

CENAS, SÉRIES: César Aira e Andy Warhol
Scenes, series: César Aira and Andy Warhol

Margarete Petri da Rosa

Universidade Federal de Ouro Preto
<https://orcid.org/0000-0002-0644-3780>
margarete.rosa@aluno.ufop.edu.br

Victor da Rosa

Universidade Federal de Ouro Preto
<https://orcid.org/0000-0001-7809-1967>
victor.rosa@ufop.edu.br

RESUMO: Este texto busca estabelecer aproximações entre os procedimentos de criação do escritor argentino César Aira e do artista plástico americano Andy Warhol por meio, principalmente, da apropriação de imagens espetaculares veiculadas pelos meios de comunicação de massa. Através de distintos processos artísticos, e cada um a sua própria maneira, os dois parecem se valer da repetição como estratégia de criação ao fazer uso de tais imagens em suas obras. Aira recorre a essa estratégia na produção de cenas, personagens e narradores de forma a materializar uma espécie de serialização. Quanto a Warhol, segundo Danto (2012), a repetição é um elemento fundamental de sua estética cujo desejo era também o de produzir procedimentos seriais e não obras singulares. A fim de que tais paralelos sejam estabelecidos, este artigo aborda sobretudo as seguintes obras: *As noites de Flores* (AIRA, 2006) e *White Burning Car III* (WARHOL, 1963).

PALAVRAS-CHAVE: Espetáculo; repetição; séries; Aira; Warhol.

ABSTRACT: *This paper aims to lay down similarities between creative processes of the Argentine writer César Aira and the American plastic artist Andy Warhol through the appropriation of spectacular images broadcast by mass media. Through differing artistic processes and each one in their own way, both seem to employ repetition as a strategy of creation by using those images in their works. Aira resorts to repetition in the production of scenes, characters and narrators in order to materialize some sort of serialization. As for Warhol, according to Danto (2012), repetition is a fundamental element in his aesthetics, whose goal was, likewise, creating series as opposed to singular works. In order to establish those parallels, this paper approaches primarily the following works: *Las Noches de Flores* (AIRA, 2006) and *White Burning Car III* (Warhol, 1963).*

KEYWORDS: *Spectacle; repetition; series; Aira; Warhol.*

Para Debord (1997), a vida nas sociedades modernas se apresenta como uma grande “acumulação de espetáculos”, e todo o vivido se resume a uma representação. Posto isso, definiu o espetáculo como “uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997, p. 14), e como um “movimento autônomo do não vivo”

(DEBORD, 1997, p. 13). No entanto, tal espetáculo, na perspectiva de Debord (1997), produziria a alienação concreta dos sujeitos, visto que o humano aparece em separado daquilo que produz. Neste caso, o bom espectador seria aquele que “fica sempre olhando, para saber o que vem depois, nunca age” (DEBORD, 1997, p. 183). Neste caso, essa contemplação das imagens levaria o sujeito a deixar de apreender sua existência. Para o autor, o espetáculo está intrinsecamente ligado aos “fenômenos aparentes”, ou seja, à “afirmação da aparência e de toda vida humana” (DEBORD, 1997, p. 16). É, portanto, a partir dessa ideia que se busca analisar, neste artigo, a apropriação de imagens do espetáculo de forma repetitiva em César Aira e Andy Warhol com a finalidade de compreender como tais imagens, cenas e personagens espetaculares se convertem em elementos de sobrevivência artística.

Numa era de ‘importâncias instantâneas’ (DEBORD, 1997), e após Walter Benjamin (1994) ter declarado que as experiências, em baixa, tendiam ao desaparecimento, Aira aparece na cena literária como um autor que segue buscando meios de reinventar sua narrativa. Para isso, evoca imagens espetaculares veiculadas justamente pelos meios televisivos como se observa, entre outros livros, em *As noites de Flores* (2006). Warhol também recorre a imagens do espetáculo. As Marilyn, as Latas de Sopa Campbell, as cadeiras elétricas, os desastres de carro, dentre muitas outras, foram reduplicadas em série a partir do uso da serigrafia. Observa-se, portanto, que, ao se apropriarem de imagens que usualmente não pertencem ao domínio da arte, ambos se colocam na posição de questionar, por exemplo, o mito romântico da originalidade e da genialidade do autor.

