

A vida: outro modo de usar. O retorno do real e as artes contemporâneas.

Maria Adélia Menegazzoⁱ

RESUMO: *Partindo do pensamento de Hal Foster de que há, desde o final do século XX, um retorno do real nas artes que rasura a superfície do simulacro, instaurando um realismo traumático, consideraremos obras de autores brasileiros contemporâneos na literatura e nas artes visuais como objetos para uma reflexão acerca dos mecanismos utilizados para filtrar este olhar realista. Ainda que resultado de trânsitos espaciais e discursivos, não se poderia considerar essas obras como puzzle, à moda de Perec (mesmo que ele possa ser um modelo ao lado de Queneau e Calvino). Propomos então que sejam lidas como um outro jogo de tensões sem regras implícitas, impedindo a contemplação passiva da crueldade e sua estetização.*

Palavras-chave: realismo; simulacro; literatura brasileira contemporânea.

No preâmbulo de **A vida: modo de usar**, Georges Perec anuncia que “não é o assunto do quadro, nem a técnica do pintor que fazem a dificuldade do *puzzle*, mas a sutileza do corte” (1991, p.14), ressaltando que se o jogador é decisivo para a resolução do enigma – elemento chave do quebra cabeça – todas as suas ações foram anteriormente decididas:

(...) apesar das aparências, não se trata de um jogo solitário (...) Toda peça que toma e retoma, acaricia, toda combinação, toda intuição, toda esperança, todo esmorecimento foram decididos, calculados, estudados pelo outro (PEREC, 1991, p.15).

A referência ao pensamento de Perec, bem como à sua obra no título deste trabalho, tem o objetivo de ressaltar a possível diferença que vem se estabelecendo entre a chamada literatura pós-modernista, à qual o relacionamos, e a contemporânea, primeiro na sua relação com o leitor enquanto jogador, depois, no tratamento do real ficcional. Em **A vida: modo de usar**, o leitor recebe ao final do livro, além de uma planta baixa simplificada com a localização de cada personagem-morador do edifício-espaco-literário (atual e anterior), todas as informações necessárias à complementação das histórias narradas (o que não quer dizer necessariamente à compreensão delas): um índice remissivo (p.509-556); referências cronológicas (p.557-564); um “índice remissivo de algumas histórias contadas neste livro” (p.565-567) e, finalmente, um pós-escrito que alerta: “Este livro contém citações, às vezes ligeiramente modificadas de ...” (p.569), seguindo uma lista de autores.

Como um todo, o romance de Perec apresenta uma obsessão classificatória, valendo-se de uma grande variedade de fontes gráficas e recursos tipográficos, à la Mallarmé, para a construção da narrativa, cuja sustentação poética repousa indubitavelmente no *nouveau roman* em sua forma mais radical. Aqui, a cada lance de escadas, muda-se o jogo, o que pode explicar o subtítulo plural: *Romances*.

O caráter enciclopédico do romance de Perec repete-se em **Se um viajante numa noite de inverno**, de Ítalo Calvino (2000) onde a amostragem classificatória se volta para modelos de narrativas literárias, assim como Raymond Queneau o faz em seus **Exercices de style** (2005), que apresenta 99 versões de um único parágrafo para uma narrativa. Cabe lembrar que estes escritores participaram da criação coletiva **Oulipo**:

Atlas de Littérature potentielle, o que poderia explicar algumas semelhanças no fazer literário.

O narrador de Ítalo Calvino revela a chave do jogo no penúltimo capítulo, sem, no entanto, concluir o pensamento do leitor-personagem. Por outro lado, finaliza a história nos moldes da tradição: o casamento do Leitor com a Leitora. Entre as diversas críticas que o romance recebeu, está a de Angelo Guglielmi, que questionava o aspecto “inacabado” do romance. Respondendo ao crítico, Calvino afirma que é próprio do “romanesco” concentrar a atenção sobre o que está por acontecer. Deve-se levar em conta que:

entre as formas literárias que caracterizam nossa época existe também a obra *fechada e calculada*, na qual fechamento e cálculo são apostas paradoxais que apenas indicam a verdade contrária àquela tranquilizadora (de completude e conteúdo) que a própria forma parece significar, isto é, transmitem o sentido de um mundo precário, a ponto de ruir, despedaçar-se. (CALVINO, 2000, p.267) (grifos do autor)

