

O homem à máquina: como o cinema contemporâneo retrata o escritor em seu processo

CASTANHO CAU, Maria / Doutoranda – Ciência da Literatura/UFRJ – mariacau@gmail.com

Eje: Crítica de las Literaturas Comparadas

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave: cinema e literatura – escritor – escrita – proceso criativo*

› *Resumen*

Na esteira das pesquisas mais recentes sobre o diálogo entre cinema e literatura (Stam & Raengo 2005; Follain 2010), buscaremos analisar formas de confluência que não se foquem apenas nos estudos das adaptações cinematográficas de obras literárias (metodologia cujos resultados muitas vezes reforçam noções estereis de “fidelidade” e “primazia”).

Pretende-se pensar na forma como o cinema contemporâneo (re)cria a figura do escritor: esse ser de possibilidades de representação imagética tão limitadas, cujo processo de criação presta-se tão pouco à representação visual.

De acordo com o que afirmam teóricos como Buchanan e Arthur, identifica-se um impasse fundamental: a recorrência das narrativas centradas nesses personagens e as dificuldades do meio de representar o ofício da escrita sem recorrer ao misticismo e ao uso recorrente dos mesmos limitados clichês. Mostrar um sujeito diante do computador apertando teclas, além de visualmente enfadonho, diz tão pouco do ato de escrever literatura que o processo permanece como mistério. Indiferenciada assim, tal ação é tão banal que não parece guardar qualquer parentesco com o universo da arte. Num movimento inverso, pôr em cena um homem que de súbito é acometido por uma iluminação quase sobrenatural, que o leva a compor um texto, é apelar para a ideia hoje fugidia da inspiração musaica.

Partindo desse panorama, e recorrendo a uma série de exemplos bastante recentes, como *Flores raras* (2012) e *Ruby Sparks* (2013), buscaremos responder às seguintes indagações:

- 1) Como o cinema contemporâneo aborda a figura do escritor e o seu processo de trabalho: como se constrói o espaço em que esse tipo de personagem desempenha seu ofício e a forma como lida com ele?

- 2) De que forma o cinema retrata o ato da escrita – e mais: como é possível abordar visualmente os acúmulos de reflexão que precedem (e de certa forma fundamentam) a escrita?

› *As constantes tensões da escrita*

Os célebres versos iniciais do poema “The choice”, de Yeats, afirmam a necessidade de se escolher entre a perfeição do trabalho e a perfeição da vida. Em 1995, a *Paris Review* questionou Susan Sontag, teórica e romancista norte-americana que muito pensou a escrita e o papel do escritor em seus textos, sobre a validade dessa noção. “Bom”, respondeu ela na ocasião, “escrever é uma maneira de viver – uma bem particular. Claro, se por vida você quer dizer vida em sociedade, o dito de Yeats é verdadeiro. Escrever requer enormes quantidades de solidão”.¹ No livro de memórias em que narra o início de sua carreira de escritor – *Da mão para a boca: crônica de um fracasso incial* –, Paul Auster pontua seus anos de formação com as marcas do exílio voluntário, viagens ao estrangeiro e mudanças súbitas de emprego, frouxas amarras afetivas e longos períodos em que “tudo o mais era solidão, silêncio e caminhadas” (1997, p. 23). Escolhi esses dois autores por serem romancistas que também se aventuraram (como diretores e roteiristas) no universo do cinema, e essas palavras já sublinham a ambivalência fundamental do ofício. Uma tensão entre, nas palavras repetidas por Sontag em diversas entrevistas e escritos, o escritor como alguém que presta atenção detida ao mundo e está interessado em todas as coisas, e o profissional que precisa “apartar-se dos outros a fim de fazer sua obra”, o que a autora chama de “o fardo isolamento” em seu breve ensaio sobre o tema.

Eis uma primeira dificuldade para a representação: como uma arte visual pode retratar um personagem que está a um só tempo no epicentro da sociedade – de suas paixões, de seus desejos, dos acontecimentos históricos ou políticos e suas consequências – e severamente apartado dela, enfiado no isolamento de um escritório mais ou menos insalubre, renunciando ao convívio social, absorto em uma arte que congrega em escrita ideias e pensamentos que, por sua vez, rompem os limites desse enclausuramento voluntário e se alimentam do ambiente sociocultural do qual se desligou – por um período de tempo em geral longo – seu autor?