No caso específico de Aira, pode-se afirmar que ele opera, de alguma maneira, ao produzir sua literatura, a partir do *ready-made*, proposto por Duchamp. Para o escritor, conforme a análise que ele próprio realiza da obra do artista, isso quer dizer o seguinte: “obra de arte como um objeto qualquer, eleito dentre o universo dos objetos com expressa indiferença estética e ética, e promovido pela decisão do artista” (AIRA, 2007, p. 135-6). Afinal Duchamp, ao expor seu célebre mictório, não estava criando a escultura, mas se inventando como artista. E Warhol, no livro *A filosofia de Andy Warhol* (2008), chegou a afirmar – seguindo a mesma concepção do objeto de arte como “objeto qualquer” – que sempre quis fazer quadros todos do mesmo tamanho e da mesma cor, pois assim

“ninguém pensaria que tem uma pintura melhor ou uma pintura pior” (WARHOL, 2008, p. 169).

Ao se apropriarem de elementos do espetáculo, Aira e Warhol compartilham a situação de trazerem para o campo da arte a experimentação de imagens já feitas e de forma repetitiva. No caso Aira, ainda que não reproduza tal e qual uma imagem assistida na televisão, alguns de seus personagens e de suas cenas poderiam facilmente ser assimilados como mais uma imagem espetacular veiculada em jornais e programas televisivos. Warhol, por meio da técnica da serigrafia, conseguia reproduzir diversas vezes a mesma imagem – em geral, imagens provenientes da cultura de massa, como se observa em *White Burning Car III*. Neste sentido, aquilo que poderia passar despercebido – porque visto a todo instante nos meios de reprodução massivos – se torna material na produção de suas obras. Isto quer dizer que Aira e Warhol, ao adotar tais procedimentos, se singularizam e se inventam como artistas.

De acordo com Danto (2001), a arte de Warhol remetia a uma realidade que “não era nem misteriosa nem sublime, mas banal” (DANTO, 2001, p. 102) justamente porque suas obras mostravam algo tão próximo da realidade sem que houvesse uma diferença significativa que as distinguíssem. O mesmo poderia ser aplicado à produção literária de Aira quando se apropria de certas imagens da cultura de massa e dá-lhes um novo estatuto porque já não estão mais em seu contexto original. Isso se dá não apenas por meio da apropriação e repetição de imagens do espetáculo, mas também pela adoção do procedimento de escrita banal, ou da “má escritura” como estabelece o próprio autor nas *Nouvelles Impressions du Petit Maroc* (2011). Ao repetir tais imagens, ambos parecem tornar comum aquilo que, inicialmente, causaria um choque no espectador, aliviando aquele que observa uma cena traumática, conforme se observa nas obras selecionadas para análise neste texto.

A rigor, o que os relatos de Aira fazem é *espetacularizar o espetáculo*, torná-lo ainda mais frívolo, dobrando assim a aposta no absurdo. Em *A costureira e o vento* (2013), o narrador assim se refere à Délia: “já era louca, e o desaparecimento de seu filho único a deixou louca. Entrou num frenesi.” (AIRA, 2013, p. 147). Para a mãe do narrador, adepta do desespero quando se tratava dos filhos, “não restava outra coisa: uivar, perder a cabeça, fazer cenas” (AIRA, 2013, p. 147). Tem-se, assim, o espetáculo da loucura, e

Aira potencializa o desvario e o absurdo ao extremo: “Espetáculo prodigioso, cartão-postal perene, cinema transcendental, *cena das cenas*: ver uma louca ficar louca” (AIRA, 2013, p. 147, grifo nosso).

Laddaga (2006), citando *As noites de Flores*, reconhece que há algo de emissivo nas obras mais recentes de Aira. “Abrir seus livros é um pouco como assistir a um espetáculo”, argumenta. Trata-se de uma literatura marcada por “uma multiplicidade de pequenas entregas, episódios anuais, semianuais” (LADDAGA, 2006, p. 163). Segundo o crítico, Aira não está preocupado em construir objetos fixos, mas sim “dispositivos de exibição de fragmentos de mundo” (LADDAGA, 2006, p. 167). Na perspectiva do teórico, Aira produz “espetáculos de realidade”, cujas histórias exibem cenas, objetos e processos que não se pode dizer se são naturais ou artificiais, simulação ou realidade.