Ainda para Calvino, no romance romanesco, “a interrupção é trauma, mas também pode institucionalizar-se (o corte no momento culminante dos romances de folhetim; a quebra dos capítulos; o ‘voltemos um passo’)” (p.268). No **Viajante** não. A interrupção do enredo estrutura o próprio enredo, portanto, mais do que inacabado, o romance é “acabado interrompido”, crucial para o sentido final da narrativa composta por uma tipologia do romance reduzida a um *incipit* a partir de 10 títulos, como se sabe:

Se um viajante numa noite de inverno, fora do povoado de Malbork, debruçando-se na borda da costa escarpada, sem temer o vento e a vertigem, olha para baixo onde a sombra se adensa numa rede de linhas que se entrelaçam, numa rede de linhas que se entrecruzam no tapete de folhas iluminadas pela lua ao redor de uma cova vazia. Que história espera seu fim lá embaixo?’, ele pergunta, ansioso por ouvir o relato. (CALVINO, 2000, p.261) (em itálico no original)

O que se percebe tanto no texto de Pécerc quanto no de Calvino é a existência de regras que se vão fazendo no momento em que a narrativa se constrói. São regras fixas necessárias, segundo os autores, para que a liberdade e a inventividade se manifestem.

Estas reflexões acerca do romance pós-moderno são importantes para se pensar a narrativa contemporânea brasileira e os recursos de que se vale para, num certo sentido, competir com o transbordamento de imagens e conhecimentos que costumamos organizar segundo arquivos pessoais.

A necessidade de citar a realidade em seus elementos constitutivos, para além da mera descrição quantitativa e quantificadora, acentua o quadro fragmentado daquilo que se quer representar. Discutindo as noções de realismo e idealismo relacionadas à origem da arte pop, Hal Foster afirma que:

Imagens são ligadas a referentes, a temas iconográficos ou coisas reais no mundo, ou, alternativamente, (...) tudo que uma imagem pode fazer é representar outras imagens, de que todas as formas de representação (incluindo o realismo) são códigos referenciais. (...) a imagem é referencial ou simulacro. (FOSTER, 2005. p.163)

A partir da análise de obras de Andy Warhol e de afirmações do artista sobre a relação arte-vida – “gosto de coisas tediosas”; “gosto que as coisas sejam exatamente as mesmas sempre”; “quando se vê uma imagem medonha repetidamente, ela não tem

realmente um efeito” - Foster chega ao conceito de real traumático: a repetição serve para proteger do real, compreendido como traumático, e definido por Lacan como um desencontro com o real. “Enquanto perdido, o real não pode ser representado; ele só pode ser repetido. De fato, ele *deve* ser repetido” (FOSTER, 2005a, p.166). Mas a necessidade de repetição toca a consciência do sujeito. Foster remete, ainda, à noção de *punctum* utilizada por Barthes em **Câmera Clara** como (1984, p.68) aquele elemento que toca a consciência do sujeito e passa, então, a fazer parte da imagem.

Tomando como objeto de análise o romance **Eles eram muitos cavalos**, de Luiz Ruffato (2002) podemos trabalhar com esses referenciais. A narrativa pode ser lida tanto como representação do real quanto como seu simulacro. Segundo Foster, “o simulacro é cópia com um original óbvio, uma representação [é cópia] sem um referente óbvio. Mesmo que possa parecer semelhante ao mundo, o simulacro tende a desrealizá-lo. (...) o real, aqui em questão, é um real traumático, um real que pode tanto perfurar a representação quanto estilizar a simulação, exatamente porque é traumático (2005b, p.13)”.

Pensando então o retorno do real, como o próprio trauma, os fragmentos que compõem a narrativa **Eles eram muitos cavalos** são articuladores do realismo traumático. O que a imagem resultante deste realismo elabora para o leitor nada mais é do que o chamado *trompe l’oeil*, básico recurso da arte realista, cujo objetivo maior é o *dompte l’oeil*, a domesticação do olhar.