Em *The Written Scene: Writers as Figures of Cinematic Redemption*, Paul Arthur reconhece que, apesar de recorrente, o personagem escritor coloca alguns problemas de representação para a narrativa cinematográfica, já que

1 Tradução nossa para o seguinte original: “Well, writing *is* a life — a very peculiar one. Of course, if by life you mean life with other people, Yeats’s dictum is true. Writing requires huge amounts of solitude” (grifo do original).

é difícil imaginar uma atividade menos dada à representação cinematográfica que a luta do escritor para transformar observações e ideias em um manuscrito finalizado. Escrever é um trabalho geralmente solitário e estático, realizado em ambientes monótonos ao longo de períodos excruciantes de tempo; a natureza dos dramas próprios dessa atividade tende a envolver questões internas de confusão, frustração e pressões do inconsciente. (2005, p. 331)²

Arthur justifica assim uma suposta predileção de Hollywood por âmbitos artísticos capazes de imbuir a narrativa de maior dinamismo visual. A escrita parece ser a seara da criação artística menos representável em imagens: ela é o mais prosaico dos atos, participando tanto do cotidiano de artistas como do de não artistas. É nesse sentido que Benjamín Espósito, protagonista de *O segredo dos seus olhos* (*El secreto de sus ojos*, dir. Juan José Campanella, 2009), responde a Irene Hastings quando ela questiona seus planos de escrever um romance face à sua falta de experiência na área: ele, oficial de Justiça aposentado, lembra à antiga chefe que passara a vida inteira escrevendo profissionalmente e que poderia levá-la ao arquivo para mostrar os processos judiciais que o comprovam.

Parece tarefa difícil decompor em imagens o salto entre o escrever como ato banal do dia a dia e a escrita criativa, imbuída do estatuto diferenciado de arte, sem recorrer ao misticismo da noção da inspiração musaica e algo sobrenatural, ou aos clichês já antiquados – os papéis descartados ao chão de um quarto enfumaçado e metodicamente desorganizado, seu acumular apresentado através de uma série de *jump cuts*.³ Na introdução à sua coletânea de ensaios sobre o escritor no cinema – *The Writer on Film: Screening Literary Authorship* –, Judith Buchanan analisa o impasse em questão:

Certamente atos de composição literária vistos da perspectiva de uma câmera puramente observadora e não intrusiva muito dificilmente gerariam dinamismo, trajetória ou drama visual. [...] Já que uma excitação dramaticamente fervilhante no mundo interior só pode se manifestar no exterior minimamente (se é que pode), alocar a ação dramática num filme sobre o processo literário pode se provar um desafio. (2013, p. 3)⁴

Desafio tal que ainda são poucos os títulos que centram a trama no processo da

2 “[...] it is hard to imagine an activity less given to cinematic representation than a writer’s struggle to transform observations or ideas into a finish manuscript. Writing is mostly solitary, static labor performed in dull locations over excruciating stretches of time; its dramas, such as they are, tend to be internal matters of confusion, frustration, and the pressures of the unconscious.”

3 Nesse sentido, ainda se perdem em clichês semelhantes filmes como *Floribela* (Vicente Alves do Ó, 2012) e *Hannah Arendt* (Margarethe von Trotta, 2012) – este último enfrenta um problema discutivelmente maior: lidar com a construção do pensamento filosófico, e acaba por redundar em imagens da escritora fumando e escrevendo na semiescuridão (aparentemente, uma tentativa malograda de sublinhar a seriedade do assunto do ensaio, o Holocausto).

4 “Certainly acts of literary composition viewed purely from the perspective of an observing and non-intrusive camera would be hard pressed to yield momentum, trajectory or visual drama. [...] Since a dramatically fraught seething in the inner world may be made manifest in the outer only minimally (if at all), locating the dramatic action for a film about literary process can prove a challenge.”

escrita com a força com que obras como o recente *Mr. Turner* (Mike Leigh, 2014) o fazem no que diz respeito ao âmbito de artes como a pintura. No entanto, quando fala de uma certa resistência do cinema comercial à figura do escritor, que estaria sendo quebrada apenas a partir dos anos 1990, Paul Arthur parece não levar em conta a recorrência e a longevidade do tema da literatura (em suas múltiplas facetas, da leitura à escrita, passando pela linguagem literária) no cinema.⁵ Em realidade, as limitações da representação cinematográfica da criação literária enquanto processo provam-se extensas. No espaço das próximas páginas, nos propomos a tratar das soluções mais ou menos problemáticas encontradas pelo cinema contemporâneo para lidar com os limites da representação visual do processo de trabalho do escritor enquanto personagem de destaque nas narrativas que elencaremos.⁶

