

## Montagem, inespecificidade e regime de imagem em *Macao*, de Valêncio Xavier

Natália Meisen<sup>1</sup>  
Paulo Benites<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente artigo analisa *Macao*, quinta composição de *Rremembranças da menina de rua morta nua e outros livros*, de Valêncio Xavier, a partir da hipótese de que a obra se configura como uma instalação literária. Em diálogo com o conceito de arte inespecífica formulado por Florencia Garramuño, argumenta-se que a narrativa desloca fronteiras entre literatura, fotografia, cartografia e cinema, instaurando um regime de imagem que esvazia a centralidade do narrador. A técnica da montagem é compreendida, de um lado, à luz de Walter Benjamin, como experiência do choque e da fragmentação; de outro, como procedimento que exige uma reconfiguração histórica do olhar, conforme propõe Jonathan Crary. A noção de “gênio não-original”, de Marjorie Perloff, contribui para compreender a lógica citacional que organiza os materiais da obra. Conclui-se que *Macao* opera por meio da montagem de fragmentos verbais e visuais, instaurando uma experiência estética fragmentária que desloca a autoria e convoca um leitor ativo, capaz de produzir sentido na instabilidade.

**Palavras-chave:** Valêncio Xavier; Instalação literária; montagem; inespecificidade; regimes de visualidade.

**Title:** Montage, Inspecificity, and Image Regimes in *Macao*, by Valêncio Xavier

**Abstract:** This article analyzes *Macao*, the fifth composition of *Rremembranças da menina de rua morta nua e outros livros*, by Valêncio Xavier, based on the hypothesis that the work is configured as a literary installation. In dialogue with Florencia Garramuño’s concept of nonspecific art, it argues that the narrative displaces the boundaries between literature, photography, cartography, and cinema, establishing an image regime that empties the centrality of the narrator. The technique of montage is understood, on the one hand, in light of Walter Benjamin as an experience of shock and fragmentation; on the other, as a procedure that requires a historical reconfiguration of vision, as proposed by Jonathan Crary. Marjorie Perloff’s notion of the “unoriginal genius” helps to elucidate the citational logic that organizes the materials of the work. It is concluded that *Macao* operates through the montage of verbal and visual fragments, establishing a fragmentary aesthetic experience that displaces authorship and calls upon an active reader, capable of producing meaning amid instability.

**Keywords:** Valêncio Xavier; Literary installation; Montage; Nonspecificity; Regimes of visuality.

---

<sup>1</sup> Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Curitiba, Paraná, Brasil. <https://orcid.org/0009-0007-1687-8335>

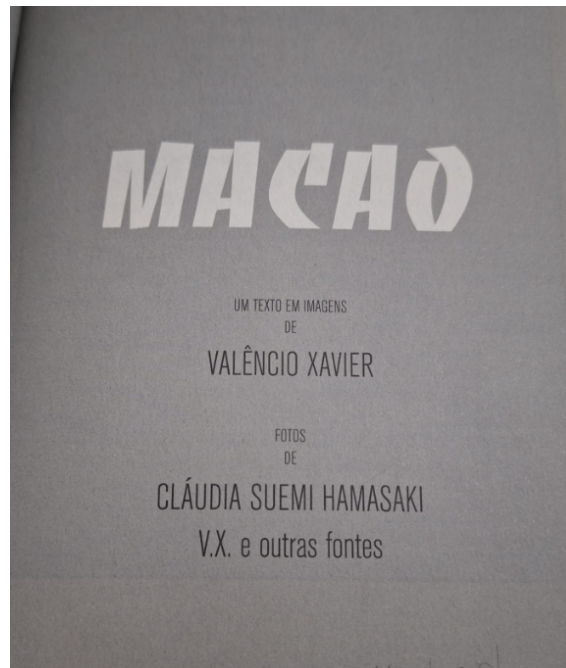
<sup>2</sup> Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Curitiba, Paraná, Brasil. <https://orcid.org/0000-0002-5809-0956>

## O caráter inespecífico de composição de *Macao*

Ao analisar a instalação *Frutos Estranhos*, de Nuno Ramos, a teórica Florência Garramuño convoca a denominação “arte inespecífica” para descrever práticas que não apenas cruzam diferentes meios expressivos, mas que também reúnem “diferentes mundos de referência” (Garramuño, 2014, p. 96). Trata-se, portanto, de obras que recusam fronteiras fixas entre gêneros, suportes e linguagens, e que articulam materiais diversos em um espaço de convivência para, então, estabelecer uma relação de singularidades. Esse conceito nos ajuda a compreender o trabalho de expansão literária presente em *Macao*, a quinta composição de *Rememбранças da menina de rua morta nua e outros livros* (2006), de Valêncio Xavier.

