

# REPETIÇÃO, NEOVANGUARDA E INDÚSTRIA CULTURAL EM ALGUMAS NARRATIVAS BRASILEIRAS DAS DÉCADAS DE 1960 E 1970

## REPETITION, NEO-AVANT-GARDE AND CULTURAL INDUSTRY IN SOME BRAZILIAN NARRATIVES FROM THE 1960s AND 1970s

João Gonçalves Ferreira Christófaro Silva<sup>1</sup>

### RESUMO

Este texto propõe que o uso da repetição e da variação como artifícios compositivos articula parte da narrativa ficcional brasileira das décadas de 1960 e 1970 tanto com a neovanguarda artística quanto com a produção da indústria cultural da mesma época. Parte-se da constatação da relevância da categoria da repetição para outras artes do período, bem como para a reflexão sobre as produções da indústria cultural. Em seguida, faz-se referência a três narrativas ficcionais – *Panamérica*, de José Agrippino de Paula, *Armadilha para Lamartine*, de Carlos & Carlos Sussekind (1976), e *Três mulheres de três ppês*, de Paulo Emilio Sales Gomes (1977) – destacando seus aspectos repetitivos, sua conexão temática com produtos culturais de grande circulação da época e seus procedimentos de composição e de configuração interna assemelhados aos de certas neovanguardas. Sugere-se que, num momento da história brasileira em que um mercado de bens culturais se consolidava e o mercado editorial se modernizava, o uso narrativo da repetição e da variação aponta para a internalização de certos aspectos do modo de produção da indústria cultural, transformados em princípio de organização interna, ao mesmo tempo em que indica um afastamento crítico em relação à figura do escritor profissional.

**Palavras-chave:** repetição, variação, neovanguarda, indústria cultural

### ABSTRACT

This text proposes that the use of repetition and variation as compositional devices articulates part of the Brazilian fictional narrative of the 1960s and 1970s with both the artistic neo-avant-garde and the production of the cultural industry of the same period. It starts by noting the relevance of the category of repetition for other Arts of the period, as well as for reflection on the productions of the cultural industry. Next, reference is made to three fictional narratives - *Panamérica*, by José Agrippino de Paula, *Armadilha para Lamartine*, by Carlos & Carlos Sussekind (1976), and *Três mulheres de três ppês*, by Paulo Emilio Sales Gomes (1977) - highlighting their

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras - Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação Letras - Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (Pós-lit/UFMG). Professor na Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: [joaogfcsilva@ufc.br](mailto:joaogfcsilva@ufc.br). Lattes: <https://lattes.cnpq.br/7451467978081605>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3160-9738>

repetitive aspects, their thematic connection with widely circulated cultural products of the time and their compositional procedures and internal configuration similar to those of certain neo-avant-gardes. It is suggested that, at a time in Brazilian history when a market for cultural goods was consolidating and the publishing market was modernizing, the narrative use of repetition and variation points to the internalization of certain aspects of the cultural industry's mode of production, transformed into a principle of internal organization, while at the same time indicating a critical departure from the figure of the professional writer.

**Keywords:** repetition, variation, neo-avant-garde, culture industry

O uso de artifícios repetitivos de composição é uma das marcas da produção artística das décadas de 1960 e 1970, em especial das neovanguardas. No chamado cinema estrutural, estudado por Fernando Stutz (2022), cujas obras são construídas por meio do uso/exploração repetitiva dos dispositivos técnicos do audiovisual, ou em filmes como *Matou a família e foi ao cinema*, dirigido por Júlio Bressane, diegeticamente estruturado como uma série de variações; nas séries de serigrafias de Andy Warhol ou na chamada arte de apropriação, como a praticada por Sherrie Levine; nas obras do minimalismo musical de um Steve Reich ou nos experimentos com a gravação e a reprodução sonoras de Alvin Lucier; em todos esses projetos, procedimentos repetitivos variados estão no centro da produção artística. Os efeitos desses procedimentos foram compreendidos de diversas formas pela crítica, mas sempre de forma a considerá-los artifícios produtores de diferença: reelaboração das relações entre imagem e referência (Foster, 2017), recusa das ideias de totalidade e acabamento conectadas à noção de obra, em favor da noção de processo (Mertens, 1983), por exemplo. A par de seu uso na artes desse período, no entanto, a repetição é também uma noção mobilizada de forma variada para definir ou criticar os produtos culturais de grande circulação ou de produção industrial, seja na identificação de uma estrutura que se repete com inúmeras variantes de superfície (Kothe, 1994), seja na conexão da literatura de massa com a pretensa ahistoricidade e iteratividade do mito (Sodré, 1978), seja na compreensão de que a produção de cultura em moldes industriais sob o capitalismo implica tanto na padronização de seus produtos quanto na homogeneização de seus consumidores (Horkheimer; Adorno, 2011). Dominique