É fácil notar que muitas vezes opta-se por deslocar o enredo da escrita enquanto ato, através de uma série de alternativas já muito exploradas, voltando-se, por exemplo, para os anos de formação do escritor. Dois filmes brasileiros recentes, ambos baseados em livros de feição autobiográfica, dirigem-se à infância de um escritor, que revê sua trajetória, e sua relação com alguma figura adulta que encoraja o menino de grande curiosidade e/ou imaginação a entregar-se à escrita. Em *Meu pé de laranja lima* (Marcos Bernstein, 2012), baseado no livro infanto-juvenil homônimo de José Mauro de Vasconcellos, o protagonista chega a ganhar uma caneta do homem solitário com quem constrói uma amizade e que recomenda que escreva as histórias que ele inventa. No ainda inédito *O outro lado do paraíso* (André Ristum, 2014), baseado no conto de Luiz Fernando Emediato, uma professora e sua filha incentivam as inclinações literárias do menino Nando, recrutam sua ajuda para a construção da biblioteca da comunidade, lhe emprestam livros, que representam seu primeiro contato com a literatura, e, finalmente, lhe presenteiam com um caderno. Em ambos os filmes, esses objetos assumem um valor simbólico, que Buchanan identifica como recorrente nas histórias autobiográficas sobre escritores. Não é surpresa, também, que ambas as narrativas se fechem com a imagem dos personagens finalmente começando a escrever: quando a escrita em si tem início, o filme encontra seu desfecho. Interessantemente, a sequência final da obra de Ristum traz Nando escrevendo na caçamba de um caminhão em movimento – um local não muito adequado para tal atividade – talvez para mostrar a transformação no percurso de vida do garoto a partir de seu encontro com a vocação.

5 Ver Buchanan para uma interessante análise do primeiro filme a tematizar o ofício do escritor, o hoje perdido *Shakespeare écrivain la mort de Jules César* (George Méliès, 1907).

6 Optamos por tratar principalmente de obras bastante recentes, que revelam o renovado interesse do cinema pelo tema.

Se para representar os acúmulos de reflexão e contemplação que precedem e fundamentam a escrita, para justificar as palavras que de outra forma poderiam parecer surgir como que espontaneamente no papel ou na tela, é necessário muitas vezes recorrer ao uso simbólico de objetos e cenários, essa exigência parece menos penosa nos filmes que trazem um poeta (e não um escritor de prosa) como personagem. Ora, os recursos próprios da poesia, seu caráter rítmico e musicalidade, assim como a capacidade de trazer em seu bojo recursos imagéticos ou observações entrecortadas, se prestam mais à alusão direta com a experiência sensível do sujeito, e filmes como *Brilho de uma paixão* (*Bright Star*, Jane Campion, 2009) e *Flores raras* (Bruno Barreto, 2013) exploram essa conexão.

Além disso, e por conta do impacto visual da declamação, cujos elementos teatrais o cinema tem as ferramentas para explorar bastante bem, os poetas que surgem no espaço fílmico parecem muito mais propensos que os outros escritores a dividir seu texto com aqueles à sua volta. Na obra de Campion, que trata mais especificamente do romance entre Keats e Fanny Brawne, há ao menos duas cenas bastante marcantes nesse aspecto, a primeira delas sublinhando a fascinação do poeta pela jovem, quando, à mesa do jantar de Natal na casa de Brawne, Keats é instigado a declamar, mas, ao notar a expressão da moça, que o observa, acaba se perdendo. Num segundo momento, com a relação amorosa entre os dois estabelecida, eles declamam juntos parte dos versos de “La Belle dame sans merci”, num momento que sinaliza não apenas a admiração de Brawne pela poesia do amado, mas a forte ligação romântica entre os dois.