Ora, em que medida o narrador trabalha com estas duas possibilidades: a do estilçamento do real e a da sua domesticação? Primeiro, utilizando-se de recursos próprios do poema para compor seus fragmentos narrativos. O título do livro, retirado de um poema de Cecília Meireles, de difícil pronúncia causada pelo plural de “muitos” (pronome indefinido ou advérbio de intensidade?) já aponta para esta descontinuidade. Num certo sentido, a utilização constante de consonâncias e metáforas aliada à incessante variação de fontes tipográficas contrapõe-se ao que é próprio do discurso narrativo tradicional: a linearidade. Daí, diríamos que se aproxima de Perek, por exemplo. Desse modo, podemos dizer ainda que as imagens resultantes oferecem um novo ponto de vista cujo anteparo, entendido como soma de referências culturais, situado na percepção embotada do leitor, porque automatizada, sofrerá uma espécie de choque, cuja repetição produz o trauma. Na medida que em isto ocorre estamos no terreno do estilçamento da própria domesticação.

Por outro lado, encontramos em meio aos fragmentos narrativos textos do discurso primário, tais como informações climáticas, horóscopo, orações, anúncios classificados, cartas, simpatias, freqüentemente utilizados em jornais e que reforçam exatamente este efeito: a leitura do cotidiano. Ora, de acordo com Bakhtin, os gêneros primários (simples) ao se tornarem componentes dos gêneros secundários (complexos como os literários),

transformam-se dentro destes e adquirem uma característica particular: perdem sua relação imediata com a realidade existente e com a realidade dos enunciados alheios (...) só se integram à realidade existente através do romance considerado como um todo, ou seja, do romance concebido como fenômeno da vida literário-artística e não da vida cotidiana (1992, p.281).

Estamos, então, no terreno da simulação, do simulacro com um “original óbvio”. Ressalte-se, ainda, que a apropriação destes discursos inserem na narrativa outros olhares além daqueles do leitor e do narrador, este o primeiro a recortar o cotidiano.

Neste exercício de recortar e colar derrubam-se os limites entre classes sociais, fazeres, crenças e ideologias, compondo um todo heterogêneo que impõe o posicionamento crítico do narrador ao leitor.

É interessante notar que ao final há apenas um salto do fragmento número 67 para o número 69, o que poderá acentuar o significado desta numeração de referência sexual o que não exclui a referência política e histórica do número desaparecido: 68. Em seguida, mais dois fragmentos são acrescentados: uma página com um retângulo preto impresso nos dois lados – a mancha da página é a página (p.147-148), remetendo ao **Quadrado preto sobre fundo branco** de Malévitch, que não estava vazio, mas cheio da ausência do objeto, e mais um diálogo de um casal que não tem certeza do que ouve de madrugada, encerrando, dessa maneira uma história que começou a ser contada pela manhã do dia 9 de maio de 2002, na cidade de São Paulo, segundo o Cabeçalho e primeiro fragmento.

Eles eram muitos cavalos apresenta um total de 69 fragmentos numerados sem que haja qualquer tipo de sequência narrativa entre eles, o que o posiciona na tradição de Calvino. No entanto, a ruptura discursiva de Ruffato não pode ser simplificada na facetação das histórias nem na mudança do gênero discursivo, mas na diversidade polifônica com que se constrói o tecido verbal, frequentemente esgarçado, seja na pontuação, ou nos marcadores tradicionais de tempo e de espaço. É impossível estabelecer uma lógica narrativa, o que reforça a idéia de que a literatura contemporânea apresenta **um outro modo de usar** a vida, a realidade. Não se trata de um *puzzle*, antes, talvez, de um modo de *zappar* a vida.

Nesta mesma perspectiva poderíamos pensar a instalação **Vulgo**, de Rosângela Rennó, projeto de 1998, (cópia em cibachrome laminada, montada em masonite, 66 x 44 1/2” cada foto. Coleção da artista, cortesia Galerias Fortes Vilaça (São Paulo) e Galeria Lombard Freid (Nova York), realizada a partir de fotografias do Museu Penitenciário Paulista e textos do **Arquivo Universal**, uma seleção de textos de jornais organizados pela artista desde 1992, que narram histórias ordinárias sobre gente e fotografia. Da coluna social à página policial, no **Arquivo** “a imagem fotográfica se torna prova, fetiche, objeto de desejo, lembrança, testemunho. No acervo textual do **Arquivo Universal**, as imagens fotográficas estão nomeadas ou descritas. Assim, é um arquivo de imagens sem imagens (MELENDI, 2002, p.3)”.