Desde suas primeiras páginas, *Macao* evidencia um afastamento dos modelos narrativos consolidados, especialmente daqueles ancorados em uma concepção realista do romance. A composição se inicia com um fragmento tipicamente cinematográfico: um crédito de abertura. Esse recurso é comum no cinema para indicar os principais aspectos do processo produtivo de uma obra. No entanto, apesar do caráter informativo, a escolha tipográfica e formal desse tipo de elemento não é arbitrária. Quando em letras brancas e fundo preto, por exemplo, os créditos de abertura caminham para imergir o telespectador em um outro mundo, mimetizando a ausência de luz de uma sala de cinema (Vieira, 2009, p. 13). Fugindo da lógica puramente textual e convocando sua experiência pessoal como cineasta, Xavier escolhe utilizar esta mesma estratégia para introduzir o leitor ao universo de *Macao*. Aqui, as letras brancas se dão no título da obra, junto com uma escolha tipográfica específica, que se segue ao redor de toda a composição, o que sugere um ritmo narrativo que se repete sempre que a palavra “Macao” aparece em texto.

Figura1 – Abertura de *Macao*



(Xavier, 2006, p.79)

A inserção do crédito de abertura consiste em uma expansão que usa a estrutura cinematográfica para indicar que a obra que se inicia ultrapassa a narrativa tradicional. Pode-se afirmar, portanto, que a obra de Xavier consiste em um “texto em imagens”, com fotos de Cláudia Suemi Hamasaki, do próprio autor – que aqui escolhe se apresentar como V.X – e de outras fontes. Interessa discutir o modo de composição da narrativa e as formas de uso dessas fotografias para garantir a estruturação da condução narrativa. Nossa hipótese interpretativa consiste em analisar exatamente a desfiguração de um eu narrador. A obra de Xavier parece apontar para um esvaziamento da figura do narrador, o que torna *Macao* uma estrutura narrativa despersonalizada, abrindo-se para um tipo de construção narrativa que poderíamos chamar de “instalação literária”, conceito discutido teoricamente pelos pesquisadores (Santos; Moraes, 2023). Segundo os autores, esse conceito pode ser entendido como um “tipo de materialidade artística [em que] o público é estimulado a percorrer o seu próprio caminho interpretativo a partir dos operadores apresentados em cada obra”, e ainda, a instalação literária é um modo de composição que “subverte padrões convencionais de representação e valem-se de diversos gêneros discursivos para compor sua obra –micronarrativas, roteiro de cinema, imagens, certidão de nascimento, etc.” (Santos; Moraes 2023, p. 18).

Tomando esse conceito como base para analisarmos a forma narrativa de *Macao*, além de ser possível considerar que estamos diante de uma instalação literária, exatamente porque se trata de uma estrutura mais interessada na exposição do que propriamente na narração, pode-se considerar *Macao* uma peça literária eminentemente imagética, isto é, uma obra que se mostra

quando assumimos o caráter de imagem que passa a assumir. Ao retirar de cena uma condução narrativa que se baseia na figura de um eu-narrador, *Macao* transforma-se em uma obra puramente visual.

Para alcançar esse regime de imagem, o uso da técnica da montagem é crucial. De um lado, a montagem é o elemento condutor da construção dessa instalação literária. De outro, a montagem exige uma técnica de observação específica. No primeiro caso, a montagem pode ser compreendida como uma experiência advinda do caráter traumático do choque, da fragmentação e das culturas de reprodução. Aquele procedimento que corresponde ao que Walter Benjamin enunciou em relação ao modo como “encaramos o problema de como a poesia lírica poderia fundar-se numa experiência para a qual a recepção de choques converteu-se em regra” (Benjamin, 2000, p. 39). Mas a montagem também pode ser compreendida como “um procedimento de construção que produz uma relação dimensional entre superfícies, ou ainda, faz um *raccord* entre planos diversos ou heterogêneos” (Margel, 2017, p. 47).

É precisamente nesse segundo aspecto que se torna pertinente mobilizar a reflexão de Jonathan Crary (2012) em *Técnicas do observador*. Ao demonstrar que a modernidade não apenas produziu novos dispositivos ópticos, mas instituiu um novo estatuto histórico da percepção, Crary evidencia que cada regime de visualidade implica uma reconfiguração das condições corporais e técnicas do observar. A visão deixa de ser concebida como transparência neutra e passa a ser entendida como prática situada, atravessada por aparatos, saberes e formas de disciplinamento da atenção.