Em *Flores raras*, a timidez e as ansiedades sociais – traço constante dos escritores no cinema – impedem Elizabeth Bishop de declamar sua poesia para outrem, à exceção do também poeta Robert Lowell, o que serve para assinalar a profundidade da amizade entre eles. O filme de Barreto abre e fecha com sequências bastante similares, em que Bishop declama diferentes versões de “One art”, talvez seu poema mais famoso.⁷ Num outro momento da trama, à mesa de jantar, Bishop é incentivada a se juntar à declamação do seu “Sleeping on the ceiling”, iniciada por um dos amigos que lhe acolheram no Brasil, mas se recusa, deixando para Lota de Macedo Soares, seu futuro interesse amoroso, a iniciativa de terminar o poema em meio ao constrangimento geral.⁸

Isso posto, a poética também permite a construção de um processo de criação mais tangível, com as correções em busca da palavra exata, sendo um importante instrumento o declamar solitário, que surge por vezes (mas não somente) em voz-over, em meio a

7 O filme toma aqui uma grande liberdade com a biografia de Bishop. Escolhemos não tratar dessas questões, por as considerarmos irrelevantes para o foco escolhido na análise.

8 Em ambos os títulos, no entanto, certos poemas sofrem uma edição, como se uma versão mais extensa dessas declamações pudesse cansar o espectador.

caminhadas de reflexão ou por sobre momentos solitários no confinamento ou junto à natureza, com o auxílio de uma montagem que pontua as passagens de tempo e em geral se inicia com o escritor em contemplação reflexiva do universo que o rodeia e culmina com a escrita, em tinta ou à máquina. Em *Bright star*, Campion conjuga esses elementos no belo final, que mostra Brawne de luto pela morte de Keats, caminhando só, seguida pelo irmão que a vigia ao longe, declamando os versos do poema que dá título ao filme e alude ao seu relacionamento com o poeta, como que invocando o amado.

Como se faz literatura?

Nesse contexto de incapacidade de definir imagetivamente a escrita literária enquanto ato, não é surpresa que os próprios personagens partilhem da noção do caráter insondável dessa criação e que as narrativas ainda tendam a colorir o fazer literário com as tintas do misticismo. Se mesmo Susan Sontag afirma: “Apenas num sentido trivial soa verdadeiro dizer que eu faço meus livros. O que sinto de fato é que eles são feitos, por meu intermédio, pela literatura; e eu sou (da literatura) serva” (2005, p. 331), parece quase natural representar o escritor como mero canal por meio do qual atuam as inexplicáveis forças da literatura, energias que muitas vezes lhe parecem estranhas e inexplicáveis (e, não raro, fora de seu controle). Em *Bright star*, Brown, poeta amigo de Keats, impressionado com o trabalho do amigo, toma sua mão e lança a pergunta: “Você escreveu isso, mãozinha, escreveu?”.⁹ Os exemplos se multiplicam: tanto no filme de Campion quanto no de Barreto, os poetas são convidados a lecionar, e ambos se mostram relutantes com a ideia por acreditarem não ser possível ensinar o ofício; em uma das últimas sequências de *Ruby Sparks* (Jonathan Dayton e Valerie Faris, 2012), Calvin lê um trecho de seu último romance, em que fala nestes termos: “Qualquer escritor pode atestar: no mais desejável e feliz dos estados, as palavras não vêm de você, mas através de você”.¹⁰ De forma análoga, *Mais estranho que a ficção* (Marc Forster, 2006) faz com que a romancista Karen Eiffell responda à assistente que lhe questiona como chegou ao desfecho de seu novo romance com um seco: “Como tudo que vale a pena escrever, me veio inexplicavelmente e sem método”.¹¹

De fato, a literatura parece uma tarefa tão difícil ou inalcançável que o escritor é mais frequentemente mostrado sofrendo com um bloqueio criativo do que em pleno uso de seus talentos. *Ruby Sparks*, *Mais estranho que a ficção* e *Flores raras* trazem um escritor que,

9 No original: “You wrote this, little hand, did you do it?”.

10 “Any writer can attest: in the luckiest, happiest state the words are not coming from you, but through you.”