Em fevereiro de 1996, Rosangela Rennó obteve autorização para o acesso ao arquivo da Academia Penitenciária do Estado, uma das unidades do Complexo do Carandiru, composto de mais de 15.000 negativos fotográficos de vidro, com o objetivo de restaurar, organizar e, posteriormente, utilizar as imagens destes negativos em seus trabalhos. A maior parte das imagens eram fotografias de identificação dos detentos - rosto de frente e perfil - e outras buscavam registrar os sinais corporais, de nus de corpo inteiro, frente, perfil e costas. Aproximadamente 3.000 fotos relacionavam tatuagens, marcas e cicatrizes, algumas outras mostravam doenças e anomalias e 30 fotos de cabeças mostradas por trás. Dentre estas imagens, que focalizam a cabeça dos detentos, Rennó selecionou 11, expondo-as em grande formato: 9 de costas e 3 de frente.

Além de apropriar-se das fotografias feitas a partir de um outro olhar, portanto, com outro objetivo, Rennó salienta com tinta vermelha o local das cicatrizes, como a interferir no sentido de simulacro daquelas imagens. Como afirma Barthes, o efeito que a foto produz “não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo de fato existiu (1994, p.123)”. Esta certeza que poderia implodir a ilusão fotográfica será estilizada em sua simulação e questionada em seu valor

documental a partir do gesto da artista. Quais feridas estão sendo ou permanecem abertas? Sem intenção de estetizar o objeto, o que era próprio da foto-pintura dos anos 40 no Brasil, Rosângela Rennó enfatiza seu valor referencial restituindo à imagem o poder de envolvimento do observador. O envolvimento do observador é uma



propriedade do simulacro que, segundo Deleuze, “implica grandes dimensões, profundidades e distâncias que não podem ser dominadas pelo observador. É porque não as pode dominar que ele tem a impressão de semelhança (apud FOSTER, 2005, p.174)”. Assim, entre redemoinhos e cicatrizes, as imagens são resignificadas na medida mesma em que são refeitas pela artista. A vida: modo de re-usar.

Trabalho semelhante encontramos na série A última foto, apresentada por Rennó na Galeria Vermelho, em São Paulo, outubro de 2006, cujo objeto é a imagem do Cristo Redentor, uma das “novas sete maravilhas do mundo”.

Voltando para o texto literário em que práticas do discurso secundário sofrem um processo de apropriação pelo discurso primário complexo, e a partir daí provocam o estilhaçamento da representação, podemos selecionar o romance Mongólia, de Bernardo Carvalho (2006) no qual o aspecto lúdico com possibilidade de combinações ad infinitum aparece já na epígrafe de Kafka, que abre o romance, antecedendo um mapa da Mongólia com o percurso das personagens. Novamente podemos colocar em diálogo a obra de Georges Perec, atentando para o fato de que nesta, todas as possibilidades de combinação já foram testadas.

Resumidamente, o romance Mongólia narra a leitura de um diário, escrito por um diplomata brasileiro em Pequim, o Ocidental, cuja tarefa de encontrar um rapaz desaparecido, supostamente tentando encontrar um manuscrito de um velho monge budista, revela-se um verdadeiro labirinto, provocado, entre outras coisas, pelas diferenças culturais entre Oriente e Ocidente.

A aparente racionalidade que a abertura cartográfica do romance poderia oferecer ao leitor será contraposta pela dificuldade de o próprio narrador compreender o sentido da tarefa que lhe cabe. A narrativa será articulada, então, a partir de três enunciados, três pontos de vista diferentes: o do narrador; a da carta-diário do Ocidental e o do diário do desaparecido. O único a não sofrer mediação e a ser dado, então, diretamente ao leitor, é o enunciado do narrador, que tem início em flashback. No entanto, para que a narrativa tenha um sentido é necessário seguir o percurso espaço temporal tanto do Ocidental quanto do desaparecido. O discurso final resulta da união destes três discursos, apresentados ao mesmo tempo sob três diferentes fontes tipográficas, como se pode observar na passagem a seguir em que os três narradores discutem a cultura nômade:

A repetição é condição de sobrevivência.(...) O apego à tradição só pode ser explicado como forma de sobrevivência em condições extremas. A idéia de ruptura não passa pela cabeça de ninguém. As

estradas só se tornam estradas pela força do hábito. O caminho só existe pela tradição.(...)

