

INGMAR BERGMAN, BERTOLT BRECHT, SAMUEL BECKETT E DANIEL GALERA SOB OS OLHARES DE ADORNO E SILVIANO SANTIAGO

Solange Santos Santana¹

RESUMO:

Neste artigo, discutiremos a posição do narrador contemporâneo apresentada por Adorno (2003) e a condição do narrador pós-moderno exposta por Silviano Santiago (1989), tomando como objetos o filme *Persona*, de Ingmar Bergman, os textos dramáticos *Um homem é um homem*, de Bertolt Brecht, e *Eu não*, de Samuel Beckett, além de *Todas as rosas do balde*, conto de Daniel Galera. Interessa-nos demonstrar quais as estratégias utilizadas para promover o distanciamento crítico do leitor/espectador, além de confrontar as duas teorias.

PALAVRAS-CHAVE: Adorno. Santiago. Ficção contemporânea.

ABSTRACT:

In this article we will discuss the position of the contemporary narrator by Adorno (2003) and the condition of the postmodern narrator exposed by Silviano Santiago (1989), take account the film *Persona*, of Ingmar Bergman, the dramatic texts *Um homem é um homem*, of Bertolt Brecht, and *Eu não*, of Samuel Beckett, beyond *Todas as rosas do balde* (2002), short story of Daniel Galera. We are interested in demonstrating what strategies used to promote critical distance from the reader/viewer, also confront the two theories..

KEY-WORDS: Adorno. Santiago. Contemporary fiction.

1.

Theodor Adorno (1903-1969), filósofo, sociólogo e ferrenho marxista alemão, reflete no ensaio *Posição do narrador no romance contemporâneo* (2003) sobre as formas pelas quais a literatura, em especial o romance da metade do século XX, poderia combater e reagir ao mundo da informação, denominado por ele de “mundo administrado” devido a sua inerente “coisificação”.

Enquanto a linguagem da informação é clara e transparente, o romance precisa problematizar sua própria forma de narrar, já que não se trata mais de

¹ Mestranda em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Estuda a ironia nas obras dramáticas de Nelson Rodrigues e Bernardo Santareno, sob a orientação do Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz.

aproximar a linguagem do real, e sim, de mostrar o mundo estilhaçado tal como ele se apresenta. Configura-se, assim, o paradoxo em que se encontra a posição do narrador contemporâneo: “não poder narrar ao passo que a forma do romance exige a narração” (ADORNO, 2003, p. 269).

Neste sentido, vê-se que tentar dar a ilusão de que o mundo é o reflexo do que está sendo mostrado, como o fazem, em alguns casos, o cinema e a televisão, não seria mais o objetivo do romance, conforme o teórico. A sua justificativa parte do pressuposto de que aqueles mundos totalizantes e fechados representados, por exemplo, em Flaubert e em Sófocles – através dos quais os leitores convivem com as dores das personagens como se fizessem parte da história – não podem gerar reflexões na era da informação. Assim sendo, quanto mais a coisa comunicada parecer compreensível, fechada e sem lacunas, mais o romance deve se esforçar para desvelar o que há sob o véu: a falta de sentidos, a alienação e o desencantamento do mundo.

E, já que na contemporaneidade aqueles mundos são incabíveis, Adorno afirma que o narrador precisa mostrar ao leitor que na ficção tudo é construção da linguagem, levando-o à explicitação do modo de narrar e à mentira da representação. Para tanto, seria preciso encurtar a “distância estética”, implodindo a atitude contemplativa do leitor diante da narração, para assim negar o positivo e o controlável, indo além do primeiro plano da coisa narrada em direção ao subjacente e à angústia de seu tempo, uma vez que a partir da metade do século XX o romance está aquém da realidade, sendo impossível, desse modo, abarcá-la completamente.

Tendo consciência de que a teoria de Adorno (2003) pode abranger outras expressões artísticas, observa-se que o filme *Persona* (1966), do cineasta sueco Ingmar Bergman (1918-2007), explicita em sua construção a mentira da representação, principalmente, por possuir uma auto-referencialidade sógnica que aponta, incessantemente, para os modos de fazer um cinema metalinguístico cujo objeto final transforma-se em *corpus* de análise para o espectador.