Em *As noites de Flores* (2006), narrativa ambientada em um pequeno bairro da grande Buenos Aires, tem-se como objeto central a morte e a mutilação de um adolescente entregador de pizzas. Essa morte causa comoção entre os entregadores a ponto de picharem os muros do bairro: “Jonathan está vivo”. Contudo, o curioso é que fizessem isso apenas quando da confirmação do óbito na televisão, como se somente o espetáculo da notícia pudesse legitimar sua morte. Para o narrador, essa validação pela televisão tinha justamente o sentido de garantir ao jovem uma “sobrevida lendária”. Entretanto, o próprio narrador reconhece: “Se existe alguma notícia, a televisão a transmite, ela é assimilada muito rapidamente e deixa de ser novidade” (AIRA, 2006, p. 14). Neste caso, não há possibilidade para sobressaltos porque a notícia remete a um espetáculo ocorrido em um passado imediato, e, desse modo, resta apenas a repetição como procedimento, e a narração sobrevive como narrativa televisiva.

Diante da recorrência das imagens espetaculares ou das “imagens-produtos em série”, Foster (2014) reconhece que há, em Warhol, essa “compulsão de repetir, posta em jogo por uma sociedade de produção e consumo em série” (FOSTER, 2014, p. 126). Foster fala ainda de um ‘escoamento do significado’ provocado pela repetição. Conforme o próprio Warhol, “quanto mais você olha exatamente a mesma coisa, mais o sentido desaparece e melhor e mais vazio você se sente” (FOSTER, 2014, p. 67). Caberia questionar aqui se, de fato, *White Burning Car III* provoca esse efeito no espectador, pois, conforme assinala Foster (2014), recorrendo a Freud, a repetição seria uma forma de

integrar o traumático na ordem psíquica.

Diante dos apontamentos de Foster (2014), convém destacar que Aira também se vale de uma certa repetição, pois a contínua exibição da morte de Jonathan parece se transformar em uma “imagem-produto” do espetáculo, afinal todos querem acompanhar e saber dos desdobramentos do caso noticiado na televisão. Além disso, é importante destacar que a estratégia da repetição ocorre ainda nos livros, que se assemelham a uma escrita em série e nos personagens que, por vezes, se repetem de um livro para outro. Similar ao que ocorre nos programas de mídia sensacionalista, todo o desenrolar da trama, desde a morte, a mutilação, o contato com os espectadores até a exposição dos fragmentos do corpo de Jonathan, é transmitida ao vivo, prevalecendo, portanto, a repetição de imagens espetaculares.

Aira escolhe, então, fazer uso dos aparatos ou mecanismos da indústria cultural como mais um elemento para produzir suas narrativas. Daí que os meios de comunicação de massa sejam recorrentes em várias de suas novelas. O caso Jonathan, por alguma indiscrição de alguém, chegou à televisão. Logo, “a partir da primeira notícia, tornou-se impossível de conter. A opinião pública começou a bater com as batidas desse coração [...] aguardavam juntos o desfecho” (AIRA, 2006, p. 86). O narrador, por meio da imagem espetacular, busca dar conta do simultâneo. Ao televisionar a negociação com os sequestradores e o corpo mutilado tem-se o seguinte efeito nos espectadores:

[...] o suspense e a dramaticidade se intensificavam enormemente, ninguém despregava os olhos do aparelho de tevê... Era uma espécie de círculo vicioso. Era preciso saber das coisas para se identificar com elas, mas o conhecimento deformava o fato. Na verdade, não havia nada o que contar porque não havia tempo disponível, e o simultâneo não se conta. (AIRA, 2006, p. 87).

Nesse caso, os jornalistas aparecem como responsáveis por construir e intensificar o espetáculo; no entanto, Rosa e Aldo, que haviam deixado de assistir às notícias, “poderiam até acreditar que tinham saído do mundo da representação e entravam no mundo da realidade” (AIRA, 2006, p. 87). Assim, com a exibição do espetáculo, de repente, foi como se, no bairro de Flores, “a irrealidade da televisão tivesse irrompido com violência para dentro da pastoral urbana noturna” (AIRA, 2006, p. 88), afinal tudo estava sendo transmitido ao vivo e os repórteres, em meio aos garçons e entregadores, noticiavam tudo. Os espectadores assumem, então, a condição de participantes do espetáculo: “uma das conclusões a que se chegava era a de que se podia participar da

notícia, e ainda assim continuar fora da realidade do que estava ocorrendo” (AIRA, 2006, p. 89), como se a própria realidade, para ser apreendida, devesse ser, antes, representada na televisão. Tem-se, então, a impressão de que somente a imagem espetacular possibilita assimilar a tragédia do caso Jonathan.