Se àquela altura ele já tivesse decifrado outro trecho do diário do desaparecido, é possível que, sob a influência da leitura, também passasse a ver as coisas sob outra ótica: A graça de visitar as iurtas é a surpresa do que se vai encontrar, a diversidade dos indivíduos que ali estão fazendo as mesmas coisas. O nomadismo em si não tem nenhuma graça. A imobilidade é só aparente, obedece a regras imutáveis e a um sistema e a uma estrutura fixos. São as pessoas. (CARVALHO, 2006, P.138)

O narrador estabelece com o leitor uma relação de proximidade que irá acentuar o grau de dificuldade na apreensão das diversas vozes entrelaçadas na narrativa. A mesma dificuldade relatada pelo Ocidental para compreender seu guia mongol, também será relatada pelo guia ao se defrontar com informantes cazaques, russos e ciganos. Num intenso jogo de línguas e culturas próprias da região onde se passa a história, cresce a dificuldade do narrador de perceber as pistas deixadas tanto pelo desaparecido quanto pelo Ocidental:

Tudo é tão irreal. Nada garante que o manuscrito de Ayush seja o mesmo do velho lama de 1937. Nada garante que o caderno exista. Nada prova nada, e ainda assim seguimos em frente. O desaparecido atrás do manuscrito, e agora eu atrás dele. É como se todos mentissem e as mentiras fossem complementares.(CARVALHO, 2006, P.148)

Estes discursos entrelaçados, embora tentem, não dão conta de uma referencialidade programática, capaz de conduzir a narrativa de forma linear e coerente, o que sem dúvida falsearia o efeito de espaço ermo afeito ao título do romance. “A Mongólia é um país pouquíssimo povoado, mas há sempre alguém por perto. Por mais ermo que seja o lugar, por mais distante, há sempre uma iurta num canto de um vale” (p.164), diz o diário do desaparecido. Em contraposição, uma ação constante na narrativa é o ato de tirar fotografia. Apresentado como um hábito do povo mongol, a fotografia de revelação instantânea (Polaroid) ocupa lugar de destaque, aparecendo como detalhe importante em todas as iurtas. Personagens isoladas, grupos familiares ou de trabalho são fotografados ou desejam ser fotografados durante toda a narrativa. O desaparecido, por sua vez, é fotógrafo. Esta presença constante do ato de fotografar, de ser fotografado ou de desejar sê-lo e, às vezes, de ser impedido de fotografar, numa certa medida é reveladora da linguagem representativa do realismo que, na literatura contemporânea, como se pode perceber, encontra mediadores para evocar o real sob o olhar do mesmo sujeito que o observa.

Exemplar do uso destas mediações são as reflexões da personagem desaparecido, o fotógrafo:

O olhar direto e persistente [do mongol para o fotógrafo] nem sempre é de curiosidade como gostariam os que ainda acreditam no mito do bom selvagem. (...) Ao dar ao que é banal e costumeiro [a dança do garuda] um realce excessivo, não é possível que o olhar do estrangeiro não provoque um sentimento de desconforto e desconfiança, por menor que seja, no mongol observado. (...) Há uma dimensão inconsciente entre os mongóis que é desconcertante, pela evidência com que se revela aos olhos do estrangeiro (CARVALHO, 2006, p. 172).

Este constante remeter das coisas e às coisas, seja diretamente ou por mediações como as da fotografia, impede que a história se complete, que o círculo se feche sem perdas. Assim a aparente solução do enigma da busca do desaparecido, mesmo que este tenha sido duplamente encontrado, permanecerá como de solução impossível, evidenciada cartograficamente no início do romance: o caminho percorrido pelo desaparecido jamais se cruza com o caminho do Ocidental.