Desse modo, se a montagem articula superfícies heterogêneas, ela também pressupõe um observador capaz de sustentar a descontinuidade, de operar cognitivamente a justaposição e de produzir sentido a partir da fratura. A técnica de montagem, portanto, não se esgota no plano da composição formal; ela implica uma pedagogia da percepção. Tal como sugere Crary (2012, p. 31), a constituição histórica do observador redefine as possibilidades do visível e do pensável; assim, a montagem, enquanto procedimento, convoca um olhar treinado para a instabilidade, para o intervalo e para a relação entre planos não conciliados. É nessa intersecção entre construção formal e reconfiguração perceptiva que a instalação literária encontra sua força crítica.

Além das fotografias mencionadas, outros tipos de imagem irão compor *Macao*, como a figura de um mapa, que aparece logo após essa introdução. Ao mesmo tempo que desloca a literatura para fora de si a partir da materialidade cartográfica, o mapa age como uma entrada geográfica na obra, que apresenta o local de forma ampla, com suas ruas e trajetos, mas sem conduzir o leitor por um caminho específico. Assim, ilustra-se o esvaziamento de um eu



Valêncio Xavier. Segundo a crítica argentina:

Nessa mistura ou não pertencimento residiria o potencial crítico da arte, já que na desconstrução de hierarquias entre autor e espectador, entre a ação e a contemplação, esse tipo de arte estaria propiciando um novo ‘cenário de igualdade’. (Garramuño, 2014, p. 26-27).

Esse estado de igualdade entre o autor e o espectador é construído a partir da montagem com os diferentes materiais. A diversidade convoca o leitor a direcionar seu olhar na fronteira entre diferentes mundos de referência afim de desenvolver novas articulações e relações, assumindo uma postura muito similar ao do autor.

### **Montagem e deslocamento da autoria**

Se, por um lado, em *Macao*, o leitor assume um papel ativo diante do texto que extrapola materialidades, por outro, o autor atua como um organizador de elementos. Isso porque, aqui, a criação desconfigura o entendimento tradicional de autoria. Afasta-se da ideia de uma obra inédita, desenvolvida por um gênio original, e aproxima-se da ideia de um rearranjo de fragmentos pré-existentes. Essa composição via procedimento de apropriação, em que materiais são removidos de seu contexto original para compor um novo universo de sentido, demonstra que boa parte da obra de Valêncio Xavier é citacional. No entanto, diferente do que acontece em estruturas tradicionais, essa inserção não atua apenas para ilustrar ou embasar um pensamento, mas se apresenta no mesmo nível dos trechos completamente autorais.

A teórica Marjorie Perloff (2013) denomina gênio não-original o artista que realiza o seu projeto a partir do rearranjo de trechos que não foram desenvolvidos por si. Assim, a criação estaria na seleção e organização dos fragmentos, e não na completa originalidade do material. Valêncio Xavier demonstra essa qualidade de diversas formas, alocando materiais muitas vezes sem a devida referência, como se nota no já mencionado crédito de abertura, quando o autor adiciona “outras fontes” como autoria das fotografias.

Nesse gesto, a assinatura se torna menos a marca de uma origem do que o ponto de convergência de fluxos discursivos heterogêneos. A autoria desloca-se do ato inaugural para o trabalho de montagem, isto é, para a operação que seleciona, corta, recontextualiza e redistribui os materiais. O que está em jogo, portanto, não é a ocultação da fonte, mas a explicitação de um regime estético em que o valor da obra emerge da tensão entre reconhecimento e deslocamento, entre memória cultural e reinscrição formal.

Para além desse deslocamento, há uma remodelação de parte dos objetos transpostos, adaptando-os ao novo contexto. Em *Macao*, é possível identificar, por exemplo, dois

movimentos que convocam Luís de Camões ao texto. Um deles é uma alocação quase completa de dois versos da estrofe 28 do canto VI de *Os Lusíadas*. “Que descuido é esse em que viveis? / Quem pode ser que tanto vos abrande” (Xavier, 2006. P. 83). Apesar da aparente fidelidade, a transcrição não se dá de forma integral, pois na obra de Valêncio Xavier ocorre a alteração do tempo verbal do primeiro verso. Enquanto na obra original o verbo aparece no passado – “foi” –, *Macao* comporta o trecho no presente – “é”. Assim, pode-se observar uma espécie de fratura em que escapa a presença ativa e o pensamento por trás do autor contemporâneo para ajustar o trecho apropriado à lógica de sua composição, utilizando a frase do mesmo modo como se manipula qualquer outra ferramenta de criação.

Esse trabalho ocorre de forma mais visível no outro movimento de citação de Camões. Dessa vez, o poema português *Sóbolos rios que vão* é convocado apenas para ser reformulado. Os versos originais “Sóbolos rios que vão / Por Babylonia, me achei” (Camões, 2010, p. 238) são transformados em um verso uno, com novas palavras que se adequam ao contexto de *Macao*: “Sobolos mares que vão por Oriente me achei” (Xavier, 2006, p. 81). Além disso, há o acréscimo de novos verbos e conseqüentemente o desenvolvimento de uma nova poesia a partir do escopo do poema clássico camoniano. Esse procedimento demonstra que a apropriação não ocorre com o objetivo ilustrativo, mas para desenvolver a obra em si, ainda que por vias não completamente originais.

Assim, a obra se compõe por meio de outras obras, utilizando-as, deslocando seus sentidos e editando-as para que caibam em seu projeto. E esse modo de trabalho não ocorre apenas a partir de textos verbais, mas via apropriação do mapa e das fotografias antes mencionadas, bem como outros elementos que veremos a seguir.

### **O trapeiro e o caleidoscópio: montagem e sobrevivência**

Cabe, agora, questionar a origem e o sentido dos materiais reunidos por Valêncio Xavier. São fragmentos que, segundo entrevista concedida ao programa Espaço Aberto, em 2001, aparecem a ele de forma quase mística, dando vida a uma história que nasce sem procura (Xavier, 2001). Não há, portanto, pesquisa focada em itens de valor determinado ou materialidade específica, e sim atenção a imagens que possam vir a ser deslocadas, independentemente de seu teor.

Esse tipo de movimentação aproxima-se da figura ideal de historiador descrita por Georges Didi-Huberman a partir da leitura que faz de Walter Benjamin. Para os autores, a escrita da história não deveria se pautar por uma hierarquia entre acontecimentos centrais e laterais, mas pela atenção aos rastros que aparecem na superfície homogênea dos discursos.

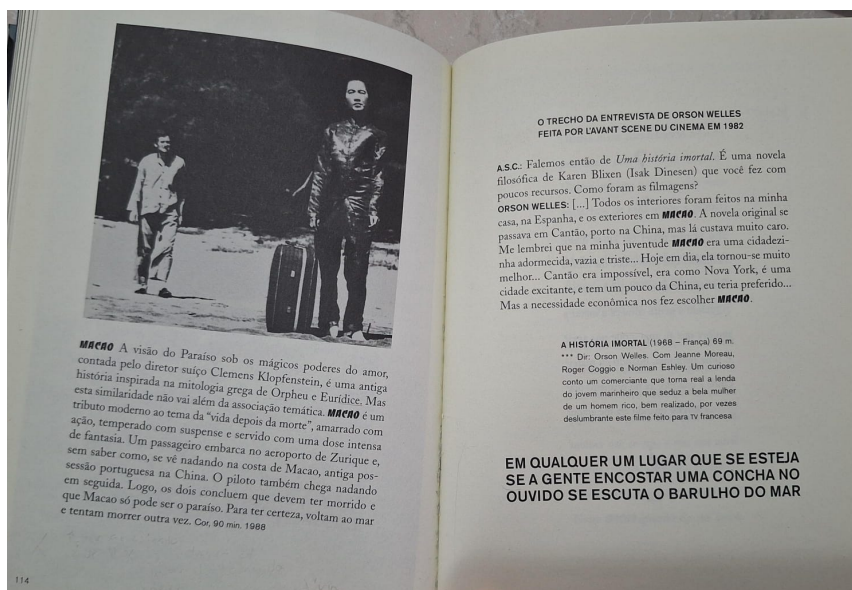
Dessa forma, haveria um trabalho similar ao do trapeiro.

Os rastros são materiais: vestígios, restos da história, contrapontos e contrarritmos, "quedas" ou "irrupções", sintomas ou mal-estares, síncope ou anacronismos na continuidade dos "fatos do passado". Diante disso, o historiador deve renunciar a algumas hierarquias seculares – fatos importantes contra fatos insignificantes - e adotar o olhar meticuloso do antropólogo atento aos detalhes, e, sobretudo, aos pequenos detalhes. Benjamin exige, primeiro, a humildade de uma arqueologia material: o historiador deve se tornar trapeiro [chiffonnier] (Lumpensammler) da memória das coisas. (Didi-Huberman, 2015, p. 117).

O trapeiro, nesse sentido, é aquele que recolhe o que foi deixado de lado, o que escapa às grandes narrativas. São materiais esquecidos, muitas vezes ignorados, que revelam “não apenas o suporte sintomal do saber não consciente (...), mas também o próprio lugar e a textura do ‘teor material das coisas’ (Sachgehalt), do ‘trabalho sobre as coisas’” (Didi-Huberman, 2015, p. 119). Os restos são um saber em si, e trabalhar com esses fragmentos é colocar em evidência uma parte da história que não foi oficializada, não está propriamente presente nas estruturas lineares do relato histórico tradicional. Essa operação também dialoga com o método desviante de Walter Benjamin (1984). Ao invés de percorrer um caminho reto e progressivo, o desvio se apresenta como uma estratégia crítica que, ao se afastar do percurso central, revela detalhes, lapsos e resíduos capazes de iluminar o real de forma mais profunda e contundente.

Em *Macao*, o caráter residual pode ser visto, por exemplo, quando o autor aloca dois documentos relacionados novamente ao cinema em sua obra. Inicialmente, o leitor se depara com capturas de tela de *A visão do paraíso* (1988), seguidas de uma espécie de resenha sem autoria ou fonte identificável. O texto surge deslocado de seu suporte original, descontextualizado, e não carrega em si uma pretensão histórica, apenas informacional. Em seguida, encontra-se uma entrevista com o diretor Orson Welles sobre a gravação de *A história imortal* (1968). Aqui, além do caráter fragmentário, deslocado do contexto original, é evidenciado o caráter residual da própria cidade de *Macao*, escolhida como locação apenas por questões econômicas. A cidade, assim, é tratada também como trapo, um espaço secundário, aquilo que sobra quando não se pode filmar em outro lugar.

Figura 3 – Trecho de *Macao* que contém captura de tela e resenha de filme



(Xavier, 2006, p.114-115)

Esses fragmentos podem ser compreendidos como trapos devido a sua natureza cotidiana, sem qualquer pretensão de grandeza histórica. Não são registros utilizados para abordar eventos marcantes, mas documentos gastos pelo tempo a serem esquecidos no rumo da história. No entanto, a partir justamente desses objetos, é possível vislumbrar a realidade, a textura da sociedade. Esses materiais são recortados em vista do desenvolvimento de outra espécie de trabalho em cima, descontextualizando a materialidade em busca de um sentido para aquilo que estava sem uso até então, preservando-os e reorganizando-os a partir da lógica da montagem.

Essa técnica fica mais visível quando observamos a seleção e organização das fotografias alocadas em *Macao*. As imagens retratam pessoas não identificadas, rostos borrados, cenários descontextualizados e ambientes parcialmente legíveis. Esses materiais visuais, tal como os trapos do trapeiro de Benjamin, carregam em si os sinais de uma história não canonizada. Não estamos lidando com elementos clássicos e lineares, mas com aquilo que por vezes se apresenta fora das narrativas ou, ainda, com o que não pode ser compreendido de maneira clara. Valêncio Xavier, então, não se volta aos elementos em busca de uma representação palpável, prática, e sim lacunar.

Observadas isoladamente, essas fotografias poderiam indicar um registro documental. Porém, quando inseridas na lógica de montagem de Valêncio Xavier, as imagens articulam-se entre si e entre outros elementos, construindo uma cadeia de tensões que desarticulam a ideia de uma narrativa linear, o que contribui para o esvaziamento daquele que possivelmente narra a história, evidenciando uma certa ausência a partir dos fragmentos coletados.

Um movimento de tensão, inclusive, entre presença e ausência surge a partir do modo

com o qual o autor organiza as imagens nas páginas. Observa-se, por exemplo, sequências em que duas imagens dispostas lado a lado estabelecem uma relação visual por meio de elementos compartilhados, como o cenário ou o enquadramento de uma parte do corpo, mas que diferem por conta da presença de vida em uma e ausência na outra. Assim, o efeito não aparece devido ao conteúdo de cada imagem isolada, mas na tensão que surge entre elas por meio da montagem.

Figura 4 – Fotografias em *Macao*

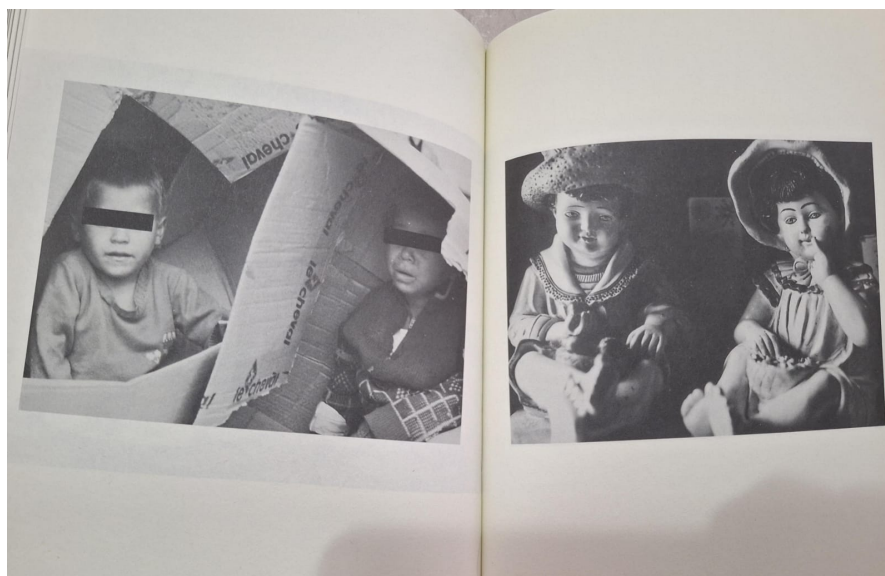


Figura 5 – Fotografias em *Macao*

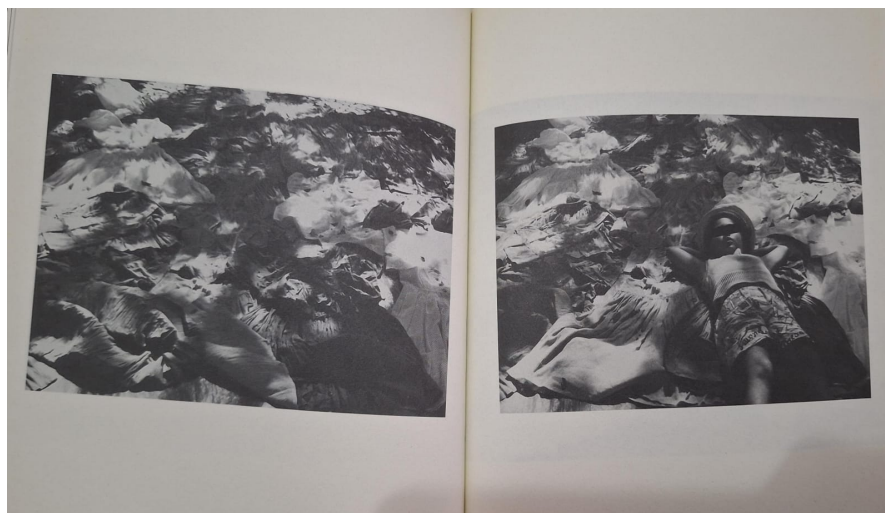
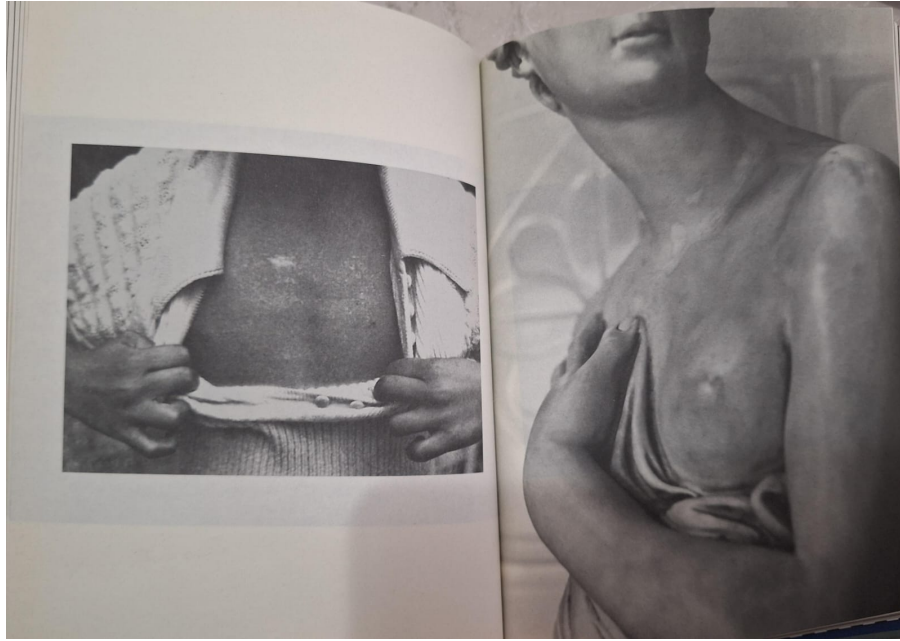


Figura 6 – Fotografias em *Macao*

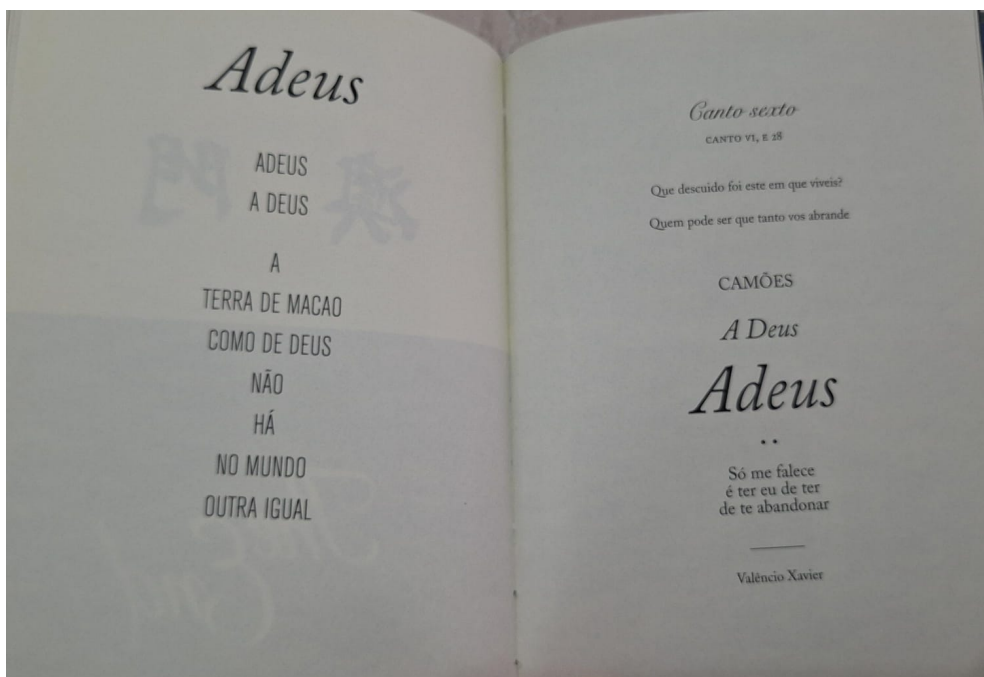


(Xavier, 2006, p. 88-89;114-115;100-101)

Essa atmosfera de ausência irá percorrer a obra inteira a partir da organização dos trapos coletados previamente e do processo desviante empregado pela montagem das imagens. Em diálogo com as fotografias, amplificando a técnica de montagem do autor, há a inserção de trechos textuais de diferentes gêneros que dão pistas de um acontecimento ocorrido na cidade de Macao: um fragmento versificado explica como ocorreu a morte de uma personagem chamada Chinesinha, uma carta menciona saudade enquanto apresenta uma lenda sobre o vazio, e um trecho de prosa recupera o relato da morte da personagem. Esses fragmentos, além de abordarem diferentes gêneros textuais, são proclamados por diferentes vozes. Assim, Valêncio Xavier elabora um caminho em camadas, que evidencia um eu narrador esvaziado.

Ao final da obra, a menção a Camões presente no início do objeto artístico retorna, agora com o verbo “foi” original, acompanhada da repetição da palavra “Adeus”. Esse termo, aqui, marca o encerramento da narrativa ao passo que se relaciona com a despedida entre os amantes, organizado em forma de eco. Quando grafado de forma separada em “A Deus”, o termo também é associado ao nome-homenagem da cidade Macao, que em 1583 passou a ser oficialmente denominada Cidade do (Santo) Nome de Deus de Macau. Dessa forma, há um retorno aos mesmos fragmentos presentes no início da composição, mas agora carregados da atmosfera de ausência e das impressões construídas pelas imagens de sujeitos à margem e a trágica narrativa da morte da Chinesinha. O leitor retorna a uma Macao diferente, antes apenas cenário, agora repleta de significações.

Figura 7 – Trecho final de *Macao*



(Xavier, 2006, p. 130-131)

Esses são apenas alguns exemplos das escolhas estruturais feitas pelo autor, que se afasta da composição linear e tradicional, e se aproxima à lógica de montagem. Os fragmentos removidos do contexto cotidianos são realocados para, então, focar em texturas não observadas no dia a dia. O foco se constrói a partir da movimentação atribuída aos trapos, aproximando-se do entendimento de caleidoscópio.

Utilizado como metáfora em um dos textos de Baudelaire, o caleidoscópio foi apropriado por Walter Benjamin e, posteriormente, trabalhado por Didi-Huberman para pensar a imagem e a operação de montagem. Trata-se de um brinquedo formado por um tubo espelhado com pequenos objetos coloridos que, ao se moverem, criam imagens instáveis. A beleza nasce justamente dessa reorganização de detritos — miçangas, pedrinhas, restos sem uso — que, ao se realocarem na caixa de espelho, produzem novas formas e sentidos. Como observa Didi-Huberman, trata-se de uma construção por meio da destruição. É na instabilidade dos detritos, na montagem elaborada pelo caleidoscópio, que novos sentidos são produzidos.

Dessa forma *Macao* também se constrói. A obra realoca fragmentos em um movimento de montagem em vista de construir novos sentidos. Não há qualquer linearidade narrativa, bem como não há ordem nos movimentos produzidos pelo caleidoscópio, e a experiência estética se oferece como fragmentária, intempestiva e sintomal. Diferentes tempos se relacionam, e “a imagem torna-se (...) o cruzamento de sobrevivências” (Didi-Huberman, 2015, p.108). A manipulação de trapos de Valêncio Xavier via montagem instaura uma instabilidade produtiva que culmina em entendimentos diferentes e anacrônicos.

## Considerações Finais

A análise de *Macao* permite compreender que a obra de Valêncio Xavier não se limita à incorporação de diferentes suportes, mas instaura um regime estético fundado na montagem como princípio estrutural. Ao deslocar a centralidade do narrador e distribuir a construção de sentido entre imagens, mapas, citações e fragmentos textuais heterogêneos, a obra assume o caráter de instalação literária, na qual a exposição dos materiais prevalece sobre a linearidade narrativa.

Nesse contexto, a montagem opera em dois níveis complementares. De um lado, como experiência de choque e fragmentação, aproximando-se do diagnóstico benjaminiano da modernidade; de outro, como técnica que pressupõe um observador historicamente constituído, conforme indica Jonathan Crary. A obra não apenas organiza fragmentos, mas convoca um olhar capaz de sustentar a descontinuidade e produzir articulações entre planos não conciliados.

A lógica citacional identificada na reescrita de Camões e na incorporação de documentos e imagens desloca a noção tradicional de autoria, aproximando Valêncio Xavier da figura do “gênio não-original”, tal como proposta por Marjorie Perloff. O autor atua como organizador de resíduos culturais, aproximando-se da imagem do trapeiro descrita por Didi-Huberman a partir de Benjamin: aquele que recolhe trapos da história e os reorganiza em novas constelações.

Assim, *Macao* configura-se como um caleidoscópio de sobrevivências. Ao realocar fragmentos verbais e visuais, a obra produz uma experiência estética marcada pela instabilidade, pelo anacronismo e pela tensão entre presença e ausência. Mais do que narrar uma história, Valêncio Xavier constrói um campo de forças imagético no qual a montagem se torna procedimento crítico, e a leitura, um gesto de atravessamento.

## Referências

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Trad. Heidrun Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Lisboa: Instituto Camões; Ministério dos Negócios Estrangeiros, 2000.

- CAMÕES, Luís de. *Lírica*. Seleção, prefácio e notas de Massaud Moisés. São Paulo: Cultrix, 1988.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Trad. Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2015.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- MARGEL, Serge. *Arqueologias do fantasma*. Trad. Maurício Chamarelli e Anne Dias. Belo Horizonte: Relicário, 2017.
- PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original*. Trad. Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- SANTOS, Carolina Barbosa Lima; MORAES, Paulo Eduardo Benites. O lugar da instalação literária na literatura brasileira contemporânea. *Revista Solettras*, n. 46, v. 2, Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: O lugar da Instalação Literária na Literatura Brasileira Contemporânea | SOLETRAS. Acesso em: jan/2026.
- VIEIRA, I. N. *Créditos Cinematográficos, o filme já começou*. Niterói, 2009. 150 f. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social – habilitação em Cinema) – Curso de Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.
- XAVIER, Valêncio. Entrevista concedida a Pedro Bial. *Espaço aberto*, TV Globo, São Paulo, 23 ago. 2001.
- XAVIER, Valêncio. *Rremembranças da menina de rua morta nua e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Recebido em: 19/01/2026.

Aceito em: 02/03/2026.