11 “Like anything worth writing, it came inexplicably and without method.”

apesar de já ter alcançado sucesso, sofre para dar continuidade à sua obra, sendo que o primeiro volta ao tema da dificuldade do autor com o segundo romance, após a boa recepção do primeiro, temática de que Woody Allen se utiliza em *Você vai conhecer o homem dos seus sonhos* (*You will meet a tall dark stranger*, 2010), com a ligeira alteração de apresentar um escritor outrora considerado promissor, mas cujos romances recentes fracassam sucessivamente. *Swimming Pool* (François Ozon, 2003) e *Meia-noite em Paris* (Woody Allen, 2011), por sua vez, trazem escritores que, apesar de bem-sucedidos em suas áreas lutam para encontrar uma nova voz: no primeiro caso, a autora policial Sarah Morton (Charlotte Rampling) mostra-se cansada das aventuras do detetive que criou, no último o roteirista Gil Pender (Owen Wilson) se esforça para compor pela primeira vez um romance.

A primeira sequência de *O segredo dos seus olhos* apresenta ainda um interessante exemplo, com Espósito, autor iniciante, tentando encontrar o início do seu projeto de romance. Primeiro vemos a despedida entre Espósito e Hastings numa série de planos granulados, com fundos distorcidos, como que para marcar o resgate dessa memória, depois vamos ao papel em que Espósito rabisca o texto que representa o que acabamos de ver, para depois amassá-lo e descartá-lo. Ele então inicia um novo texto, e fazemos o caminho inverso: vamos das palavras às imagens, desta vez acompanhadas da voz-over do autor, que de súbito desiste com um grito de terminar uma frase, do que voltamos ao papel sendo rasgado, e então um novo recomeço – em seguida, de novo temos o autor, que fecha os olhos, como que a congrega mentalmente as imagens que evoca, e mais uma vez arranca a página do caderno em que escreve.¹²

Diante de uma profissão tão misteriosa e de um labor tão indefinível, não parece fora de lugar que os autores acusem aqueles que invadem seu espaço de criação de espões em busca de detalhes sobre o processo – assim se dirige, por exemplo, Karen Eiffel à assistente enviada por seu editor. “Você veio espionar”¹³, diz Keats a Browne na primeira interação entre ambos. Emblematicamente, a espionagem ao escritor se torna de fato um dado literal em *A vida dos outros* (Florian Henckel von Donnersmarck, 2006).

Misanthropia, desajuste social e deslocamento

Para acentuar o descompasso daqueles que se dedicam à misteriosa e indefinível

12 Temos um início semelhante, embora apenas com o recurso da voz-over sobre imagens da cidade de Nova York, já em *Manhattan* (Woody Allen, 1979), com Isaac Davis testando e descartando diversos inícios para seu romance em progresso.

13 “You’ve come to spy.”

vocação da literatura (essa “vocação tulmutuosa” de que já fala Arthur), os escritores são na esmagadora maioria das vezes retratados como pessoas misantropas, de poucos amigos, solitárias ou acometidas de profunda fobia social. Muitos dos filmes já citados servem de claro exemplo, e poderíamos compilar muitos outros, como *A invenção da mentira* (Ricky Gervais e Matthew Robinson, 2009), *Nome próprio* (Murilo Salles, 2007), *O escritor fantasma* (Roman Polanski, 2010) e, de maneiras distintas, todos os três personagens escritores da família de *Ligados pelo amor* (*Stuck in Love*, Josh Boone, 2012).

Voltando a François Ozon, o diretor, por sua vez, encena bastante bem esse dado na primeira sequência de *Swimming Pool*, quando, num metrô lotado, Sarah Morton é reconhecida por uma fã, que se põe a alvejá-la com diversas perguntas, que param apenas quando a autora mente. Sua fala, no entanto, “Eu não sou a pessoa que você pensa que eu sou”,¹⁴ é ambígua, e pode ser lida tanto através do prisma do autor como um Outro, separado do ser humano comum, quanto como uma simples constatação de que a leitora de fato não conhece Morton – ou não a abordaria sem pestanejar. Mais adiante na narrativa, Morton fingirá não falar francês para fugir de uma outra interação desagradável.

Essa falta de traquejo social surge amiúde associada a algum comportamento compulsivo ou alguma forma de vício, sendo o álcool e o cigarro elementos recorrentes, assim como toda sorte de traços maníacos.¹⁵ Intensificando esse panorama, a solidão ontológica do escritor é uma peça-chave em um sem-número das narrativas cinematográficas sobre o assunto, reforçada por meio de uma miríade de elementos que mereceriam ser melhor analisados: casas e apartamentos isolados, parcamente mobiliados, ou escritórios impenetráveis, adornados por barreiras de livros, que podem se erguer inclusive em primeiro plano, limitando o acesso até ao espectador.¹⁶ Além da reclusão constante e do autoenclausuramento, outro aspecto dessa solidão inescapável é a necessidade de um deslocamento físico que se associe ao deslocamento simbólico experimentado pelo escritor e que lhe restaure sua conformidade consigo mesmo e, em consequência disso, a inspiração.