Fingermann (2014, p. 8) afirma que a repetição é uma figura paradoxal, dividida entre a reprodução do mesmo e a produção do diferente, entre a volta ao passado e o lançar-se para o futuro. A relação contraditória entre essas duas atitudes críticas frente à repetição pode, assim, ser compreendida como uma atualização em um contexto específico dessa sua paradoxalidade mais geral.

A prosa narrativa brasileira parece ter se articulado a essas duas faces do uso da repetição em algumas obras das décadas de 1960 e 1970, justamente o momento em que, segundo Renato Ortiz (2001), se dá a consolidação de um mercado de bens culturais no Brasil e se estabelecem, aqui, condições para a profissionalização do escritor (Sussekind, 2004; Holanda; Gonçalves, 1980). Em *Panamérica*, de José Agrippino de Paula (1967), *Três mulheres de três ppês*, de Paulo Emílio Sales Gomes (1977) e *Armadilha para Lamartine*, de Carlos & Carlos Sussekind (1976), o uso de diferentes procedimentos repetitivos se articula, por um lado, com práticas artísticas da vanguarda e da neovanguarda, que reduzem o poder do planejamento autoral e submetem a modificações significativas a ideia de desenvolvimento tradicionalmente associada à literatura narrativa. Por outro, dialogam tematicamente com produtos do mercado de bens culturais, mas também com a seriação típica de seu modo de produção.

A partir desse delineamento inicial, este texto – mais programa do que resultado de pesquisa – busca traçar caminhos de investigação para cada uma das obras literárias citadas e indicar uma hipótese geral acerca de sua articulação, via repetição, com a neovanguarda e a indústria cultural. Será feita, num primeiro momento, uma breve apresentação de cada uma das obras, com foco em seus aspectos repetitivos e em seu diálogo temático com os produtos do mercado de bens culturais de grande circulação. Em um segundo momento, tentaremos sintetizar o que foi exposto e encaminhar uma reflexão acerca das relações entre os escritores que aqui nos interessam e a figura do escritor profissional.

As conexões aqui propostas dependem de que se aceite o uso elástico a que é corriqueiramente submetida a noção de repetição (já incorporado, acredito, na formulação de Fingermann a que nos referimos acima). De seu sentido mais restrito, ligado à ideia de cópia ou reprodução exata, a seus usos mais alargados, como quando se identifica uma mesma estrutura em um conjunto de textos diversos ou se diz que

uma obra é feita de variações sobre o mesmo tema, percorre-se uma gama muito variada de procedimentos e de relações entre o que se chama repetição e aquilo que, em cada contexto, se repete. Aceitamos, pelo menos por enquanto, essa multiplicidade, na medida em que ela é o efeito de um traço material – o uso de uma palavra – cuja mobilização, por mais discrepantes que sejam as práticas às quais se conecte, indica, nos casos que aqui nos interessam, uma contrariedade em relação a certas noções centrais da tradição literária e artística modernas.

\*\*\*\*\*

Comecemos, então, por *Panamérica*, de José Agripino de Paula. Nessa obra, há duas ordens de artifícios composicionais repetitivos. Por um lado, os diversos paralelismos sintáticos, bem como a repetição de substantivos e, principalmente, do pronome “eu”, marcam o estilo do texto:

Eu e Marlon Brando saímos do bar para a praia escura e chovia forte. Eu e Marlon Brando olhamos para a luminosidade fraca da rua que atravessava as nuvens, e eu e o ator olhamos as nuvens transparentes e escuras atravessando a face luminosa da lua. Eu e Marlon Brando vimos as manchas na lua e a chuva forte que caía iluminada pela luz da lua. As nuvens transparentes continuaram a atravessar a face luminosa da lua, que permanecia imóvel no céu escuro; e naquele instante a lua se moveu girando e se aproximou da terra mostrando para mim e para Marlon Brando a sua esfera volumosa pontilhada de crateras. (Paula, 2001, p. 204).

Como é possível observar nesse trecho, o texto de Agripino de Paula privilegia a repetição estrita dos substantivos e pronomes em lugar de sua substituição por sinônimos, sua elipse ou outras formas de correferência. Há privilégio, igualmente, das orações coordenadas sobre as orações subordinadas, bem como do uso da ordem direta. Tais aspectos textuais, que parecem indicar a necessidade de uma renovação ou reafirmação da diegese em cada novo período, tem alguma homologia com a outra ordem artifícios repetitivos que compõem a obra: não há, aí, um desenvolvimento diegético contínuo, mas uma série enredos descontínuos. A cada capítulo da obra corresponde um novo enredo, sem que haja qualquer consequência de um em relação aos outros. Assim, eles se unificam apenas na recorrência do eu que narra, na presença de alguns astros da política ou da cultura de massas e da fantasia megalomaniaca dos acontecimentos que os unem, como uma série de variações. Tal

estrutura descontínua pode ser relacionada, por sua vez, com o método de composição da obra: “Três ou quatro páginas de cada vez, ao longo de três anos. Cenas isoladas, muitas vezes sem continuidade aparente. Cento e cinquenta páginas prontas, ele reuniu esses fragmentos e, semelhante à montagem de um filme, editou todo o material” (Paula, 2001, n.p.).

O mesmo tipo de estrutura em variação parece caracterizar o livro de Paulo Emílio Sales Gomes, composto por três narrativas que, embora independentes, repetem um mesmo esquema básico: um narrador chamado Polydoro, membro da burguesia paulistana, conta sobre o ocaso de seu relacionamento com uma mulher cujo nome começa com “He” ou “E”: Helena, (H)ermengarda, Ela. Cada um desses relatos, estrutura-se, por sua vez, por meio do recurso a um tipo de duplicação do discurso narrativo, que configura e reconfigura uma mesma história, como ressalta Roberto Schwarz: “o plano das três novelas baseia-se na revisão de um acontecimento à luz de uma revelação ulterior que modifica tudo (reprise aliás que está no título das peças: “Duas vezes com Helena”, “Ermengarda com H”, “Duas vezes Ela”)” (Schwarz, 2008, p. 172). Tais revelações sempre transformam as histórias de amor nos quais Polydoro está inserido em histórias cômicas em que ele é vítima de algum tipo de tapeação. Apesar de tais semelhanças, não há continuidade diegética entre as narrativas, de modo que não é possível saber se se trata do mesmo narrador ou apenas de uma coincidência de nomes.

Ainda que não tão explícitos quanto os há em *Panamérica*, é possível observar o diálogo de *Três mulheres de três ppês* com os produtos do mercado de bens culturais quando aproximamos esta obra da pornochanchada, conforme sugere Teodoro Assunção (2008), seja pelo contato de seus personagens com a galeria de tipos desta, seja pelo recurso estruturante à ambiguidade e aos jogos de palavras de duplo sentido, em especial na terceira das narrativas da obra. Para além disso, como sugere o mesmo crítico em outro trabalho (Assunção, 2017), o erotismo cômico das narrativas é em grande medida tributário da tradição cômica popular que, poderíamos adicionar, se adapta, também, ao mercado de bens culturais (veja-se, por exemplo, o caso de Mazzaropi, que é objeto de texto de Paulo Emilio Salles Gomes (2016) publicado pela primeira vez em 1973). A estrutura em variações que conecta as três

narrativas nos permite, ainda, relacionar essa obra com a série enquanto modo de produção típico da indústria cultural.

