

O GESTO DE LER NO LEITOR: GLAUBER, GODARD E BORGES EM TORNO DE WILLIAM FAULKNER

Bruna Carolina Domingues dos Santos Carvalho (UNIRIO)¹

Resumo: A novela *Palmeiras selvagens*, de William Faulkner, dispara, neste artigo, a montagem de uma cena de leitura na qual os cineastas Jean-Luc Godard e Glauber Rocha e o escritor Jorge Luis Borges debruçam-se sobre este livro. A intenção é refletir sobre gestos de leitura que profanam os arquivos e história como narrativa linear e cronológica acerca do passado.

Palavras-chave: leitura; arquivologia; história; gesto.

A partir de cartas, entrevistas, artigos para imprensa, executo, neste artigo, a montagem de uma cena de leitura na qual o cineasta francês Jean-Luc Godard, o cineasta brasileiro Glauber Rocha e o escritor argentino Jorge Luis Borges debruçam-se sobre *Palmeiras Selvagens*, de William Faulkner. Publicada em 1939, a novela de Faulkner serve como um disparador para refletir sobre o próprio gesto de leitura desses três autores-leitores. Tais leituras recuperam outras dimensões contidas na etimologia do verbo ler. Do latim, *legere*, flexão de *lego*, desemboca, além de ler, em reunir, recolher, perseguir, eleger, escolher. A leitura implica em uma reunião de fragmentos, um jogo de encaixe de peças escolhidas, de palavras.

Em *Ler para frustrar a formalização*, artigo publicado em 2016, o teórico e crítico Raúl Antelo recupera *Histoire(s) du cinéma* (1988), série televisiva realizada por Godard, e aponta para um gesto de leitura que em vez de se pautar pela progressão ordenada e cronológica, acolhe a montagem e a colisão de fragmentos como produtoras de sentidos. Nesta série documental, fruto de dez anos de trabalho, o cineasta constrói um imenso *patchwork* de imagens retiradas de filmes icônicos, profanando², assim seus arquivos e propondo uma história do cinema não conformada à linearidade, e instalada

¹ Graduada em Jornalismo (Faculdade Cásper Líbero), mestranda no Programa de Pós-Graduação em Memória Social (UNIRIO). Contato: brunacarolinadomingues@gmail.com.

² O filósofo italiano Giorgio Agamben dedica um livro para dissecar seu entendimento de profanação em uma sociedade em que o capitalismo ocupou o espaço do sagrado. Ele dá como exemplo um gato que brinca com o novelo de lã como se fosse um rato, conferindo ao objeto um novo uso, profanando-o. Nessa brincadeira, ele libera a necessidade de cumprir o seu instinto de caçador, ao mesmo tempo em que liberta o rato de ser uma presa, de ser morto, apesar de empreender o gesto da caça. “A atividade que daí resulta torna-se dessa forma um puro meio, ou seja, uma prática que, embora conserve tenazmente a sua natureza de meio, se emancipou da sua relação com uma finalidade, esqueceu alegremente o seu objetivo, podendo agora exibir-se como tal, como meio sem fim. Assim, a criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante”. (AGAMBEN, 2007, p. 75).

no movimento. Antelo toma emprestado o olhar de Didi-Huberman acerca de *Histoire(s) du cinéma* e afirma:

No imenso exercício de montagem que são as *Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard então *vê e revê*, ele *retorna* a um número considerável de momentos *tomados* por um número considerável de cineastas. O resultado é uma gigantesca montagem de citações destinada (...) a destacar “imagens dialéticas” nas quais, enfim, certos passados ou “outras” têm a chance de se tornar “legíveis”. Legíveis de uma legibilidade que emerge tão somente por meio do evento produzido pela montagem, a saber, a colisão desses “passados citados” com o presente ou o “agora” daquele que revê, re-cita, remonta e reencontra (ANTELO, 2016, p.9).