Finalmente, quando se descobre o cadáver, a lógica do espetáculo televisivo precisa dar um passo além, é necessário outras imagens para exibir: “a opinião pública se direcionava com um interesse frenético para a reação da família e para a intervenção, agora oficial da polícia” (AIRA, 2006, p. 140). Em meio às flagrantes notícias, o espetáculo parece ter espaço para produzir mais representação, pois fora noticiado que dois jovens roubaram uma viatura policial, despertando, ainda de madrugada, o pessoal da imprensa. Um dos ladrões correspondia aos traços de Jonathan mesmo depois de terem encontrado seu cadáver.

Em seguida, para complementar a cena espetacular, ou o “caso célebre”, há o desaparecimento da cabeça do jovem, criando, assim, “uma espécie de psicose coletiva de suspense” (AIRA, 2006, p. 167). Para a população, a televisão, mais uma vez, aparece como central para resolver a situação, afinal, a única imagem obtida foi a do procurador “entrando no Palácio da Justiça com um capacete de motociclista debaixo do braço.” (AIRA, 2006, p. 167). Interessante notar que apenas um fragmento do caso – o capacete – opera, nessa cena, como um dispositivo capaz de construir outra imagem espetacular chocante no ideário coletivo. Isto quer dizer que a aparição de um objeto e apenas a divulgação dessa imagem foi capaz de “acender o pavio da imaginação popular” (AIRA, 2006, p. 167).

Assumindo, conforme Foster (2014), que o real somente pode ser repetido dada sua impossibilidade de representação, Warhol parece levar essa tese à exaustão em suas séries de pinturas. No caso de *White Burning Car III*, o espectador assiste a um carro em chamas cujo condutor fora arremessado a um poste. Ao canto de cada imagem repetida há um transeunte que, indiferente à vítima, segue em frente. O fato que se deu apenas uma vez é reiterado por diversas vezes e, de imediato, a indiferença desse passante pode causar algum estranhamento no espectador. Neste sentido, é possível questionar em que medida a recorrência dessas imagens pode levar a uma ausência de sensibilidade, pois, segundo Danto (2012), “os desastres são repetidos e repetidos, numa mesma moldura,

para nos anestesiarmos do horror” (DANTO, 2012, p. 69).

Acerca da constante reprodução das imagens espetaculares, as personagens Aldo e Rosa, em *As noites de Flores*, “sabiam que era apenas uma questão de tempo até que uma outra notícia tomasse o lugar desta” (AIRA, 2006, p. 86). Para ambos, vale também a tese de que a exposição constante a uma imagem terrível deixa de produzir efeito nos espectadores. Isso evidencia que tais espetáculos não são fixos e que, no mundo da representação, um espetáculo, em breve, suplantará o atual – as imagens vazias de que fala Guy Debord – afinal o método de Aira pressupõe sempre “seguir adiante”. Essa incessante repetição, em certa medida, causa a impressão de que os espectadores quase tocam o real, visto que as imagens macabras, simultaneamente, promovem um afastamento e uma aproximação com quem as assiste.

Para Aira e Warhol parece valer a ideia de que aquilo que vemos todos os dias pode se tornar objeto de realizações estéticas, questionando assim as diferenças entre a arte banal e a arte culta. Conforme Danto (2012, p.55), Warhol “se dava autorização para empregar qualquer coisa que quisesse a fim de produzir uma obra de arte”. Se na pintura coube a Warhol “o crédito por transformar em arte o que não passava de um objeto absolutamente corriqueiro da vida cotidiana”, Aira, na literatura, adota o mesmo procedimento, ou seja, transforma o corriqueiro em arte e se utiliza, para isso, das imagens espetaculares. Para além disso, outro ponto de aproximação pode ser percebido, isto é, a invenção a partir de restos, como se observa na afirmação de Warhol:

Sempre gosto de trabalhar com restos, fazer as coisas de restos. Coisas que foram jogadas fora, que todo mundo sabia que não prestavam, eu sempre achei que elas tinham um grande potencial de ser engraçadas. Era como trabalho de reciclagem. Sempre pensei que havia muito humor nos restos. (WARHOL, 2008, p. 109).