Como resultado, o discurso fílmico de *Persona* mobiliza e desconstrói a própria ossatura do cinema, transformando, por exemplo, o prólogo em um quebra-cabeça constituído de cenas desconectadas que apresentam, dentre outras imagens²,

²Algumas das imagens citadas aqui também foram identificadas por José Carlos Avellar em *Rosto, máscara, persona*. Disponível em: <http://www.escrevercinema.com/Rosto_mascara_Persona.htm>.

a de um carvão incandescente do projetor, a roda dentada, a película que corre na engrenagem, um pênis enrijecido, recortes do cinema mudo, a mão crucificada (figura 1), homens e mulheres mortos, mãos de criança, desenho animado cuja personagem surge de cabeça para baixo, uma aranha, o sacrifício do carneiro, seus olhos sem vida e suas vísceras, uma floresta vazia, a grade pontiaguda e um adolescente que toca uma tela cuja projeção apresenta um rosto feminino (figura 2).



Figura 1



Figura 2

Além do mais, há a intimidade das personagens com a câmera e o espectador, encarando-o constantemente; a inserção da televisão e de fotografias para retratar fatos reais, entre eles, a imagem de um monge budista que se imola, em 1963, em protesto contra a Guerra do Vietnã do Sul; o jogo de luzes; a narrativa que desmonta o conteúdo da trama e sua tradicional linearidade, entre outras características que se configuram como produto de um processo criativo que tende a gerar o distanciamento crítico entre o espectador e o objeto fílmico. Como bem observa Avellar (s/d), neste filme de Bergmann, como em outros, “a narração vem antes da narrativa. Antes do filme, o cinema”. Dessa forma, *Persona* pode ser analisado sob o olhar de Adorno (2003) também por rebentar a tranquilidade contemplativa do leitor, mantendo-o sempre em estado de alerta.

De forma análoga, Bertolt Brecht (1898-1956) irá seguir por esse caminho ao propor um teatro em que o palco não se apresente sob a forma de “tábuas que significam o mundo”, mas como uma tribuna onde se possa expor a ruptura da arte

teatral com a realidade circundante. Para manter o espectador em estado de vigília, Brecht utilizou-se de muitos artifícios, tais como, a produção de um “teatro esfumaçado”; o uso de cartazes, dado que acreditava ser possível atribuir mais verossimilhança ao personagem desenhado do que ao representado; inseriu o narrador, o qual forçava a plateia a um determinado posicionamento em relação à cena, despertando-a apenas para a atividade teatral. Em suma, o dramaturgo e diretor determinava que a ação teatral fosse exposta de tal forma que o espectador se mantivesse distante da representação, assumindo uma atitude crítica diante do espetáculo e, a *posteriori*, do mundo.

Por isso, em sua dramaturgia, há mecanismos que constantemente nos lembram de que tudo o que vemos ou lemos é apenas ficção, nada mais que ficção. Nesta perspectiva, em *Um homem é um homem*³ Brecht fará uso de cartazes; desenhos; canções; personagens que se distanciam de suas próprias ações ao falarem de si em 3ª pessoa; gestos ao invés de palavras; apresentação antecipada de episódios com o objetivo de “privar o palco (e o público) de todo sensacionalismo temático”, além de fazer uso de interlúdios que esclarecem o sentido da peça. Observem, abaixo, este último artifício:

INTERLÚDIO

Dito pela viúva Leokadja Begbick

O senhor Bertolt Brecht afirma: um homem é um homem.
E isso qualquer um pode afirmar.
Porém o senhor Bertolt Brecht consegue também provar.
Que qualquer um pode fazer com o homem o que desejar.
Esta noite, aqui, como se fosse um automóvel, um homem será
desmontado.
E depois, sem que dele nada se perca, será outra vez remontado.
Com calor humano dele nos aproximamos
E sem dureza, mas com energia, a ele pediremos
Que saiba às leis do mundo se conformar
E que deixe seu peixe tranquilo nadar.
Não importa no que venha a ser transformado,
Para sua nova função estará corretamente adaptado.
Mas, se não o vigiarmos, ele poderá se tornar
Da noite para o dia, um assassino vulgar.
O senhor Bertolt Brecht espera que observem o solo em que pisam
Como neve sob os pés a se derreter.
E que, vendo Galy Gay, finalmente compreendam
Como é perigoso neste mundo viver.
(BRECHT, 1995, p. 181-182).