É somente por meio dessa justaposição de tempos díspares proposta por Godard, dessa sua montagem anacrônica, que podem emergir certos traços do passado que estariam inaparentes em uma leitura formalizada. Se, conforme propõe Alain Badiou, o real é atingido no momento em que exploramos o que há de impossível em quaisquer formalizações (BADIOU, 2017), uma leitura que se lance a percorrer aquilo que escapa do enquadramento, aquilo que está fora do campo, é a que mais se aproximaria a tocar o real. Essa leitura se afasta de um agir, instância na qual o fim está em si mesmo, e de um fazer, cujo fim é externo de si. É um gesto, como sugeriu Agamben: aquilo que não se instaura na dicotomia entre meio e fim, na esfera da *praxis* ou da *poiesis* aristotélicas, mas na própria medialidade (AGAMBEN, 2008).

Nessa dimensão de leitura instaura-se a arquivologia, com a qual procede Antelo em vários de seus ensaios. Este procedimento, o mesmo que eu persigo neste artigo, permite que se faça um percurso nas fraturas do tempo como *chronos*, sem intenção de produzir um novo sentido a ser fixado ou uma nova temporalidade. O que vale mais aqui é o gesto de aproximar dados distantes; de afastar-se do presente inapreensível; de buscar nos vestígios dos arquivos novas formas de ler a história – e assim, abrir uma potência de transformação.

Não estamos no terreno de um passado cristalizado, passível de recuperação. Caminhamos nas aberturas do contemporâneo, entendendo este não como uma produção isolada do presente-agora, mas como presente assinalado como arcaico, segundo postulou Agamben. Arcaico vem de *arké*, ou seja, próximo à origem. A origem “é contemporânea do devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião

continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto” (AGAMBEN, 2009, p. 69).

Roland Barthes assume a leitura como lúdica em dois³ artigos, nos quais chama atenção para o fato de que a tradição crítica, há séculos, vem se interessando em demasia pelo autor e quase nada pela figura do leitor. Trata o leitor, segundo Barthes, como mero usufrutuário, ali somente para decodificar *aquilo que o autor queria dizer*, enquanto ao autor caberia o papel de proprietário, autoridade última sobre sua obra. Barthes reforça que um texto nunca é decodificado – nem escrito – por gramáticas e dicionários. Poetas, romancistas, romancistas nada mais fazem do que tomar parte de um espaço cultural já existente, anterior. O mesmo acontece com o leitor⁴. “Não há verdade objetiva ou subjetiva da leitura, mas apenas verdade lúdica; e, ainda mais, o jogo não deve ser entendido como uma distração, mas como um trabalho” (idem, p. 34), afirma.

A leitura como jogo se dá por descaminhos, por fragmentos e desaguam na configuração de uma biblioteca infinita. O escritor Jorge Luis Borges, no conto *A biblioteca de Babel*, narra uma superstição, segundo a qual repousaria, em alguma estante desta biblioteca, um livro que seria a verdadeira chave de todos os livros. Somente a um funcionário, o Homem do Livro, foi concedida a graça de lê-lo. Muitos se desdobraram na busca por este livro, mas os esforços foram todos em vão. Para encontrá-lo alguém desenvolve um método regressivo: “para localizar o livro A, consultar previamente um livro B que indique o lugar de A; para localizar o livro B, consultar previamente um livro C, e assim até o infinito” (BORGES, 2007, p. 76). A procura em direção ao livro impossível condicionaria a leitura àquilo que Barthes resume como o gesto do infinito deslocamento, ciência do inesgotamento (BARTHES, 2004).

É possível percorrer, na superfície e no subterrâneo da obra de Godard, o sobrevoo do cineasta por uma biblioteca infinita, uma imensa montagem de citações. Em uma cena de *Acossado (À bout de souffle)*, filme que realiza em 1959 junto a

³ Refiro-me aos artigos *Escrever a leitura* e *Da leitura*, ambos publicados em *Rumor da Língua* (2004).

