista cujo título: "coisas que eu tenho medo de", vem nos mostrar a ingenuidade do menino que convive com essas imagens, que estimulam sua curiosidade, mas, ao mesmo tempo, permanecem enigmáticas. Ou seja, o menino não entende os gestos da prima, nem as próprias imagens que se apresentam erotizadas, no entanto, ele percebe que algo estranho se passa. Da mesma forma Valêncio Xavier nos leva ao encontro do menino Valêncio, daquele que guardou as marcas do despertar do erotismo, misturando às lembranças que o menino tinha das histórias de Lampião e Maria Bonita.

Xavier, assim como Bataille, questiona as definições prévias do que vem a ser "literatura", o que preanuncia, com Maurice Blanchot, que a literatura não pode ser definida, ela tem de nos fazer refletir sobre como a literatura não se ajusta às formas. E é justamente através de um *bricolage* de textos que as imagens surgem em Bataille (*Minha mãe*), ou seja, texto feito de textos, imagens feitas de texto. Tanto em Valêncio Xavier, quanto em Bataille as idéias referentes ao hibridismo ao corte, à montagem, e à colagem estão presentes, e se transformam, cada qual, a sua maneira, em imagem. As imagens em Valêncio Xavier decorrem, como viemos observando, de uma produção artesanal e justamente essa imagem construída, costurada, colada, fabricada que o faz aproximar-se deste outro escritor cujo caráter artesanal exerce papel fundamental em sua escritura, Osman Lins.

O escritor e teatrólogo pernambucano é, também, um "artesão" das palavras. Nos seus textos, literários e teatrais, transparece a maestria de uma escritura cuja estética requintadíssima é composta por uma superposição formal. Sua obra mais conhecida e celebrada, *Avalorava*, que estamos comentando, brevemente, ao longo deste artigo, assim como *O menino mentido*, é uma escritura formada por uma pluralidade de recursos narrativos<sup>2</sup>.

Tanto em *Avalorava*, de Lins, quanto em *O menino mentido*, de Valêncio, encontramos a narrativa em suspenso devido ao tempo, passado, presente e futuro, que vai surgindo simultaneamente. Vale lembrar que segundo Osman Lins, o escritor tinha a obrigação de ter "controle absoluto sobre o que escreve", o que vinha a evitar que inspirações surgissem espontaneamente durante a produção do texto. Além disso, Osman Lins, assim como Julio Cortázar, apreciava obras que escondessem "qualidades secretas" e que, como um enigma, iam sendo reveladas pouco a pouco. Coincidemente temos em *O jogo da amarelinha* de Júlio Cortázar, um espaço de jogo, um entre-lugar situado, precisamente, entre Paris e Buenos Aires. Os textos que comentamos mantêm relações com outros escritos na busca por uma interação com o leitor, multiplicando, assim, os lugares da escritura. Cortázar utiliza recursos como a mandala, o labirinto, o centro, o círculo ou elementos que venham inserir, ou sugerir movimentos, como a música e fragmentos de outros textos que, quando montados, auxiliam a transparecer o caráter de ruptura com a literatura tradicional. É nesse dobrar e desdobrar da escritura de Cortázar em *O jogo da amarelinha* que encontramos reflexos do arquivo universal do qual falava Walter Benjamin e que transforma o texto num anti-romance devido a suas páginas alegóricas, camufladas de informações nos levando além do texto através da multiplicidade, da dinamicidade<sup>3</sup>.

Julio Cortázar<sup>4</sup> também ordenou os capítulos do seu romance, estabelecendo um guia de leitura, do capítulo 1 ao 56, ou o leitor começa no capítulo 73 e continuando a ler de acordo com a indicação oferecida pelo autor no final de cada capítulo. Podemos dizer que na escritura de Cortázar o "corte" se dá no ato de leitura, ou seja, o leitor, no decorrer deste processo, vai montando seu próprio texto/ filme o que faz com que cada um possa vir a encontrar caminhos diferentes e divergentes. Valêncio Xavier constrói sua escritura através da escolha, do recorte, do corte, da seleção, do *bricolage* orgânico, o que faz de *O menino mentido* uma escritura que não cessa de se escrever, de se ler. E, essa escritura por si só, é infinita, lembrando a lição que Michel Foucault nos passa quando reflete sobre o texto de Maurice Blanchot "A linguagem ao infinito" de 1963: é o duplicar o reduplicar que faz com que a linguagem não morra, é o "escrever para não morrer".

Compreendemos, então, que as características que encontramos na obra de Osman Lins, Julio Cortázar e Valêncio Xavier vão re-visitar Baudelaire e Benjamin através da apresentação e da representação de fragmentos, detalhes, fantasmas, cadáveres, que formam toda uma estética baseada na experimentação, evidenciando, num certo sentido, a perda do referente estável, não havendo, assim, mais sujeitos portadores de uma verdade única e verdadeira.

## NOTAS

<sup>1</sup> Professor da Universidade de Albany em Nova York e tradutor de Derrida. Seu conceito de prótese está vinculado ao conceito desenvolvido por Jacques Derrida de escritura em obras como *Gramatologia*.

<sup>2</sup> Dentre os livros publicados por Osman Lins (1924-1978), destacam-se *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, romance; *Os Gestos*, contos; *Nove, Novena*, traduzido na França; *Avalovara*, traduzido simultaneamente na Alemanha, Itália, França, Espanha e Estados Unidos. Vale lembrar que em *Nove, Novena* de 1966, Osman Lins promove uma profunda ruptura com os modelos da tradição literária, sendo comparado, ao nouveau roman francês. Destaca-se também o filme brasileiro *Lisbela e o Prisioneiro*, que foi produzido, recentemente, a partir de sua peça teatral de mesmo nome.

<sup>3</sup> Ana Luiza Andrade, entre outros escritores, nos dá suporte teórico para podermos conhecer e compreender melhor a obra de Osman Lins em suas diversas fases. Em 1987, publicou pela Hucitec seu livro, *Osman Lins. Crítica e criação*.

<sup>4</sup> Escritor, tradutor argentino nascido em Bruxelas em 1914-1984. Destaca-se pelo refinamento literário que é espelho de suas leituras intermináveis como podemos observar através de sua grandiosa obra.

## BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: Crítica e criação*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- ANTELO, Raúl. *Potências da imagem*. Chapecó:Argos, 2004.
- BARTHES, Roland. *A câmera clara. Nota sobre fotografia*. Trad. Júlio Castaño Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BATAILLE,Georges. *Minha Mãe*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. *A literatura e o Mal*. Trad. Suely Bastos. São Paulo: L&PM, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Sociologia*. “A obra de arte na era da reproduzibilidade técnica” – 1936 (textos diversos) Org: Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1991.
- BUCK-MORSS, Susan. “The Cinema Screen as Prosthesis of Perception: A Historical Account” in Seremetakis, C. Nadia, Editor. *The Senses Still. Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1994. Versão em português: “A tela do cinema como prótese da percepção: uma abordagem histórica”, tradução Ana Luiza Andrade (mimeografada).
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- FOUCAULT, Michel. “A Linguagem ao Infinito”.In. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Org. Manoel Barros da Motta.1963.
- LINS, Osman. *Avalovara*. 5<sup>a</sup> ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- SCHNAIDERMAN, Boris. “O mez da gripe – um coro a muitas vozes”. Revista USP. São Paulo. nº16. Dossiê Palavra/ Imagem. p.103-108. Dez. jan. fev. 1992-93.
- WILLS, David. *Prosthesis*. California: Stanford University Press, 1995.
- XAVIER, Valêncio. *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.