Numa perspectiva mais humorística, a instalação de Rivane Neuenschwander, **Eu desejo o seu desejo**, 2003, Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, é interativa e lúdica, impedindo o distanciamento do leitor. Segundo o texto que apresenta a obra, trata-se de uma coleção de desejos em andamento. Eles aparecem estampados em fitinhas coloridas, como as do Senhor do Bonfim, formando uma grande pintura abstrata. Cada fitinha entra em um pequeno furo na parede. Os furos formam linhas paralelas, como numa folha de papel pautado. Cada visitante que entra pode ler os desejos nas fitinhas e escolher quantos quiser. O trabalho é generoso, se dissemina, sai da galeria e ganha o espaço íntimo da casa de cada um. Complementando a instalação há um caderno em branco e uma caneta. Ali,

quem quiser escreve seu desejo, aumentando a coleção. Em *Eu desejo o seu desejo*, o discurso aparece enunciado por completo pela primeira vez na obra de Rivane: **Eu desejo um cachorro, uma casinha no cipó, e a Mariana**, lê-se numa das fitinhas, **Eu desejo ganhar na Mega Sena**, em outra. O desejo do outro é assimilado, e amarrado no pulso, ou no tornozelo. O corpo vira o suporte da obra.

Neste caso, não se fala em representação. Mas fala-se em simulacro ou simulação, na medida em que o elemento próprio às fitinhas do Senhor do Bom Fim, a crença aliada ao desejo passa por um processo de individuação que interfere diretamente na prática, embora mantenha intocável a possibilidade de escolha do desejo, a troca da sorte, o contato com o outro.

Das páginas de um diário ou de um jornal para o romance, dos arquivos policiais ou da Igreja do Bom-Fim para as exposições de arte são alguns processos de criação da arte contemporânea que nada apresentam de novo senão a negação do ato de lamentar, seja porque o resultado provoca repulsa (pense-se em algumas cenas de *Eles eram muitos cavalos*, ou nas cicatrizes dos detentos) ou porque deixa o leitor/observador sem resposta. Então, ainda que a retirada dos referenciais que determinam os limites entre o eu e o outro, a figura e o fundo, possa resvalar no disforme ou no informe, sua exposição fosca faz do retorno do real não um novo naturalismo, com modulações cromáticas e luminosas, dramáticas portanto, mas um anteparo seco, uma constatação. O que é próprio do diário, a auto-confissão serve ao outro como roteiro; o que é do jornal, fragmenta-se até a perda do sentido; a foto de



identificação reduz-se a cicatrizes e ao anonimato, realização do desejo passa pelo desejo do outro.

O que se percebe é que a arte contemporânea investe na repetição como recurso para a domesticação visual, a banalização do real apropriado. Neste investimento, um outro modo de usar a vida, no entanto, emerge a visão crítica. Não se trata de jogar a subjetividade contra a objetividade testada e aprovada pela crítica, pela história, mas de atentar para o fato de que a vivência direta da arte e a consciência da singularidade de cada experiência estética é tudo o que pode nos dar uma obra de arte.

Referências bibliográficas:

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARTHES, Roland. **Câmara clara**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CALVINO, Ítalo. **Se um viajante numa noite de inverno**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, Bernardo. **Mongólia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. Trad. Cláudia Valadão de Matos. Rio de Janeiro: Concinnitas, ano 6, v. 1, nº 8, jul. 2005, p. 162-186. Disponível em: <http://www.concinnitas.uerj.br>. Acesso em 10 mar 2007.

FORSTER, Hal. Um real que pode tanto perfurar a representação quanto estilhaçar a simulação. Entrevista concedida a Denilson Lopes. Em **Margens/Márgenes**. Revista de Cultura. N. 6/7, jan.-dez. 2005. Belo Horizonte/Buenos Aires/mar Del Plata/Salvador/Rima. P. 11-13.

MELENDI, Maria Angélica. Arquivos do Mal / Mal de arquivo. **Revista Studium 11**. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br>. Acesso em 06 jul. 2007.

NEUENSCHWANDER, Rivane. www.fortesvilaca.com.br

PEREC, Georges. **A vida: modo de usar**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

QUENEAU, Raymond. **Exercices de Style**. Paris: Gallimard, 2005.

RENNÓ, Rosângela. www.galeriavermelho.com.br

RENNÓ, Rosângela. Rosângela Rennó [O arquivo universal e outros arquivos]. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

RUFFATO, Luiz. **Eles eram muitos cavalos**. São Paulo: Boitempo, 2002.

ⁱ **Maria Adélia MENEGAZZO. Doutora em Letras.**

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Campus de Campo Grande.

ma.menegazzo@uol.com.br