⁴ Este lugar em um espaço anterior gigantesco e anterior ao qual escritor e leitor tomam parte toca em um dos primeiros prólogos de *Museo de la novela de la Eterna*, do escritor argentino Macedonio Fernández, sobre quem me deterei a seguir. Escreve, no *Prólogo a la eternidad*: “Una frase de música del Pueblo me cantó una rumana y luego la he hallado diez veces en distintas obras y autores de los últimos cuatrocientos años. Es indudable que las cosas no comienzan; o no comienzan cuando se las inventa. O el mundo fue inventado antiguo”. (FERNÁNDEZ, 2015, p. 13, grifo meu).

Truffaut, a personagem, a americana Patricia Franchini, fuma um cigarro ao lado do namorado Michael Poiccard. Ela segura nas mãos um livro e pergunta se Michael conhece William Faulkner, para, então citar uma passagem: “A última frase é muito bonita: ‘*Between grief and nothing, I will take grief*’. ‘Entre o sofrimento e o nada, escolho o sofrimento’. O que você escolheria?” (À BOUT, 1959).

O personagem Harry Wilbourne, de Faulkner, é o autor da frase citada por Patricia. Sua história é a de um ingênuo residente de medicina que se apaixona por Charlotte Rittenmeyer, uma mulher casada. Juntos, eles vão viver uma paixão nômade, cujo cenário varia entre Illinois e Utah, e sobreviverão por meio de trabalhos temporários. Experimentar esse desejo até então inédito na vida de Harry provoca, entretanto, sua ruína.

Os capítulos de *Palmeiras selvagens* são intercalados pelos de uma outra narrativa: *O Velho*, a história de um condenado preso pela tentativa de assaltar um trem. Ele é liberto provisoriamente para salvar as vítimas de uma das maiores enchentes da história do rio Mississippi – o *Old man* do título.

Palmeiras Selvagens é um dos tantos livros que Godard folheou na operação e caça por fragmentos que caracteriza seu método de leitura ativo, descrito pelo crítico Alain Bergala, editor de boa parte dos textos do cineasta. Godard, que sempre se sonhou romancista, ama a literatura, mas dessacraliza seus objetos. Quando gosta de uma passagem de um livro, não hesita em arrancar a página do exemplar em questão. Guarda para mais tarde, coleciona citações, retém um vasto dossiê fragmentado. Alguns livros, lê em velocidade, não parte do início, nem chega a seu fim. Salta por entre suas páginas, pois sustenta que, se há uma passagem importante no livro, ela emergirá aos seus olhos neste folhear. Outros livros e textos, entretanto, percorre com atenção microscópica. *Sobre o conceito de história*, de Walter Benjamin, leu durante um ano. *A morte de Virgílio*, de Hermann Broch, durante dez⁵. Antes de iniciar qualquer trabalho – seja o de

⁵ Essa figuração de um Godard leitor foi realizada por Alain Bergala, crítico francês próximo a Godard e quem editou os textos do cineasta escritos para *Cahiers du Cinéma* e para outras publicações. Essa reunião foi publicada em dois tomos intitulados *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Bergala, quem acompanhou os passos de Godard desde *Pierrot le fou*, falou sobre a relação dele com a literatura em entrevista concedida ao pesquisador Mario Alves Coutinho, doutor em Literatura Comparada pela UFMG.

cineasta ou de crítico – sempre recorreu ao seu estoque de frases soltas, cujas origens quase sempre desconhece⁶.

É a este leitor como Godard, que lê desordenadamente, que salta sem sistematização, que o escritor argentino Macedonio Fernández dedica seu livro *Museo de la novela da la Eterna*. A obra, um trabalho de quase quatro décadas, reúne prólogos redigidos para apresentar um romance que nunca se materializa – pertence a um presente que não cessa de vir. Constrói, nessa espécie de galeria de inícios, a leitura não do romance, mas do leitor. O exercício de Macedonio implica em uma taxonomia daquele que lê, organizando-o em tipos: “*lector artista*”, “*lector de videira*”, “*lector corto*”, “*lector de desenlaces*”, “*lector personaje*”, “*lector seguido*” e, o seu contraponto, “*lector salteado*”. Sobre o leitor salteado, escreve Macedonio:

Saúdo o leitor salteado. Sem saber, você que lê assim todo o meu romance, se tornou um leitor seguido. (...) Eu queria distraí-lo, não queria corrigi-lo, porque ao contrário, você é o leitor sábio, já que você pratica o entreler, que é o que mais impressiona, segundo a minha teoria de que os personagens e os eventos sinuosos e habilmente truncados são os que mais permanecem na memória (FERNÁNDEZ, 2015, p. 130, tradução minha)⁷

Este leitor salteado não empreende seus esforços para chegar ao fim da história (tal qual o “*lector de desenlaces*”). Ele mesmo realiza suas próprias buscas, escolhe seus critérios, move-se no texto com autonomia. Folheia, abandona a leitura, a retoma: um trabalho movido pelo desejo.

Ler é fazer o corpo trabalhar, resumiu Barthes. Em sua proposta de pensar uma ciência da leitura, para fundamentar uma análise coerente sobre ela, Barthes se pergunta qual seria a pertinência da leitura. Sob qual ponto de vista ela poderia ser interrogada, analisada? Primeiro, percebe que não há uma pertinência de objetos, pois lemos não somente textos, mas imagens, rostos, cenas, gestos, paisagens... São tantas as possibilidades que seria impossível unificar o objeto da leitura em torno de uma

⁶ “Ao preparar um filme, Godard costuma fazer um pequeno caderno no qual ele cola as frases, sem se preocupar com o nome do autor. Às vezes, há dez frases numa mesma página do caderno, e nem sempre Godard sabe dizer a origem delas. Para ele, uma vez destacada do livro, a frase passa a ser um material” (COUTINHO, 2007, p. 90).

⁷ “Al lector salteado me acojo. He aquí que leíste toda mi novela sin saberlo, te tornaste lector seguido (...) Quise distraerte, no quise corregirte, porque al contrario eres el lector sábio, pues que practicas el entreler que es lo que más fuerte impresión labra, conforme a mi teoría de que los personajes y los sucesos son insinuados, habilmente truncos, son los que más quedan en la memoria. (FERNÁNDEZ, 2015, p. 130).

categoria. Depois, afirma não haver tampouco uma pertinência de níveis – não há níveis de leitura – assim como não há uma *origem* da leitura.

A dificuldade em se estruturar a leitura acaba nos posicionando diante de um impasse: ou, tendemos ao infinito, afirmando que tudo o que há é legível, ou, ao contrário, reconhecemos que, no fundo de todo texto, restará algo ilegível (BARTHES, 2004, p. 33). Ou ambos. Há sempre algo que atrapalha uma estruturação da leitura. E esse *algo* Barthes chama justamente de *desejo*. A leitura ocorre dentro de uma estrutura, não é natural, selvagem, nem completamente livre. Mas, porque carregada de desejo, tem a potência de perverter essa estrutura.

O “lector salteado” é quase inteiramente desejo, um pervertedor de estruturas. Leitor e discípulo de Macedonio, Borges debruçou-se sobre *Wild palms*, de Faulkner, para traduzi-lo em *Las palmeras selvajes*. Há três artigos sobre Faulkner escritos por Borges reunidos no semanário *El hogar* (DAY, 1980). O último deles, o menos entusiasmado de todos, é sobre *Palmeiras selvagens*. Para o argentino, a técnica de Faulkner, de expressar a história através da intensidade de seus personagens, bem-sucedida em *Absalom, Absalom!* e *Os invictos*, perde sua potência em *Wild Palms*. “São menos atraentes que entediantes, menos justificáveis que estimulantes.” (idem, p. 112).