*Armadilha para Lamartine*, de Carlos & Carlos Sussekind, por sua vez, foi composto a partir do recurso a um outro tipo de repetição: a apropriação dos diários reais de Carlos Sussekind de Mendonça por seu filho Carlos Sussekind de Mendonça Filho. Copiado e adulterado, o diário constitui a maior parte da obra, procedimento que pode ser compreendido como uma espécie *bricolage* que reduz a capacidade diretiva do autor ou de qualquer projeto de obra (na medida em que se depende de material pré-produzido por outro indivíduo, o que restringe de antemão a margem de liberdade de qualquer projeto de obra que, ao contrário, deve se submeter ao material disponível). Soma-se a isso o caráter seriado e repetitivo do diário de Dr. Espártaco (o diário do romance), que parece ter como princípio o registro o mais rígido possível da rotina, numa estrutura clara, bem ordenada e constante (cf. Miranda, 1986, p. 184). Isso acaba abrindo espaço para que sua seriedade sucumba, na leitura, a um processo de derrisão, seja pelo relevo dado a aspectos corriqueiros da vida (o gosto por pão preto, o registro de gastos, os horários de acordar e dormir), seja pela preocupação com a saúde física e mental (o registro do peso, o acompanhamento de sintomas diversos, o uso recorrente de calmantes e estimulantes), seja pela surpresa das ocorrências que escapam a seu controle:

Começo o meu dia, acordando cedo, às 7 horas, muito embora me constranja acordar também Emília, que ressonava a meu lado. Mas... são os imperativos do Dever!

A vida não parece corresponder a esses meus bons impulsos. Embora tivesse a satisfação de ver andando normalmente o relógio da parede da cozinha — o que considero obra exclusiva da minha tenacidade e da minha confiança, depois que o Abelardo desistiu — sou, logo depois, surpreendido com o rompimento do assento plástico da latrina sob meu peso, que não aumentou. Deve ter diminuído a sua resistência, por alguma causa a que fui estranho. Mas... paciência! Já autorizei a substituição, que deverá custar perto de 300,00. (Sussekind, 1976, p. 178).

Ainda, podemos chamar de repetitivas as relações que se estabelecem entre esse diário e a primeira parte do romance, intitulada “Duas mensagens do Pavilhão dos Tranquilos”, cuja autoria suposta é de Lamartine (filho de Dr. Espártaco). Escritas

por Lamartine enquanto estava internado em um sanatório, mas atribuídas a um outro interno (Ricardinho), essas mensagens parecem se organizar a partir de um princípio de simetria inversa em relação ao diário do pai: Dr. Espártaco se apegava à própria identidade, Lamartine transforma-se em personagem; Dr. Espártaco escreve um diário pessoal, Lamartine participa da redação coletiva de um jornal; Dr. Espártaco, buscando afastar a ilogicidade da vida por meio da “lógica férrea da estruturação do diário” (Miranda, 1986, p. 184), em certo momento imagina que seu diário está “a comandar a vida, não apenas a refleti-la e registrá-la, passivamente” (Sussekind, 1976, p. 189); Lamartine, por seu turno, decide “falsificar o colapso total” (Sussekind, 1976, p. 33), fingindo o agravamento de seu estado para se livrar mais rapidamente dos eletrochoques no sanatório. É interessante observar o quanto, nesse último caso, relativiza-se a distinção entre fingimento e vivência autêntica:

Deitado, na penumbra, com fortes dores de cabeça e apertões no estômago, sem mais forças sequer para levantar um braço, lá ficou ele a tentar descobrir o que Philips & Cia. poderiam achar que estivesse faltando para torná-lo um zero perfeito. Recriminou-se a precipitação com que tinha posto o plano em prática, sem chegar a apurar com o psicanalista, de forma mais explícita, quais as características do *colapso total*. Havia esgotado todos os seus recursos de encenação, e, a essa altura, nem precisava mais fingir. Estava um trapo. (Sussekind, p. 1976, p. 37)

A repetição do fingimento da loucura parece, assim, ter um efeito performativo simétrico e inverso ao da repetição do registro da rotina para Dr. Espártaco, que não se limita a representar a vida, ao contrário, busca ativamente constituir sua normalidade.

É também na primeira parte do romance que se encontra o diálogo temático explícito do livro com os produtos da indústria cultural. Lamartine produz uma série de roteiros de histórias em quadrinhos para *O ataque*, jornal dos internos do sanatório cujo lema é “de médico e louco todos nós temos um pouco” (Sussekind, 1976, p. 21). Tanto o jornal quanto uma das histórias roteirizadas por Lamartine contêm referências explícitas às narrativas de faroeste estadunidenses (os médicos são representados como cowboys, os internos como indígenas, mas suas armas aparecem trocadas). Esse recurso às histórias em quadrinhos reaparecerá, por sua vez, no romance seguinte do



autor, *Que pensam vocês que ele fez*, que, repetindo os mesmos personagens e o mesmo conjunto de problemas, poderia também ter sua relação com *Armadilha para Lamartine* compreendida segundo o modelo da série.