Da mesma forma que Warhol diz gostar de trabalhar com sobras, alguns narradores e personagens de Aira também criam a partir de restos. Com isso, o autor deixa transparecer sua habilidade de criar literatura a partir de materiais e elementos não usuais à arte tal como fizera Warhol que, conforme ressalta Danto (2015, p.27), “poderia ter feito arte com qualquer coisa, contanto que a coisa da qual ele transformasse em arte pertencesse ao domínio dos objetos que não eram obras de arte”. Ao criar, por exemplo, a *Brillo Box*, Warhol “teve a genialidade de fazer arte a partir do que parecia ser o mais banal dos objetos cotidianos na cultura de consumo.” (DANTO, 2015, p. 5).

Em *A costureira e o vento* (2013), Aira também se apropria dos “restos” da história da literatura, dos gêneros massivos e de entretenimento, a exemplo da novela de aventura, organizada em torno de prodígios e invenções. Vale destacar que há, nessa novela, um personagem que precisará, em certo momento, atuar como um inventor justamente a partir de restos a fim de encontrar seu filho perdido. Trata-se da construção do paleomóvel: uma carcaça de um tatu gigante da era paleozoica com algumas peças do táxi que levava Délia – a costureira – à Patagônia. “Teve uma ideia que parecia uma loucura, mas talvez não fosse. Se usasse esse fóssil como carroceria... e pusesse nela o motor do Chrysler e os pneus...” (AIRA, 2013, p. 238).

A referência aos elementos da cultura de massa pode ser constatada, ainda, em *Como me tornei freira* (AIRA, 2013), cuja personagem – “a menina César Aira” – assim se refere a uma apresentação musical transmitida na rádio Belgrano: “A mulher que cantou era a mais desafinada que jamais se atrevera a cantar” (AIRA, 2013, p. 86). Por não se saber ruim, ou quem sabe fosse uma brincadeira, a cantora apresentou cinco canções acompanhada ao piano. Quem sabe fosse surda ou estivesse nervosa, pensava a menina, contudo, “nem de propósito poderia ter sido pior” (AIRA, 2013, p. 87). Era inexplicável que alguém cantasse assim. Isso poderia lembrar uma competição ou um *reality show* de música, e a própria protagonista reconhece: “o que é verdadeiramente inexplicável não tem outro santuário que os meios de comunicação de massa” (AIRA, 2013, p. 87).

Diante da necessidade da sobrevivência artística, Contreras (2019, p. 24) questiona, a propósito da literatura do escritor argentino, “como seguir fazendo arte quando a arte já foi feita”, ou como escrever depois do final, como voltar ao começo? Aira busca responder a isso por meio da elaboração de procedimentos, mas também da criação de narradores e personagens inventores. Warhol também estabeleceu seu método: exaltar o modo de vida cotidiana dos norte-americanos, “inclusive no que eles gostavam de comer e nas figuras que consideravam seus verdadeiros ícones, especialmente os personagens da cultura de massa”, contrariando assim os “cultores do bom gosto” (DANTO, 2012, p. 8). No caso específico da série de desastres, Warhol escolheu imagens estampadas nos jornais, e que, conforme Danto (2012, p. 69) “logo esquecemos, como se mortes violentas só acontecessem com os outros”.

Ainda que Agamben (2014) tenha declarado a destruição da experiência no contemporâneo a partir do advento da ciência moderna, num ideário apocalíptico em que, tomados pelos produtos do espetáculo (DEBORD, 1997), possamos parecer alijados da possibilidade de trocar experiência, Didi-Huberman (2011), ao polemizar com os dois teóricos, estabelece a metáfora do vaga-lume que, seja no contexto histórico-político do fascismo ou na sociedade do espetáculo, representaria a sobrevivência da experiência. Neste sentido, Didi-Huberman (2011) propõe pensar em termos de enfraquecimento, mas não de destruição total, pois, mesmo na era industrial e consumista, seria possível buscar modos de enxergar, na arte, o espaço dos “interstícios” e a perceber os “lampejos”.

Diante dessa possibilidade, Aira e Warhol parecem optar por dar a ver os vaga-lumes que, apesar das “luzes ferozes dos projetores”, ainda emitem sua luz, afinal seus personagens inventivos, cenas muitas vezes aberrantes e imagens espetaculares se transmutam em luzes pulsantes. Ao optarem pela apropriação das imagens pobres e vazias do espetáculo, ambos propõem criar justamente a partir daquilo que, na perspectiva de Benjamin (1994), poderia ser entendido como pobreza de experiência, já que buscam construir arte a partir de elementos não usuais, de restos, daquilo que está estampado cotidianamente nos tabloides e programas televisivos de massa, de elementos que, por vezes, passam despercebidos dada a sua trivialidade. Trata-se, assim, da sobrevivência de imagens que irradiam, mas de forma sempre renovada a cada repetição.

Seria possível propor que ambos, por meio de modelos distintos de produção artística, captam a experiência dos vaga-lumes, das iluminações breves. E se tais imagens se tornam horríveis ao olhar do espectador, nos dizeres de Barthes (1984), é justamente porque elas certificam que o “cadáver está vivo, *enquanto cadáver*: é a imagem viva de uma coisa morta”. (p. 118). Isso quer dizer que tais imagens espetaculares já não são mais quaisquer dentre todas as demais: elas são agora o pequeno abalo de que fala Barthes (1984), ou seja, autenticam a existência e, simultaneamente, a ausência de algo. Neste sentido, é possível pensar que a personagem Patri, em *Os fantasmas* (AIRA, 2017), ao lançar seu corpo ao vazio da noite para participar da festa dos fantasmas, pode ser observada como uma imagem sobrevivente e não apenas como uma ausência exposta à luz dos projetores.

Se para Didi-Huberman (2011, p.70), é preciso “dar-se os meios de *ver*

aparecerem os vaga-lumes no espaço de superexposição, feroz, demasiado luminoso”, Warhol e Aira evidenciam que a sobrevivência se dá também por meio da apropriação de imagens espetaculares que, dada a presença exaustiva no dia a dia, são ressignificadas em forma de arte. Sendo assim, ambos respondem, a seu modo, o questionamento sobre a experiência sem valor. A resposta diz respeito justamente à reinvenção da arte a partir daquilo que poderia ser considerado como trivial. “Somos ‘pobres em experiência’? Fazemos dessa mesma pobreza – dessa semiescuridão – uma experiência.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 127). Neste sentido, tanto Warhol quanto Aira revelam procedimentos, experiências e espetáculos, mostrando que as imagens sobrevivem no mais ínfimo do cotidiano, afinal seus personagens e suas imagens continuam a “emitir seus lampejos de pensamentos, de poesias, de desejos, de narrativas a transmitir, a qualquer preço” (DIDI-HUBERMAN, 2011, grifo do autor, p. 140), ainda que para isso seja imperativo se dissolver na escuridão para experimentar o ‘teatro fora do lugar’ dos fantasmas.

Submissão: janeiro de 2021

Aceite: abril de 2021

Referências:

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: ensaio sobre a destruição da experiência*. In: Infância e História: destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- AIRA, César. *A costureira e o vento*. Trad. Angélica Freitas. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- AIRA, César. *As noites de flores*. Trad. Paulo Andrade Lemos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- AIRA, César. *Como me tornei freira*. Trad. Angélica Freitas. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- AIRA, César. *Kafka, Duchamp*. Trad. Eduard Marquardt. In: MARQUARDT Eduard; CHAGA, Marco Maschio (Orgs.) *Pequeno manual de procedimentos*. Curitiba: Arte e Letra, 2007. p.135-141.
- AIRA, César. *Os fantasmas*. Trad. Joca Wolff. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Experiência e pobreza*. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.114-119.
- BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: _____. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.197-221.
- CONTRERAS, Sandra. Relato e sobrevivência. In: ROSA, Victor da; ERBER, Laura (Orgs.). *Ensaaios sobre César Aira*. Trad. Victor da Rosa. Rio de Janeiro. Zazie Edições, 2019.
- DANTO, Arthur. *O abuso da beleza: a estética e o conceito de arte*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.
- DANTO, Arthur. *Andy Warhol*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naif, 2012.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FOSTER, Hal. O retorno do real. In: _____. O retorno do real: a vanguarda no final do século XX. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- KAFKA, Franz. *Josefina, a cantora*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Editora Clube do Livro LTDA, 1977.
- LADDAGA, Reinaldo. Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latino-americana de las últimas décadas. *Comunicação&política*, v.24, nº3, p.159-178. Disponível em: [https://www.academia.edu/7972416/Espect%C3%A1culos_de_realidad_Laddaga]. Acesso em: 01 dez. 2020.
- WARHOL, Andy. *A filosofia de Andy Warhol: de A a B e de volta a A*. Trad. José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.
- WARHOL, Andy; HACKETT, Pat. *Popismo: os anos sessenta segundo Warhol*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.