Apesar da aparente pouca estima em relação a este livro, esta tradução de Borges introduziu Faulkner na América Latina. Em mais de um momento, Borges pensou a tarefa do tradutor. Em um texto menos conhecido seu sobre o tema, de 1926, recuperado por Raúl Antelo em *A tradução infinita* (2017), Borges reconhece duas classificações possíveis para a tradução: a da literalidade, que é romântica, reivindica o autor, jamais a obra; e a da perífrase, que é clássica, interessa-se pela obra, nunca pelo autor. Declara, então, sua preferência pela perífrase clássica, que, em muito se assemelha ao ato de profanar sobre o qual fala Agamben (ANTELO, 2017). Traduzir não se trata de ser fiel ao literal, mas sim dedicar toda a lealdade a uma certa estranheza daquilo que se traduz. Nem que, para isso, seja necessário extrapolar o “original”, enfatizá-lo a ponto de torná-lo mentiroso. O tradutor, para Borges, é um falsário.

Para uma dúvida se Borges de fato traduziu *Wild Palms* sozinho (DAY, 1980). Ao menos duas evidências sustentam que sim. Em seu ensaio autobiográfico, aponta que, entre 1937 e 1946, traduziu Virginia Woolf e Faulkner, enquanto trabalhava como bibliotecário municipal. Além disso, em *Borges on writing*, reunião de seminários

proferidos pelo argentino, ele recorda ter sido criticado por sua tradução de *Wild Palms*. Porém, uma outra evidência sugere que sua mãe ou colaborou com o filho na empreitada ou a realizou completamente. No já mencionado ensaio autobiográfico, Borges afirma que Leonor Acevedo Borges foi quem realizou as traduções de Melville, Woolf e Faulkner normalmente atribuídas a ele.

Exploro, agora, o último leitor desta montagem armada. Em uma carta escrita em 1963 ao amigo e cineasta Paulo César Saraceni, Glauber Rocha faz uma entusiasmada referência a *Palmeiras Selvagens*, utilizando-se do exato mesmo trecho recuperado em *Acoissado*, de Godard. Escreve Glauber:

No fim do romance *As palmeiras bravas*, de Faulkner, que você faria o maior filme do mundo, o personagem diz: ‘a memória não pode viver fora da carne. a memória sem carne é o nada. entre o nada e a dor eu fico com a dor’ – e então não se suicida, para se lembrar, na dor, da mulher que morreu num aborto que ele mesmo tentou fazer. é uma tragédia total, genial. (ROCHA, 1997, p 193.).

Glauber lia e escrevia obsessivamente. Ivana Bentes, pesquisadora responsável pela reunião de sua correspondência em livro, afirma que o cineasta passou mais tempo dos seus 42 anos de vida curvado sobre sua máquina de escrever do que com uma câmera na mão. Destaco, a título de exemplo, uma carta escrita por ele aos 13 anos de idade. Nela, o jovem Glauber produz para seu tio Wilson Mendes de Andrade uma espécie de inventário de suas leituras mais recentes. Edgar Allan Poe e Rudyard Kipling; Charles Dickens, Robert Stevenson; Jorge Amado, Érico Veríssimo; Schopenhauer, Nietzsche e comentários acerca da filosofia de Bacon, Platão, Aristóteles, Sócrates, Spinoza, Voltaire (idem, p. 79-80).

Como sugere esta carta, os interesses que o chamavam à leitura eram dispersos e apaixonados. Atravessava “política, filosofia, psicanálise, cinema, estruturalismo, semiologia e literatura” (BENTES apud ROCHA, 1997, p. 57). Dizia preferir a leitura ao carnaval⁸. Em outra carta, dizia preferir, em alguns momentos, a leitura às mulheres⁹. Em 1962, em uma carta destinada a Walter da Silveira, cujo cineclube em Salvador teve

⁸ Em carta enviada de São Paulo, em 01 de fevereiro de 1959, aos pais, Lucia e Adamastor Rocha, escreve Glauber: “Vou passar o Carnaval em Campinas, na casa do Nonô e Evandro. Lá eu vou ficar lendo, por que não gosto de folia. Depois vou até o Rio acabar os filmes” (ROCHA, 1997, p. 106).

⁹ Em carta enviada de Salvador, entre dezembro de 1962 e março de 1963, a Paulo César Saraceni, escreve Glauber: “Agora eu quero fazer ginástica, ler e escrever. Aqui não tem mulher, pouco me interessa. (ROCHA, 1997, p. 178).

profunda influência didática sobre Glauber, escreve: “Eu tenho defeitos culturais do jovem brasileiro, malformado nas universidades e mal informado através de leituras confusas e conversas idem” (ROCHA, 1997, p. 171).

Sua leitura não respeitava uma lógica exterior ao seu desejo. Começava um livro para logo perseguir outro, que o levava a outro e a outro. Ao chegar ao fim de uma história que o interessava, não a dava por acabada. *Angústia*, de Graciliano Ramos, leu por três vezes. *A menina morta*, de Cornélio Penna, duas. Cacá Diegues, cineasta e amigo próximo, resume que Glauber era um leitor voraz, constante, porém errático. Sua leitura se dava de maneira “diagonal, que sintetizava uma formação fragmentada, com lacunas, ‘incultura’ no sentido enciclopédico e acadêmico”. (ROCHA, 1997, p. 57).

Interessante notar que Glauber refere-se a *Palmeiras Selvagens* como *Palmeiras Bravas*, o que sugere que sua leitura se deu a partir da edição portuguesa do livro, não da brasileira. Uma parte das edições portuguesas concebeu as duas narrativas em livros separados (*Palmeiras bravas* e *Rio velho*) o que leva a intuir que a leitura do cineasta não obedeceu à interpolação pretendida pelo autor¹⁰. Poderia, forçosamente, alegar que Faulkner, ao intercalar capítulos de novelas diferentes, desejava uma leitura não conformada à linearidade. Ao leitor que o enfrenta não haveria, portanto, outra saída que não a de saltar de uma história à outra, e elaborar, assim, uma leitura salteada.

Mas o leitor salteado não seria aquele que frustra as intenções do escritor e produz seu próprio sentido no contato com o texto ao pular por entre suas linhas e páginas? O próprio Macedonio, inventor dessa figuração, joga com essas duas proposições: a do leitor salteado e a do leitor seguido. Ele afirma que, diante de *Museo de la novela de la Eterna*, o leitor salteado experimentará uma sensação nova: a de ler seguido. Pois esta é a leitura “correta”, pensada por seu autor. O inverso também ocorrerá: o leitor seguido terá uma sensação nova, a de saltar, pois segue o autor que salta. (FERNÁNDEZ, 2015, p. 30). Ao ler seguido, Glauber salta e salteia.

Desde seu primeiro contato com *Palmeiras selvagens*, sonhou em adaptá-lo para o cinema. E esse sonho o assombrou quase até a sua morte. Cinco anos depois da entusiasmada carta para Saraceni, vai a Nova York, onde entra em contato com o

¹⁰ Somo a essa intuição o fato de Glauber não mencionar, nas cartas, nenhuma passagem de *O velho* em suas referências a *Palmeiras selvagens*.

cineasta norte-americano Elia Kazan em uma tentativa de adquirir os direitos do livro. Escreve sobre o assunto em diversas cartas.

Em 1969, concede uma entrevista a *Cahiers du cinema*, na qual aborda os procedimentos do escritor norte-americano. O aspecto mais interessante nos romances e novelas de Faulkner para Glauber é a sua capacidade de abordar elementos contraditórios de forma simultânea, no mesmo plano, e não paralelamente. Os conflitos se desenrolam ao mesmo tempo. Por isso praticou, como forma de exercício, a adaptação de alguns trechos de Faulkner. “Há um paroxismo, assim como em Joyce, que é o de uma grande imobilidade literária em contraposição à mobilidade de imagens. Trata-se de uma literatura que já procura transcender as palavras para se tornar cinema” (ROCHA, 1981, p. 184).

Outra camada de interesse toca no conteúdo de suas histórias: a violência, conduzida até as últimas consequências, sem censura. A violência é uma questão cara a Glauber. Ele já havia afirmado como força-motriz de qualquer projeto de descolonização no manifesto *Eztetyka da fome*¹¹.

Glauber, Godard e Borges leem *Palmeiras Selvagens* ao lado de tantos outros livros e configuram, nesta montagem, um espaço, como afirmou Foucault (2009), de imaginação que não se instaura no sonho, mas sim na atenção zelosa, no estudo rigoroso de quem adentra os arquivos, os lê, relê, copia. Nesta biblioteca cujas prateleiras a fecham por todos os lados, entreabre-se um outro lado, para mundos impossíveis. Escreve o filósofo francês: “O imaginário se aloja entre o livro e a lâmpada. Não se traz mais o fantástico do coração (...) extraímos-lo da exatidão do saber: sua riqueza está à espera, no documento. Para sonhar, não é preciso fechar os olhos, é preciso ler” (FOUCAULT, 2009, p. 79-80).

A imaginação pode criar-se de livro a livro, no entremeio dos textos dispostos em uma biblioteca infinita.

¹¹ “Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva e revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino”. (ROCHA, 1981, p. 31-32)

Referências

À BOUT de souffle. Direção: Jean-Luc Godard, Produção: Georges de Beauregard. Paris (FR): Studiocanal – Sociéte Nouvelle de Cinématographie, 1959, 1 Blu-ray.

AGAMBEN, Giorgio. Ideia do pensamento. In: *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 101-104

_____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

_____. Notas sobre o gesto. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n 4, p. 09-14, jan. 2008.

_____. O que é contemporâneo? In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 55-77.

_____. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANTELO, Raúl. A aporia da leitura. In: *Ipotesi, revista de estudos literários*. Juiz de Fora, v.7, n.1, 2002, p. 31-45.

_____. *Ausências*. Florianópolis: Editora da Casa, 2009.

_____. A tradução infinita. *Revista Letras*, Curitiba, UFPR, n.95, jan-jun. 2017, p.182-202.

_____. Ler para frustrar a formalização. In: OLINTO, Heidrun Krieger; Karl Erik Schollhammer; Mariana Simoni. (Org.) *Literatura e artes na crítica contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016, p. 283-297.

_____. *Transgressão e Modernidade*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001.

BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015

BARBOSA, Davi Pessoa Carneiro. *A escritura ambivalente: Elsa Morante-Macedonio Fernández*. 2013. 250 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

BARTHES, Roland. *A câmara clara – Notas sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Perspectiva, 2017.

_____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Davi Arregucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, RJ. 1998.

COUTINHO, Mario Alves. O prazer material de escrever – entrevista com Alain Bergala. *Devires*, Belo Horizonte, v.4, n.1, p.84-101, jan-jun 2007.

DAY, Douglas. Borges, Faulkner and the Wild Palms. In: *The Virginia Quarterly Review*, 1980, p. 109-118.

FAULKNER, William. *Palmeiras Selvagens*. Trad. Newton Goldman e Rodrigo Lacerda. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la eterna*. Buenos Aires: Corregidor, 2015.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha – textos e entrevistas com Glauber Rocha*. Trad. Eleonora Bottmann. Campinas: Papyrus Editora, 1996.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Org: Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar – Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.