Muitas das narrativas, mostram um escritor que viaja ou se isola para trabalhar. *Swimming Pool* traz uma inglesa que viaja a uma região montanhosa da França para

14 “[...] I’m not the person you think I am.”

15 O cúmulo deste esquema misantropia-transtornos obsessivo-compulsivos se vê em Melvin Udall, de *Melhor é impossível* (*As Good as It Gets*, James L. Brooks, 1997).

16 O documentário *Salinger* (Shane Salerno, 2013) aborda a questão, inclusive através de encenações, que mostram a inacessibilidade do *bunker* do autor (forma como os entrevistados se referem à casa em que ele se trancava para escrever), quintessência do escritor recluso.

produzir no recolhimento da casa de férias de seu editor.¹⁷ A trama de *Flores raras* se inicia com a decisão de Elizabeth Bishop de viajar ao Brasil, em busca da “cura geográfica” para seu bloqueio poético. Em *O escritor fantasma*, a viagem é um imponderável que o escritor abraça sem titubear. Em *O grande hotel Budapeste* (Wes Anderson, 2014) é a cura para uma crise neurastênica. Em *Meia-noite em Paris*, a busca por um tempo passado cujas referências culturais permeiam e nutrem a escrita. Este último exemplo apresenta uma radicalização tanto da índole antissocial e solitária do escritor – Gil Pender rejeita tão inteiramente a sociedade de que faz parte que se refugia na Paris dos anos 1920, em que se sente extremamente confortável – quanto um certo anacronismo, que é em si uma outra faceta da excentricidade e da fuga à sociedade que rondam esses personagens. Não é surpresa que o romance que Pender está compondo tenha como tema central uma “loja de nostalgia”, que comercializa antiguidades.

Esse anacronismo ganha corpo com mais constância, no entanto, através de um objeto: a máquina de escrever, quando essa surge nas narrativas contemporâneas especificamente como recusa às novas tecnologias. A permanência da máquina de escrever como elemento central em tramas que se passam já na época do acesso quase universal ao computador parece querer marcar não só um apego ao passado – mesmo ao passado da literatura, ou à concepção de que, nos tempos contemporâneos, escrever ergue-se como ato fundamentalmente anacrônico, e, no caso de Espósito, às memórias que procura resgatar, e de que o objeto também faz parte –, mas justificar um maior apelo para as sequências de escrita (através dos sons das teclas, do movimento da prensa etc.). Além disso, tanto em *Mais estranho...* quanto em *Ruby Sparks*, a máquina parece imbuída de poderes mágicos, com os personagens e situações compostos por ela ganhando vida, o que não ocorre quando os mesmos autores escrevem a mão ou ao computador. Neste último, temos ao fim a troca ritualística da máquina por um (inócuo) computador.

Pelo panorama que pudemos traçar evidenciaram-se traços recorrentes e escolhas linguísticas que ressaltam a consolidação de alguns modelos problemáticos, sublinhando os desafios para uma representação menos mística e distanciada do ato da escrita.

› *Referencias bibliográficas*

Arthur, P. “Writers as figures of cinematic redemption”. In: STAM, R. & RAENGO, A. (Ed.). (2005). *Literature and Film*. New York: Blackwell Publishing.

17 Adiante, a narrativa irá tematizar as tensões entre a necessidade de isolamento de Morton e a chegada da filha do editor, Julie.

- Auster, Paul. (1997). *Da mão para a boca: crônica de um fracasso inicial*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Buchanan, Judith (Ed.). (2013). *The Writer on Film: Screening Literary Authorship*. London: Palgrave Macmillan.
- Figueiredo, Vera L. Follain. (2010). *Narrativas migrantes – literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: 7letras.
- Hirsh, Edward. (1995). “Susan Sontag, The Art of Fiction nº 143”, entrevista. *Paris Review* (137).
- Sontag, Susan. (2005) *Questão de ênfase: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras.