

Nas Fronteiras da Representação: Trânsitos Entre Ficção e Não-Ficção em *Anti-herói Americano*¹

Kárin Klem LIMA²
Analice de Oliveira MARTINS³

Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF) / Instituto Federal Fluminense (IFFluminense)

Resumo

O presente artigo tem como objetivo analisar os efeitos estéticos e discursivos que resultam do transito entre ficção e não-ficção presentes em *Anti-herói americano*. A partir da perspectiva das expectativas geradas pelas duas categorias, busca-se analisar quais as consequências do hibridismo entre as duas formas, tendo como objeto de análise um filme que testa as fronteiras da representação. Para isso, com base nos estudos de Metz (1977), Nichols (2005) e Smith (2005), serão analisadas as principais características estéticas e discursivas da ficção e não-ficção existentes no filme, para então observar o hibridismo das formas, analisando os trânsitos entre as fronteiras de representação que acontecem ao longo da narrativa, a partir das contribuições de Schollhammer (2012) e Jaguaribe (2007).

Palavras-chave: cinema; ficção; não-ficção; hibridismo; representação do real.

Introdução

Diante da tendência contemporânea de experimentar formas híbridas entre diferentes regimes expressivos (SCHOLLHAMMER, 2002, p. 78), as possibilidades de representação do real ganham novos contornos que aguçam o debate sobre os limites entre ficção e não-ficção. Bill Nichols (2005, p. 17) aponta para a impossibilidade de haver uma separação absoluta entre essas duas formas narrativas, para a existência de práticas e convenções associadas especificamente a cada uma delas e para o câmbio dessas práticas. Segundo o autor, “alguns documentários utilizam muitas práticas ou convenções que freqüentemente associamos à ficção (...). Alguns filmes de ficção utilizam muitas práticas ou convenções

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda do Programa de Cognição e Linguagem da UENF e Coordenadora de Mídias do IFFluminense, email: klemkarin@gmail.com.

³ Coautora e orientadora do trabalho. Professora colaboradora do Programa de Cognição e Linguagem da UENF e Professora da Pós-graduação em Literatura, Memória Cultural e Sociedade do IFFluminense, email: analice.martins@terra.com.br.

que freqüentemente associamos à não-ficção ou ao documentário” (NICHOLS, 2005, p. 17).

Ficção e não-ficção, enquanto experiências narrativas, carregam pressupostos que geram expectativas distintas no espectador durante sua experiência de fruição. Filmes de ficção provocam uma espécie de “transferência de realidade” (METZ, 1977, p. 25) para o universo da obra. Isso acontece, pois, “em geral, a ficção revela-se como ficção, o que possibilita que a ela se corresponda de uma maneira diferenciada daquela apropriada a acontecimentos e pessoas reais” (SMITH, 2005, p. 143). Para Murray Smith (2005, p. 145) “nosso envolvimento com a ficção se dá no contexto de uma instituição socialmente reconhecida – a instituição da ficção – com regras e papéis bem conhecidos: um ‘modo conhecido de comunicação’”. Filmes de não-ficção, por sua vez, possuem uma tradição calcada em sua capacidade de nos transmitir uma impressão de autenticidade (NICHOLS, 2005, p. 20). Assim, quando assistimos a um filme de ficção buscamos uma experiência diferente da que buscamos quando assistimos a uma obra de não-ficção. Entretanto, a “*impressão de realidade* vivida pelo espectador diante do filme” (METZ, 1977, p. 16, grifo do autor)” é comum às duas formas, cada uma produzida para um objetivo específico, ainda que fundamentadas em uma mesma linguagem. Nessa perspectiva, quais poderiam ser os efeitos provocados pelo hibridismo desses modos de narrar?

Para analisar as potencialidades desse fluxo entre ficção e não-ficção, será analisada a obra *Anti-herói Americano* (2003), de Shari Springer Berman e Robert Pulcini. A obra, vencedora do Grande Prêmio do Juri na categoria Drama⁴ no Festival de Filme de Sundance, é uma adaptação das histórias em quadrinhos *American Splendor*. Os quadrinhos autobiográficos falam sobre o cotidiano de Harvey Pekar, um arquivista de hospital pessimista e mal-humorado. *Anti-herói Americano* – título do filme em português – narra momentos importantes na vida de Pekar, desde sua insatisfação pessoal e profissional, que o impulsionaram à criação de suas histórias, até seu sucesso no universo dos quadrinhos. O filme poderia ser apenas mais uma biografia adaptada para o cinema. Todavia, *Anti-herói Americano* conta com a presença da ficção e não-ficção, estruturadas de modo a testar as fronteiras de representação do real. O hibridismo das formas expressivas na obra estabelece “um jogo em que a representação multiplica-se”⁵.

⁴ Fonte: <<http://www.imdb.com/event/ev0000631/2003>>. Acesso em 28/06/2016.

⁵ Fonte: <<http://www.contracampo.com.br/53/americansplendor.htm>>. Acesso: 01/08/2015.