³Aqui, utilizamos a edição brasileira da editora Paz e Terra de 1995. No entanto, o texto dramático *Um homem é um homem* (A transformação do estivador Galy Gay, nas barracas militares de Kilkoa, no ano de mil novecentos e vinte cinco) foi escrito em 1924-1925.

Na fase épica brechtiana, como sabemos, é comum os atores narrarem os episódios para a plateia, mostrando suas conclusões acerca dos acontecimentos, já a viúva Leocádia, por meio desse interlúdio, esclarece o sentido de *Um homem é um homem* porque o estivador, Galy Gay, é a imagem de um homem “que não sabe dizer não”, ser anônimo sem consciência para reagir à manipulação do poder e da guerra, mas às leis do mundo se conformando. Nota-se, assim, que Brecht utiliza-se deste e de os outros artifícios, intencionalmente, para interromper a ação e promover “o confronto constante entre a ação teatral, mostrada, e o comportamento teatral, que mostra essa ação” (BENJAMIN, 1993, p. 88), o que conseqüentemente, distancia a plateia do que está sendo encenado e promove a reflexão.

O encontro de Bertolt Brecht com Adorno (2003), aqui, deve-se não só aos objetivos dessas estratégias, como também pelo fato de o dramaturgo produzir uma arte que se esforça para mostrar o ser humano ligado à falta de sentido e à desarticulação do mundo contemporâneo, portanto, distante dos ditames realistas. Sobre o realismo, o sociólogo nos diz o seguinte: “*Se o romance quer permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente são as coisas, então ele tem de renunciar a um realismo que na medida em que reproduz a fachada, só serve para ajudá-la na sua tarefa de enganar*” (ADORNO, 2003, p. 270, grifo do autor). Por conseguinte, a arte que pretenda ser realista precisa ter como mote principal a falta de sentido da vida, na qual o homem se tornou apenas uma peça da engrenagem.

As histórias contadas tanto em romances quanto em filmes e espetáculos teatrais, desse modo, precisam ser desarticuladas como o nosso viver, como nós e, não mais se camuflarem em um mero faz-de-conta, i. e., uma ilusão que nos acomoda. E, como Adorno (2003) acredita que a literatura tem o poder de conscientizar o leitor, o romance também precisa desvendar a “coisificação” e a alienação, mostrando o que está subjacente a uma literatura que se quer realista e que banaliza o mundo circundante, fingindo ser real o que ela representa. Para ele, o romancista que se preste a sugerir o real apenas trabalha a favor da alienação.

Adorno (2003) ainda questiona em seu texto: Como ser realista num mundo desencantado em “que os homens estão separados uns dos outros e de si mesmos”? Para estes casos, representar o real é poder narrar esses desencontros “com uma linguagem-coisa desarticulada”. Se já não há nada em especial para se

dizer, ser realista, por conseguinte, é poder romper com a representação para mostrar o que a indústria cultural tenta esconder: o mundo desarticulado, desencantado, distorcido e administrado em que vivemos, uma vez que a experiência deixou de ser unificada para tornar-se efêmera e esfacelada.

O dramaturgo irlandês, Samuel Beckett (1906-1989), vai ao extremo dessa perspectiva no dramático *Eu não* (1973)⁴ ao decompor as personagens e reduzi-las a uma Boca e um Ouvinte. Este é representado por uma figura alta, sexo indeterminado, envolto da cabeça aos pés num manto largo e negro, com capuz, que se encontra no proscênio, à esquerda da plateia; aquela ocupa o fundo do palco, à direita da plateia, acima do nível do palco e está fracamente iluminada⁵. Tem-se, assim, apenas uma boca condenada a falar o desconexo e um ouvido que fica quase todo o tempo imóvel, olhando para ela, num palco tomado pela escuridão. Como resultado, cessa-se a figuração das personagens, eliminando, por conseguinte, qualquer relação com a realidade.

Sabendo que este dramaturgo postulava que só era possível combater a linguagem com a própria linguagem, nota-se que em *Eu não* a linguagem esvaziava-se, torna-se quebradiça pela repetição para cair, definitivamente, na incomunicabilidade. Vejamos um trecho do dramático:

BOCA: ... lançada... para dentro deste mundo... este mundo... coisinha à toa... antes de tempo... num miserá-... o quê?... menina?... sim... menininha... dentro deste...lançada para dentro deste... antes do tempo...miserável buraco chamado...chamado...não importa... pais desconhecidos... ninguém sabe...ele desapareceu... sumiu no ar... nem bem vestiu as calças... ela também... oito meses depois... quase ao mesmo tempo... então nada de amor... restou... nem o amor que se tem normalmente... pela criança recém-nascida...na família...não... de fato nenhum amor [...] o quê?... setenta?... santo deus!... até chegar aos setenta ... num dia em que se passeava no campo... distraída procurando flores...[...] (BECKETT, 1973, p. 1).

Aqui, apesar das reticências, o fluxo de palavras começa de forma narrativa, com a Boca contando o seu nascimento, e imediatamente se lembrando de que tem setenta anos, mas “a velocidade com que jorra os sons faz com que as palavras percam o sentido, afinal elas não expressam nada” (BORGES, 2008, p. 62), a não

⁴Este dramático foi escrito em 1972 e a tradução de Cleise Mendes foi feita a partir do original inglês publicado por Faber and Faber, Londres, 1973.

⁵Descrição presente na primeira rubrica do texto.

ser a plasticidade teatral.

Uma das características fundamentais da obra de Beckett é a ideia de que o homem está encarcerado no mundo sem ter como escapar, restando-lhe a única opção de falar incansavelmente coisas sem nexos e ininteligíveis, tal qual a personagem acima. Mas, como relacionar este tipo de linguagem à realidade? Talvez pelo caos e esfacelamento da representação e da personagem, já que em *Eu não* o afastamento do leitor/espectador está entranhado em sua própria tessitura. A linguagem clara e transparente foi desconstruída dando forma a este objeto estilizado que, com certeza, realiza a proposta de Adorno (2003) ao se afastar do “efeito do real” para refletir sobre a mentira da representação e acerca do desencantamento do homem diante do mundo circundante.

2.

Mudemos, agora, o foco de nosso texto. Consideremos o ensaio de Silviano Santiago, *O narrador pós-moderno* (1989), em que discute questões básicas sobre o narrador pós-moderno usando como *corpus* de análise contos de Edilberto Coutinho. Ao questionar como se narra na sociedade do espetáculo, o ensaísta, romancista e professor apresenta duas hipóteses para o problema:

- 1) o narrador pós-moderno extrai a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador, assim ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste e não enquanto atuante (SANTIAGO, 1989, p. 38-39);
- 2) o narrador pós-moderno transmite uma ‘sabedoria’ que decorre da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva de sua existência (Ibidem, p. 40).

O narrador, então, sai de cena para deixar o Outro – gay, lésbicas, negros e favelados – falar, sem intervir nem demonstrar sua posição, apenas conduzindo a narrativa. Para tanto, ele precisa apenas lançar o olhar à ação e retirar dela as informações necessárias às suas narrativas.

Há um conto de Daniel Galera⁶, *Todas as rosas do balde* (2002), que, entre tantos outros, pode servir para exemplificar a teoria de Santiago. O enredo é simples: uma menina, sob pseudônimo, oferece rosas opacas pelas mesas de bares. A sequência narrativa mostra-nos que depois de receber muitos “nãos”, a personagem depara-se com um senhor que compra todas as rosas do balde. No entanto, esta ação, que parecia caridosa, é desvelada pelo narrador, que tudo observa. Vejamos:

[...] a menina se aproxima mais da mesa do homem, ficando meio de costas pra ele, entre a mesa e a parede. O homem abre bem a mão e agarra a bunda pequenina da criança. A carne mole enche a mão, e por alguns segundos o homem fica ali, apertando. Com a outra mão, gira os cubos de gelo no copo e bebe mais um gole do destilado. A menina olha para a rua com uma expressão de espera. Já satisfeito, o homem solta a bunda dela, tira algumas notas da carteira e pega todas as rosas do balde. A menina se afasta pela calçada, pra longe dos bares agitados (GALERA, 2002, p. 75).

Apesar de desmascarar a bondade do senhor, nota-se que o narrador não se detém em análises psicológicas acerca das personagens, tampouco tenta nos passar mensagens moralizantes. Neste sentido, ao olhar para se informar, este narrador, conforme Santiago (1989), rechaça e distancia-se ainda mais do narrador “tradicional” defendido por Benjamin (1993), já que o que se valoriza na pós-modernidade é o olhar e não a experiência.

Assim, “a coisa narrada existe como pura em si, ela é informação, exterior à vida do narrador” (SANTIAGO, 1989, p. 40), o qual passa a ser apenas o ficcionista, visto que tem que criar a partir das experiências de outrem. Entretanto, mesmo não as vivenciando para contá-las posteriormente, como faziam o marinheiro comerciante ou o camponês sedentário, ele está cômico de que pode contá-las porque “[...] sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções da linguagem” (Ibidem, p. 40). Por consequência, oscila entre o repórter e o romancista, impondo-se uma atitude jornalística diante da personagem, do tema e da construção do texto.

Ao se subtrair da ação narrada, “o narrador cria um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado e, muitas vezes, desprovido de palavras” (SANTIAGO, 1989, p. 44). Em *Todas as rosas do balde* o narrador também

⁶Daniel Galera nasceu em julho de 1979 em São Paulo, mas morou a maior parte da vida em Porto Alegre. Publicou na internet de 1996 a 2001, com destaque para os três anos como colunista do Mailzine Cardosonline (COL), e lançou seu primeiro livro em 2001 pelo extinto selo independente Livros do Mal, criado por ele, Daniel Pellizzari e Guilherme Pilla. Além de *Dentes guardados* (2002) também publicou os romances *Mãos de Cavalo* (2006) e *Cordilheira* (2008) pela Companhia das Letras.

não é atuante, ele apenas observa em uma rua abarrotada de gente, entre as mesas cheias dos bares, a menina que “veste uma blusa de lã rosa, toda furada, uma calça jeans e tênis sem cadarço” (GALERA, 2002, p. 76) carregando seu balde de rosas.

Neste sentido, tanto aquele que narra quanto o leitor observam a experiência alheia a partir daquela menina e do comportamento dos clientes dos bares diante dela. É com este objetivo que o ficcional existe na era da informação: “para falar da incomunicabilidade de experiências do narrador e da personagem” (SANTIAGO, 1989, p. 45). Também nós estamos privados de expor as nossas próprias experiências na ficção.

Seguindo esse caminho, a literatura se transforma no espaço onde o outro pode falar e se mostrar para o mundo. Daí, a sabedoria que se encontrava subjacente à figura do narrador “tradicional” desloca-se para a ação daquele que é observado como objeto de um espetáculo que não cessa de recomeçar. O narrador delega a um outro, e não mais a si, a responsabilidade da ação que ele observa e conta-nos. Por isso que em *Todas as rosas do balde* (2002) não há mais o jogo do bom conselho, nem a sabedoria inerente às narrativas tradicionais, tampouco um narrador vivenciando a experiência. Pelo contrário, submerge um outro que olha e nos mostra um pouco do espetáculo observado por ele, um pouco da vida daquelas crianças que precisam trabalhar à noite enquanto a mãe as espera “numa parada de ônibus perdida no meio da avenida vazia” (GALERA, 2002, p. 75).

Importante salientar que neste primado do “agora” que é a ficção pós-moderna a palavra já não tem aquela importância e utilidade de que falava Benjamin, justamente porque “a literatura existe não para falar da experiência, mas da pobreza das experiências e da palavra escrita enquanto processo de comunicação” (SANTIAGO, 1989, p. 48-49). O espetáculo, dessa forma, transforma a ação em representação, retirando do campo semântico da “ação” o que existe de experiência, de vivência, para emprestar-lhe o significado exclusivo de imagem (Ibidem, p. 51).

Como consequência, o narrador que olha, e não mais vive e experimenta para depois contar, é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que seu olhar se recubra de palavras, constituindo, assim, uma narrativa (SANTIAGO, 1989). Neste ínterim, o narrador pós-moderno existe para falar das várias facetas da arte de representar, já que ele narra ações ensaiadas que presentificam-se no palco da vida, no tempo do agora, em que lhes é permitido

existir, dado que neste mundo tudo é fugaz e “se desmancha no ar”. Santiago fechará seu texto afirmando que “para testemunhar do olhar e da sua experiência é que ainda sobrevive a palavra escrita na sociedade pós-industrial” (SANTIAGO, 1989, p. 52), afirmação muito sintomática em relação à ficção pós-moderna, pois mantém a consciência da *resistência* da palavra ao mundo standardizado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomando os dois textos, pode-se dizer que a posição de Santiago em *O narrador pós-moderno* (1989)⁷ é frontalmente contrária a de Adorno (2003). Enquanto este irá questionar como o romance pode reagir ao “mundo administrado”, Silviano investiga como se narra na sociedade do espetáculo para afirmar que no mundo da informação se narra vivendo ou observando as experiências do outro.

Ainda, ao se pensar na relação entre narração e sociedade, nota-se que para Adorno é preciso que o narrador a descortine. Santiago, por sua vez, afirma que o olhar possui força reflexiva e, mesmo que o narrador não viva a experiência, viver em contato com a informação, com o espetáculo é vivenciar outra experiência e, portanto, ter algo a contar. Neste sentido, vemos que enquanto Silviano valoriza o olhar e a passividade do narrador ao contemplar seu objeto para depois narrar, Adorno rechaça a arte contemplativa.

Por fim, vemos que enquanto o pressuposto inicial de Silviano é que, se o narrador tem de olhar para o mundo para criar suas narrativas, ele precisa incluir as imagens que compõem o espetáculo em suas criações. Adorno, por seu turno, parte da ideia de que a literatura tem de encontrar uma forma de mostrar o mundo como desencantado, desvelando-o e mostrando o quanto ele é “administrado”.

Silviano, desse modo, valoriza o narrador que Benjamin e Adorno rejeitavam. Enquanto estes queriam caracterizar o modo de narrar da época em que viveram, Santiago sabe ser impossível particularizar o narrador pós-moderno, ou melhor, a gama de narradores pós-modernos. Também importante observar que Adorno e Benjamin partem, ainda, de um mundo dividido em ficcional e real, enquanto Silviano investe na revolução da linguagem, sem barreiras nem fronteiras.

⁷ Não podemos também esquecer que Silviano escreve este texto trinta anos depois do de Adorno.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003. p. 55-63.

AVELAR, José Carlos. *Rosto, máscara, persona, s/d*. Disponível em: <http://www.escrevercinema.com/Rosto_mascara_Persona.htm>. Acesso: 14 mar. 2010.

BECKETT, Samuel. *Eu não*. Faber and Faber: Londres, 1973. (Tradução de Cleise Mendes, no prelo).

BENJAMIN, Walter. Que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: _____. *Magia e técnica, Arte e política*. Ensaios entre literatura e História da cultura. 6 ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993. p. 78-90.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, Arte e política*. Ensaios entre literatura e História da cultura. 6 ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993. p. 197-221.

BERGMAN, Ingmar. *Persona*. Suécia, 82 min. PB, 1966.

BORGES, Gabriela. A boca verborrágica de Samuel Beckett. Criações para o palco e para o ecrã. *Verónica*. Revista do CITECI - Centro de Investigação em Teatro e Cinema, Portugal, n. 1, p. 56-66, 2008. Disponível em: <http://veronica.estc.ipl.pt/numeros/numero_1/08_gabriela_borges.pdf>. Acesso: 10 fev. 2011.

BRECHT, Bertolt. Um homem é um homem. In: _____. *Teatro Completo*. Tradução de Fernando Peixoto. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

GALERA, Daniel. Todas as rosas do balde. In: _____. *Dentes guardados*. 2 ed. Porto Alegre: Livros do mal, 2002. p 73-76.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 38-52.