

PRESENÇA DO AUTOR: AUTOFICÇÕES DE RICARDO LÍSIAS E DE LÚCIA MURAT

Julia SCAMPARINI*

- **RESUMO:** O presente artigo é parte de uma investigação sobre as formas como autoficções literárias e filmicas promovem processos de subjetividade e jogos conceituais estimulados pela duplicação do autor e de fatos de sua vida em sua obra artística, os quais resultam, no caso específico do escritor Ricardo Lísias e da cineasta Lúcia Murat, em novas formas de trabalho com a imagem, a palavra, e com outras mídias. Esse tipo de relação entre autor e obra, tão comum nos dias de hoje, alimenta uma política da memória, o que por sua vez também impulsiona novas formas de trabalho com espaço e tempo, dentro e fora da obra, seja no cinema, seja na literatura. Esta investigação insere-se no âmbito das pesquisas em intermedialidade, que consideram o cinema e a literatura como mídias dominantes na sociedade e, assim, abrem espaço para o exame das formas como ambas representam (ou deixam de representar) a realidade e se relacionam entre si.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Autoficção. Cinema. Subjetividade. Ricardo Lísias. Lúcia Murat.

A autobiografia pode ser considerada o gênero canônico da escrita do eu. Ainda que se saiba que nenhum recorte é objetivo, mesmo que se trate da vida de uma personalidade conhecida, as biografias em geral inserem-se em um regime de verdade pouco contestado por seus leitores. Se escolho ler a biografia de Kurt Cobain ou de Os Borgia, é em busca de saber como de fato foi a vida daquele que me causa curiosidade. *Grosso modo*, o documentário é o gênero que, irmão distante do jornalismo, busca acessar conhecimento sobre fatos ou personalidades através da revisão de imagens de arquivo e de testemunhos, principalmente. Ancorado na fotografia e no depoimento de pessoas diretamente envolvidas no caso tratado, gera em quem assiste a expectativa de tradução de uma verdade pouco ou nada conhecida.¹

Mas a mescla entre ficção e o que podemos chamar de discursos-verdade tem sido experimentada há décadas, como o fez Fellini no cinema com seu *Intervista*

* UFF – Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras. Niterói – RJ – Brasil. 24210-200 – juliascamparini@gmail.com.

¹ Para uma orientação sobre as formas do documentário, ver Nichols (2005).

(1987), ou Silviano Santiago na literatura com o livro *Em liberdade* (1981), para citar dois exemplos. Não é uma novidade estética, mas uma prática hoje comum tanto na literatura como no cinema: tempos de identidade líquida (BAUMAN, 2005) manifestam-se na arte e concretizam novas formas de se contar histórias. Tanto textos (auto)biográficos como o documentário são formatos hoje híbridos, constantemente permeados de elementos ficcionais, explícitos ou não. Da mesma forma, a “verdade” que hoje se colhe de um romance, conto ou filme não passa somente pelo que o imaginário produz entre obra e fruidor – verdades individuais – mas também por ganchos com a realidade facilmente detectáveis. A novidade é que o real adentrou a ficção de formas novas, e vice-versa, e, nesse âmbito, a proposta deste artigo é investigar o que a inclusão de referências explícitas ao autor de narrativas literárias e filmicas possibilita como experiência estética ao leitor/espectador.²

Serão analisadas autoficções, escritas de si, narrativas autobiográficas – não importando tanto aqui o termo que nomeia esse tipo de fenômeno de tão complexa classificação – de dois autores que escolheram entremear-se a histórias que narram: o escritor Ricardo Lísias, no caso da literatura, e a diretora Lúcia Murat, no caso do cinema. Interessa sobretudo observar as formas como sua presença documental – através da autorreferência da própria imagem e/ou nome – e a abordagem de casos pessoais promovem jogos conceituais e estéticos na obra realizada.

A autoria no cinema é o primeiro tema que se impõe no âmbito da investigação proposta. O cinema é arte coletiva, de linguagem sincrética, de materialidade hoje virtual, e as diversas presenças profissionais necessárias para a realização de um filme confundem a noção de autoria, mesmo quando pensamos em um retorno do autor após sua morte (BARTHES, 2004; FOUCAULT, 2006), mesmo depois do cinema de autor instaurado na segunda metade do século XX e sobrevivente até hoje.³ Mas ao se pensar em toda a rede produtora de um filme e se traçar um paralelo com a rede produtora de um livro, a distância entre a concepção do autor-escritor e do autor-diretor diminui um pouco. Além disso, as imagens técnicas promoveriam representações de outra ordem com respeito à escrita, pelo número de envolvidos em seu processo, conforme já dito. Mas se hoje a máquina de escrever foi substituída pelo computador, que também trabalha com imagens técnicas, há um mesmo intermediário entre autor e obra (FLUSSER, 2002). Sem nesse momento chegarmos ao aprofundamento que a questão merece, também aqui o autor de um filme será considerado seu diretor, e, assim, será analisada a presença desse na narrativa contada e no filme propriamente dito. É na dinâmica entre autoria e novas

² Não é escopo deste trabalho a discussão “ficcional *versus* real”, a qual pode ser visitada, atualmente, na introdução e nos artigos reunidos em: COMOLLI, J.-L. **Ver e poder – a inocência perdida**: cinema televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.

³ Para um aprofundamento sobre a questão da autoria no cinema, ver Stam (2003).

formas de trabalho com a palavra e a imagem – visual e conceitual – em diferentes mídias que as análises das autoficções literárias e filmicas estarão centradas.

Na literatura, Klinger (2007, p.24) localiza as autoficções “no coração do paradoxo deste final de século XX: entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita”. O retorno do autor coincide com o retorno do real (FOSTER, 2001), mas um e outro são diferentes de então: a sensibilidade do autor se refere tanto a uma poética quanto a uma afetividade do próprio sujeito, ou seja, uma poética que identifica o autor do ensaio com seu objeto; além disso, o real não é mais objetivado, mas perpassado pela psicanálise, que o simboliza individualmente pela crença no inconsciente (KLINGER, 2007).

Assim, as prosas de Ricardo Lísias surpreendem por seu caráter aparentemente confessional. O suicídio de André, amigo que vira personagem homônimo, está presente em um romance e em crônicas. *O céu dos suicidas* (LÍSIAS, 2012a) pode ser visto como um livro-homenagem ao amigo, além de um romance, ou, por outro ângulo, uma tentativa de compreensão sobre o suicídio e de autoexpurgação do sentimento de culpa que persegue Ricardo Lísias, narrador em primeira pessoa. Apesar do mesmo nome, o que a princípio estabelece um pacto autobiográfico (LEJEUNE, 2008), autor e personagem não compartilham da mesma profissão: o Lísias real é escritor e o Lísias de *O céu dos suicidas* é especialista em coleções – ainda que não tenha nenhuma – e não gosta de literatura. Entre coincidências e divergências entre narrador e autor, o personagem, tomado por uma forte dor pela morte do amigo, se isola, viaja, tenta trabalhar, faz análise, mas vai sendo consumido pelas noites não dormidas, pela ofensa a todos que vai encontrando, pela prisão da culpa por não ter dado ao amigo a compreensão de que precisava às vésperas de seu suicídio. De fragmentos vai (se) reconstruindo memórias, e o equilíbrio próprio.

O fato de eu ter conhecido André e Ricardo nos tempos da faculdade de Letras foi o que primeiramente me motivou a explorar o tema das autoficções. Como é possível alguém fazer literatura a partir de um acontecimento compartilhado por tantos? Até que ponto isso é uma confissão, um desabafo, ou quando começa a ficção? Ainda que essas perguntas **não** precisem ser respondidas, são o ponto de partida para uma investigação sobre um tipo de literatura que está ligada a temáticas já amplamente discutidas, como a mescla de gêneros e os conceitos de autoria, de representação, e de realidade, e outras que se pretende aprofundar, como os processos de subjetividade, a relação entre autor e obra, e as mídias.

Os textos de Lísias para a revista *Piauí* (“Divórcio”, 2011, e “A corrida”, 2012c) tratam de outras situações que parecem ancoradas na vida do autor – nesses casos, não sou testemunha de que realmente aconteceram. O sentimento pelo fim do casamento é belamente metaforizado por suas andanças pela cidade “em carne viva”, narradas em primeira pessoa. Sem pele, tudo lhe doía. O que faz crer que ele

fala de um acontecimento pessoal é o conhecimento da vida e da morte de André, rapaz estranho que conheci na faculdade. Mas ainda que eu não o tivesse conhecido, não seria difícil encontrar na rede criada pelo autor evidências de que se trata de acontecimentos de sua vida. Ou seja, Lísias estabelece um campo literário em que o leitor espera que o autor fale de si; lança uma curiosidade quase de *reality show*, em que a relação com a vida real impulsiona o leitor a querer saber mais e mais. É o pacto referencial (LEJEUNE, 2008) necessário para uma expectativa biográfica que afeta os leitores, por mais que aqueles mais bem preparados saibam que se trata de um jogo. A força do nome próprio do autor espelhado na narrativa que cria vai estabelecer um novo tipo de subjetividade do autor-personagem, como veremos.

Em “A corrida”, Lísias (2012c) conta, também em primeira pessoa, como começou a correr para suprimir a dor e as noites mal dormidas após o fim do casamento que durou quatro meses. O tempo sobrando e o físico sofrido foram preenchidos pela prática do *jogging* noturno, o que levou o autor-personagem a participar da São Silvestre, tradicional maratona paulistana. Curiosa por saber se mais esse evento era verdadeiro, busquei seu nome na plataforma social *Facebook*. Seu perfil é aberto, e a primeira foto que casualmente apareceu foi a de Ricardo Lísias, o “verdadeiro”, durante a São Silvestre. Para além do texto, o autor estabelece uma rede intermedial⁴ ao relacionar literatura e internet através da própria imagem.

Nada surpreendente, estando cientes de que estamos em tempos de superexposição e de compartilhamento de vida real na vida virtual. Segundo Moriconi (2006, p.155), “O novo *boom* literário desde os anos 90 no Brasil caracteriza-se por acontecer nos três circuitos fundamentais: o circuito midiático (ou do mercado maior), o circuito crítico (ou universitário, ou canônico), e o circuito da vida literária propriamente dita”. Se a literatura atual ancora-se na rede, como sustenta Moriconi, a literatura dialoga com a cultura e a comunicação, ampliando sua atuação para além do campo literário. São tempos, portanto, em que é lícito questionar se podemos avaliar literatura lançando mão de critérios estritamente literários.

Ricardo Lísias encaixa-se nesse panorama, pois, além de escritor de romances, escreve para revistas de cultura, como a *Piauí*, mantém uma postura crítico-política em sua página no *Facebook*, e é responsável pela criação de uma revista impressa gratuita, mas distribuída a poucos, que lança textos de novos autores: o *Silva*. Considerando as formas concebidas por Moriconi, Lísias constrói seu personagem/personalidade pública através da circulação literária, através da qual se mantém – quase como líder – ativo em um nicho de jovens escritores, e através da comunicação virtual, onde acessa também seus leitores através do compartilhamento de sua vida íntima. Citamos mais uma vez Moriconi (2006, p.159):

⁴ Para uma introdução aos estudos de intermedialidade, ver Müller (2008).

A mais vistosa dessas transformações atinge o fulcro da noção clássica do literário na modernidade. É que não se pode mais definir a essência do literário como uso artístico da linguagem verbal **ficcional**. Não é mais isso que define um texto como literário no mercado. O nicho do literário se complicou e comporta a mescla entre o ficcional e o não ficcional. Esse deslizamento prático e conceitual articula-se à profunda transformação que o caráter eminentemente midiático da cultura infligiu sobre o estatuto do ficcional em geral na economia total dos discursos na pós-modernidade. Se por um lado sabemos que na sociedade midiaticizada tudo, absolutamente tudo, é constructo discursivo **interessado**, por outro lado, paradoxalmente, a evolução técnica faz emergir uma sociedade e uma cultura da visibilidade total (grifos do autor).

Observar como o aspecto documental da vida de um autor (cujo acesso é hoje facilitado pela *internet*) tornou-se essencial para uma certa geração de escritores leva a explorar o sentido de documento, antes fundamentalmente relacionado à escrita desde o triunfo do positivismo (LE GOFF, 1990), mas também muito ligado à fotografia e à sua impressão de realidade a partir do século XX. Ainda que saibamos o quanto podem ser manipuladas, imagens fotográficas ainda são a representação imagética mais próxima ao real. Mas as imagens técnicas – diferentes das tradicionais, que contavam com um único intermediário entre realidade e representação – introduzem entre nós e seu autor milênios de conceitos sobre o mundo, construídos pelos saberes científicos, que nos distanciam de qualquer realidade pura (FLUSSER, 2002). Ricardo Lísias não faz uso de imagens diretamente nas obras aqui analisadas, nem mesmo faz menção a aparatos tecnológicos como a fotografia e o cinema, mas ampara-se como autor em uma rede intermedial complexa que afeta também a constituição de seu personagem.

O nome próprio espelhado na narrativa ficcional dá as mãos com a imagem fotográfica do autor disseminada pela mídia, ambas as operações processando uma subjetividade nova, de descentralização de um eu que antes estava cristalizado na figura do autor: agora, não se sabe quem é Ricardo Lísias, nem aquele das prosas, nem aquele real. Se o nome próprio parece um empecilho à inegável e permanente transformação do indivíduo (BOURDIEU, 1996), é pela duplicação desse eu integrado pelo nome que se pode encontrar mais liberdade.

Além de si próprio, Lísias estabelece o pacto referencial com o leitor também por meio de André, que na ficção não tem sobrenome mas cujo nome preserva sua inteireza mesmo após a morte. A autobiografia, a confissão, o cuidado de si, tipicamente individuais, vão ganhando, através da ficcionalização, alcance coletivo. O autor parte de fatos individuais e aborda temas como o suicídio, instituições religiosas e de cuidado mental, a família. Ao mesmo tempo, num âmbito que vai além do textual, como vimos, a figura de um autor vai se modelando. Trata-se de uma espécie de culto ao sujeito, de um posicionamento

que ao mesmo tempo constrói e dissolve o autor: através de sua ficção, Ricardo é muitos outros, e através também de sua ficção, seu eu-autor se fortalece. É uma operação literária interessante, original, que faz que sua mescla entre trágico e cômico ganhe força expressiva através desse trabalho com uma subjetividade fragmentada, ancorada pelo papel, pela rede, e por esse novo imaginário que se constitui pela relação entre mídias.

Uma longa viagem, de Lúcia Murat (2011), é um documentário que recupera as memórias da experiência pessoal e familiar da diretora durante a ditadura brasileira e, principalmente, as memórias de seu irmão mais novo, Heitor, através de cartas que escreveu à família na época e de uma longa entrevista dada à irmã para a realização desse filme. *Uma longa viagem* aproxima-se ao que se espera da forma documental como a concebemos desde os anos 1970 (NICHOLS, 2005), uma vez que retoma um tema do passado histórico, faz uso de material cinematográfico (e fotográfico) de arquivo, e realiza entrevistas contemporâneas. No entanto, ao partir de uma perspectiva pessoal, pode também ser considerado um ensaio. Para os estudiosos de cinema, o ensaio é “uma forma híbrida, sem regras estabelecidas e com dificuldades de ser definida de uma vez por todas” (LINS; REZENDE; FRANÇA, 2011, p.57), a qual interroga, recusa certezas, é incompleta, fragmentada e se expõe ao erro. É a partir do célebre texto de Adorno, *O ensaio como forma*, que Lins, Rezende e França (2011) chegam à conclusão de que o ensaio é fruto de uma relação com a experiência individual do ensaísta, a qual possui, desde o princípio, uma relação abrangente com a história.⁵

Nessa fronteira entre gêneros, as imagens de arquivo e o testemunho de *Uma longa viagem* apresentam um deslocamento: as imagens são do arquivo pessoal de Lúcia ou ilustrativas, e a única entrevista é feita com Heitor, que esteve viajando pelo mundo, mandado pelos pais, para que não se envolvesse com a luta armada contra a ditadura, seguindo os passos da irmã revolucionária. Alternam-se a esses a narração da diretora, imagens emprestadas de amigos que estiveram viajando pelo mundo na mesma época do exílio de Heitor (como imagens do poeta Chacal, por exemplo), e a participação de um ator que, representando o irmão em sua juventude, lê as cartas que na época esse escreveu para a mãe, sobretudo. Assim, o filme intercala a narração de Lúcia, os depoimentos do irmão, atualmente idoso e lúcido, mas fragilizado pelas perceptíveis sequelas deixadas pelo uso de drogas, e a atuação do ator Caio Blat em vestes e cenário dos anos 1960: as imagens de então, emprestadas de amigos, são projetadas em uma parede-tela ao fundo e sobre seu corpo, como se fossem imagens do irmão de Lúcia, enquanto o ator passeia e gesticula sobre elas lendo as cartas, muitas vezes dirigindo-se diretamente à câmera.

⁵ Não é escopo neste momento classificar ou discutir as categorias do cinema ou da literatura, por isso a escolha em chamar de autoficções tanto o filme de Lúcia Murat como as prosas de Ricardo Lísias.

O único documento, no sentido prototípico da palavra, são as cartas escritas no passado; o restante – ator, imagens de arquivo, cenário e figurino – é usado para uma espécie de reconstituição dos fatos que mescla tempos, espaços e regimes: o que importa é o sentimento que se quer comunicar, e não a necessidade de provar nada a respeito do que é narrado.

Lúcia aborda um assunto histórico-político conhecido, discutido, infinitamente retomado; mas o faz através da própria história, pessoal e familiar – toma, assim, o caminho inverso ao de Lísias, pois apossa-se de um pedaço da história brasileira e caminha em direção ao individual, a sua história familiar, lançando mão de artifícios atípicos ao documentário tradicional, como a duplicação do irmão-personagem através do recurso da encenação. A retomada da história dá lugar à rememoração, suscitando e alçando uma política da memória que abre espaço para recriações pessoais de um tempo que se vê coletivo. Assim, as imagens de arquivo não são todas reais, não são documento, mas adquirem um *status* político-afetivo ao serem utilizadas nessa particular retomada de assunto. Trata-se de apropriação de imagens, o que à primeira vista destituiria o filme de valor documental, transformando-o em um ensaio, ou em uma ficção; mas nesse regime não se trata mais de uma busca pela verdade dos fatos, mas sim de um recontar o ocorrido pelo viés da memória afetiva, pessoal e não linear, em detrimento da cronologia lógico-causal da História. As imagens podem ser retomadas e remontadas justamente porque contêm força independente. Se lhes é operada uma remontagem, para a proposta de um novo olhar, é porque o cinema é a arte que mais permite fazê-lo.⁶

Lúcia faz cinema, arte sincrética e principalmente audiovisual, mas não deixa de tomar partido da palavra escrita: o fio condutor da trama são as cartas que o irmão escreve à família na época de seu exílio – antes forçado, depois voluntário, já que Heitor deu duas voltas ao mundo durante sua ausência. Apesar de ser cinema, são as palavras que guiam e prendem ao passado, a uma noção de documento que equivale à de prova; nos demais campos, porém, a autora brinca.

Para além da narrativa que envolve Lúcia e a própria família, a diretora investe em *Uma longa viagem* uma discussão acerca do gênero documentário enquanto tal. A mescla entre ficção e realidade já é comum, mas o uso de imagens “falsas” que não pretendem ser verdadeiras, a inclusão da encenação do irmão quando jovem – conferindo presença a uma ausência de quase dez anos – e a vida das imagens no corpo desse ator nos fazem lembrar o tempo inteiro que se trata de um filme: “esta é a história que quero contar”, parece nos dizer a diretora. Ricardo Lísias também fala da escrita em outra de suas autoficções. Incluído na recém-publicada edição brasileira da *Granta em português* (LÍSIAS, 2012b), “Tólia” é um conto sobre

⁶ Com seu Atlas Mnemosyne, AbyWarburg usa fotografias para discutir os conceitos de memória e história a partir de novas aproximações de imagens. Faz com fotografias o que é basilar para o cinema: a montagem.

a própria desistência da atuação como ficcionista pelo convívio com Mestres do Olho Interno que mergulham em seu Mundo Interior: algo entre o transcendente e o humorístico reforçam a vocação de Lísias para a (auto)ficção. Em *O céu dos suicidas*, ainda que seja um *expert* em coleções, o personagem refere-se à própria escrita, em uma confusão entre o eu-autor e o eu-narrador. O que se conclui é que, ao desenvolver uma autoficção, seja em linguagem verbal ou filmica, parece ser difícil não observar a própria atividade de criação e dialogar com ela.

O jogo que ambos os produtos, filme e prosas, operam mostra o quanto a palavra tanto como a imagem podem continuar presas à história como fugir dela e propor novos olhares. Em Ricardo Lísias, a imagem, conceitual e fotográfica, tem caráter de documento referencial, enquanto a palavra, o nome, a autorreferencialidade libertam autor e personagem, fazendo-os caminhar por mundos antes categoricamente separados. Em Lúcia Murat, a palavra, escrita e em depoimento oral, prende à história, mostra ao espectador que o ensaio, ainda que pessoal, está inserido no que é sabidamente coletivo. A imagem, por sua vez, fragmenta-se completamente. O irmão é repartido em dois, e sua trajetória é ilustrada por ainda outras imagens, tanto reais como falsas. É nesse lugar que o personagem-irmão se liberta entre passado vivido, lembrado, passado imaginado pela irmã, e presente.

O que acomuna esses dois artistas, além do fato de terem optado pela autoficção como forma, dos jogos conceituais entre palavra e imagem, das novas formas de trabalho artístico relacionando mídias diversas, é o exercício da subjetividade que colocam em jogo. A escrita de si dos antigos, exercida para o autoconhecimento (FOUCAULT, 2004), está sendo retomada pelos contemporâneos; na verdade, novas formas de cuidado de si vêm sendo há muito colocadas em prática, vide, por exemplo, a exploração midiática da necessidade de felicidade e o conseqüente *boom* do gênero da autoajuda. Mas no caso desse escritor e dessa cineasta, o exercício da subjetividade vive em função da arte, dando potência a uma política da memória, ainda que sem abandonar o vínculo com a história, e não fugindo de seu papel de promover beleza, reflexão ou, pelo menos, inquietação.

SCAMPARINI, J. The presence of the author: autofictions by Ricardo Lísias and Lúcia Murat. *Itinerários*, Araraquara, n. 36, p.277-286, Jan./Jun., 2013.

■ **ABSTRACT:** *This paper is part of a research about the way literary and film autofictions promote processes of subjectivity and conceptual games stimulated by the duplication of the author and facts of his/her life in his/her art work, which in the specific case of the writer Ricardo Lisias and the movie director Lucia Murat, result in new ways of working with images, words, and with other media. This type of relationship between author and work, so common nowadays, feeds the politics of memory, which in turn encourages new ways of working with space and time, inside and outside the media*

(book or film). This research is part of the intermediality research, which considers cinema and literature as dominant media in society, thus opening space for the exam of the ways both medias represent (or not) reality and relate to each other.

■ **KEYWORDS:** *Autofiction. Cinema. Subjectivity. Ricardo Lísias. Lúcia Murat.*

Referências

BARTHES, R. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUMAN, Z. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: _____. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas: Papirus, 1996.

FOSTER, H. **The return of the real**: the avant-garde at the end of the century. Cambridge: London: MIT Press, 2001.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa-preta**. São Paulo: RelumeDumará, 2002.

FOUCAULT, M. A escrita de si. In: _____. **Ditos e escritos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. v.5. (Ética, sexualidade e política).

_____. O que é um autor? In: _____. **Ditos e escritos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. v.3. (Estética: literatura e pintura; música e cinema).

KLINGER, D. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LE GOFF, J. Documento/Monumento. In: _____. **História e memória**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1990.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.

LINS, C.; REZENDE, L. A.; FRANÇA, A. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. **Revista Galáxia**, São Paulo, n.21, p.54-67, jun. 2011.

LÍSIAS, R. Divórcio. **Revista Piauí**, São Paulo, n.62, nov. 2011. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-62/ficcao/divorcio>>. Acesso em: 25 dez. 2012.

_____. **O céu dos suicidas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012a.

_____. Tólia. In: _____. **Granta em português**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012b.

_____. A corrida. **Revista Piauí**, São Paulo, n.65, fev. 2012c. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-65/questoes-afeto-desportivas/a-corrida>>. Acesso em: 25 dez. 2012.

MORICONI, I. Circuitos contemporâneos do literário (Indicações de pesquisa). **Revista Gragoatá**, Niterói, n.20, p.147-163, 2006.

MÜLLER, A. Além da literatura, quem do cinema? Considerações sobre a intermedialidade. **Revista outra travessia**, Santa Catarina, n.7, p.47-53, 2008.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

UMA LONGA viagem. Direção: Lúcia Murat. Roteiro: Lúcia Murat. Intérpretes: Caio Blat. Rio de Janeiro: Taíga Filmes, 2011. (95 min), color.

Recebido em: 30/12/2012

Aceito em: 15/05/2013