\*\*\*\*\*

Recapitulando e tentando avançar um pouco, teríamos, então, procedimentos repetitivos diversos nessas obras: recorrência textual (repetição de palavras e paralelismo sintático) em *Panamérica*; modos de seriação da narrativa principalmente em *Panamérica* e *Três mulheres de três pppês*, mas também em *Armadilha para Lamartine* e na obra de Carlos Sussekind em geral; repetição em sentido estrito, i. e., cópia, na produção de *Armadilha para Lamartine*. Em conjunto com os aspectos temáticos e procedimentos de composição para os quais chamamos atenção, a repetição parece articular, em cada uma dessas obras, uma tensão entre prática artística autônoma e modo de produção para o mercado.

Internamente, essa tensão não parece se resolver: cada uma dessas formas de repetir pode ser legitimamente conectada a esses dois domínios, sem possibilidade de síntese possível. Se o caso da seriação talvez seja o mais paradigmático e claro (de um lado, a série como modo de produção capitalista, de outro a série enquanto prática artística que visa efeitos variados, como já sugeriu Flora Sussekind (1998) em um texto sobre Jorge Luis Borges), a mobilização da cópia enquanto ferramenta de composição narrativa evoca tanto os *ready made* de Duchamp e a arte de apropriação da neovanguarda quanto um contexto técnico de reprodutibilidade generalizada; as recorrências textuais de *Panamérica* tanto evocam a processualidade da composição minimalista e um movimento de poetização da prosa quanto comentam a ostensividade dos modos de exposição das super estrelas da cultura pop. Essa tensão talvez se deixe ver também na ambiguidade de tom de cada uma dessas obras, que por vezes se colocam entre o entretenimento e a crítica, a homenagem e a sátira, o humor e a seriedade.

Mas, tentando observar a situação por outro ângulo – justamente, o dos modos de produção das obras – a situação muda de figura. Como mencionado no início desta apresentação, tratam-se de obras produzidas no momento em que um mercado de bens culturais se consolidava no Brasil, o mercado editorial se profissionalizava e se estabeleciam bases para a profissionalização do escritor. Ora, os escritores que aqui



nos interessam são o oposto de escritores profissionais. Carlos Sussekind, escritor, mas também artista visual e tradutor, publicou quatro romances e um conto em mais de quarenta anos de carreira. Reclamava constantemente de sua dificuldade de escrever, e seu trabalho na confecção de *Armadilha para Lamartine* é muito mais um trabalho de pós-produção (cf. Villa-forte, 2019) do que um trabalho de escrita. Tais experiências com formas de composição variadas se repetiriam em seus romances seguintes. Já nos anos 2000 afirmou que “Há ficcionistas que trabalham estimulados pelo embate das palavras. Eu fico mais ligado nos enredos” (Sussekind *apud* Chiodetto, 2002, p. 113) – afirmação escandalosa para um escritor em um paradigma moderno. José Agrippino de Paula, multiartista, com produções teatrais, cinematográficas e literárias, por volta de 1981 afirmava em uma entrevista à Revista Planeta ter tido uma carreira “meio falhada” – “Eu estive perambulando por várias coisas. Não consegui me concentrar” (*apud* Oliveira Jr., 2023, Anexo A, p. 120) – e parece desacreditar de uma produção artística significativa numa sociedade em que a “massificação está organizada industrialmente [...]” e “tudo é produzido segundo normas padronizadas” (*apud* Oliveira Jr., 2023, Anexo A, p. 121). Paulo Emílio Sales Gomes, por fim, era professor e crítico de cinema, e *Três mulheres de três pppês*, é sua única obra ficcional. Em entrevista de Lygia Fagundes Telles ao programa Roda Viva<sup>2</sup>, a autora indica que a escrita ficcional foi uma descoberta muito prazerosa que ocorreu somente no fim de sua vida. Sua morte no mesmo ano em que o livro foi publicado (1977, com 60 anos) não nos permite saber qual seria sua trajetória futura na literatura, mas nessas circunstâncias sua obra fica na história como o produto de um diletante – ainda que muito habilidoso.

Tais dados biográficos, aliados ao uso de procedimentos que, em especial no caso de Sussekind e Agrippino de Paula, dificultam o planejamento e a padronização do produto artístico, fazem pensar que, no caso dos escritores e obras que aqui no interessam, a serialização é internalizada enquanto forma artística na mesma medida em que é rejeitada enquanto modo de produção. Assim, a rejeição da imagem e da prática do escritor profissional pode ser pensada como uma espécie de suplemento externo

---

<sup>2</sup> Transcrição disponível em [https://rodaviva.fapesp.br/materia/101/entrevistados/lygia\\_fagundes](https://rodaviva.fapesp.br/materia/101/entrevistados/lygia_fagundes).

das ambiguidades entre mercado e arte autônoma que constituem internamente essas obras.

Se estivermos certos, começa a desenhar-se, então, um conjunto complexo de movimentos pelos quais uma parte da literatura narrativa brasileira buscou articular, via repetição, tanto a negação de certos aspectos da literatura conforme concebida modernamente – a novidade e a singularidade de suas obras – quanto a reatualização, em novas bases, de sua autonomia relativa em relação ao mercado. No entanto, somente um trabalho com mais aprofundamento crítico e conceitual poderá confirmar a pertinência dessa hipótese, aqui apenas rápida e lacunarmente esboçada.

## Referências

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. O cômico popular em *Três mulheres de três pppês*. In: OLIVEIRA, Thiago Almeida de; XAVIER, Nayara (Orgs.). *Paulo Emílio: legado crítico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP / Cinemateca Brasileira, 2017, p. 231-254.

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. Relações oblíquas com a pornochanchada em “P III: Duas vezes com ela” de Paulo Emílio Sales Gomes. *Revista do CESP*, v. 28, n. 39, jan.-jun. 2008, p. 177-203. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/30997>. Acesso em 24/10/2024.

CHIODETTO, Eder. *O lugar do escritor*. São Paulo: Cosac & Naify. 2002.

FINGERMAN, Dominique. Apresentação. In: FINGERMAN, Dominique (Org.). *Os paradoxos da repetição*. São Paulo: Annablume, 2014, p. 7–12.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Ubu Ed., 2017.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Mazzaropi no largo do Paiçandu. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma situação colonial*. São Paulo: Cia. das Letras, 2016. Livro eletrônico.

HOLLANDA, Heloísa B.; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Anos 70: literatura*. Rio de Janeiro: Europa, 1980. (Anos 70, 2).

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação de massa. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da cultura de massa*. 8. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

- KOTHE, Flávio. *A narrativa trivial*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1994.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. 8. ed. São Paulo: Papirus, 2008.
- MIRANDA, Wander Melo. O texto como produção: Bolor e Armadilha para Lamartine. *O eixo e a roda*, v. 5, p. 176–192, 1986. Disponível em: [https://periodicos.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/article/view/27802](https://periodicos.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/27802). Acesso em 16 abr. 2025.
- MERTENS, Wim. *American minimal music*: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass. Trad. J. Hautekiet. London: Kahn & Averill, 1983.
- OLIVEIRA JR., Fernando Gleibe de. *Lugar Público (1965) e a estética do cinema marginal*. Fortaleza, 2023. Dissertação (Mestrado em Letras: Literatura Comparada) – PPGL, UFC.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*: cultura brasileira e indústria cultural. 3. reimpr. da 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- PAULA, José Agrippino de. *Panamérica*. 3. ed. São Paulo: Ed. Papagaio, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. Sobre três mulheres de três PPPês. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008, p. 150-175.
- SODRÉ, Muniz. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978. (Biblioteca Tempo Universitário, 49)
- STUTZ, Fernando Henrique Lacerda. *Obsessiva forma*: a repetição em cinco filmes estruturais (1966-1975). São Paulo, 2022. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – ECA, USP.
- SUSSEKIND, Carlos & Carlos. *Armadilha para Lamartine*. Rio de Janeiro: Labor, 1976.
- SUSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sete Letras; Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*: polêmicas, diários & retratos. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever*: literatura e apropriação no século XXI. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

Recebido em: 26/10/2024

Aceito em: 16/04/2025