Anti-herói Americano oferece, nesse sentido, um interessante debate sobre os “limites entre ficção e não-ficção” (NICHOLS, 2005, p. 17). Sua narrativa transita entre os dois modos, sem produzir atropelamentos de sentido. O resultado é uma obra que desafia os limites das formas de representação do real. A partir dessa percepção, como se comporta a ficção e não-ficção no filme e como o trânsito entre suas fronteiras gera um efeito afetivo no espectador?

O presente artigo objetiva, portanto, analisar como as estratégias de representação do real estabelecidas a partir da presença da ficção e não-ficção no filme *Anti-herói Americano* produzem trânsitos que cruzam as fronteiras de representação do real, oferecendo ao espectador uma experiência afetiva (SCHOLLHAMMER, 2012). Para isso, a obra será apresentada, desde sua origem nos quadrinhos à adaptação para o cinema, contextualizando-a. Em seguida, com base nos estudos de Metz (1977), Nichols (2005) e Smith (2005), serão analisadas as principais características estéticas e discursivas da ficção e não-ficção existentes no filme, para então observar o hibridismo das formas, analisando os trânsitos entre as fronteiras de representação que acontecem ao longo da narrativa, a partir das contribuições de Schollhammer (2012) e Jaguaribe (2007).

Dos quadrinhos para o cinema: a desconstrução do esplendor americano

O filme *Anti-herói Americano* conta a história de Harvey Pekar, criador das histórias em quadrinhos *American Splendor*. Pekar integrou o cenário *underground* dos quadrinhos, que buscava uma alternativa ao universo fantástico dos super-heróis, dominante no mercado da arte sequencial da época. Os quadrinhos *underground* surgem em meio ao período da contracultura, “movimento que pregava o fim dos velhos conceitos (...) e a favor da liberdade de expressão” (BARROSO *apud* MENDONÇA, 2008, p. 35). “Com essa liberdade, os artistas começavam a explorar o potencial dos quadrinhos de uma maneira não-convencional, contrário às HQ comerciais, voltadas para o lucro em detrimento da expressão pessoal” (MENDONÇA, 2008, p. 35).

Sem habilidades artísticas para o desenho, as histórias de Pekar eram ilustradas por alguns nomes desse cenário, dentre os quais destaca-se Robert Crumb, um dos principais ícones do movimento. A amizade entre Crumb e Pekar é abordada no filme, assim como sua importância para o reconhecimento de *American Splendor* no mercado alternativo das histórias em quadrinhos.

O s *Comix*⁶, como eram chamados esses quadrinhos *undergrounds*, traziam temas que fugiam do universo fantástico protagonizado por super-heróis e exploravam, com altas doses de crítica, humor e sátira, a realidade social da época. As histórias voltaram-se para a vida de pessoas “reais” e falavam sobre assuntos cotidianos, carregados, por vezes, de um tom autodepreciativo e humor ácido. O olhar para a “vida comum”⁷ abriu espaço para narrativas autobiográficas e confessionais, amplamente exploradas por autores como Robert Crumb e Harvey Pekar.

O quadrinho *underground* trazia a predominância do preto sobre o branco – necessidade gerada pelo tipo de impressão do material – e valorizava o estilo pessoal de cada artista em contraposição à homogeneidade existente no quadrinho tradicional, que valorizava o estilo acadêmico de representação. O estilo subvertia a estética *clean* dos quadrinhos de super-heróis, investindo em deformações da figura humana em traços que poderiam ser considerados “sujos” (JÚNIOR, 2009, p. 10).

Em traço de artistas como Crumb, Harvey Pekar nos apresenta à sua “complexa vida comum” nos quadrinhos de *American Splendor*: uma leitura ácida e irônica sobre a monótona rotina de um arquivista de hospital, colecionador de discos de vinil e quadrinhos, mal-humorado, pão-duro, pessimista, com complicados problemas psicológicos e de organização e que vive rodeado de “esquisitões”.

Em 2003, essas histórias foram adaptadas para o cinema por Shari Springer Berman e Robert Pulcini. A trajetória de Pekar, desde sua insatisfação pessoal e profissional, sua amizade com Crumb, o início de sua produção artística, seu casamento com Joyce Brabner, o enfrentamento de uma doença grave⁸, até o sucesso de seus quadrinhos, levado para o cinema no filme *Anti-herói Americano* – título em português da obra.

O filme usa os quadrinhos como fonte de biográfica para o roteiro e referência estética para sua construção. Além de algumas histórias de *American Splendor* terem sido adaptadas para o filme (Figura 1 e Figura 2), todo o estilo pessoal da narrativa de Pekar e da arte de seus quadrinhos influenciaram na estética do filme e podem ser facilmente

⁶ O termo *Comix* é uma alteração do termo original inglês *Comics*, utilizado para as histórias em quadrinhos. A subversão do termo original foi uma forma utilizada pelos quadrinistas *undergrounds* para definir esse novo gênero que surgia no mercado alternativo.

⁷ Alusão à citação de Harvey Pekar “*ordinary life is pretty complex stuff*” (“vida real é uma coisa muito complicada”, em tradução livre, presente na capa e em materiais de divulgação do filme).

⁸ Em 1994, Harvey Pekar e Joyce Brabner lançaram uma *graphic novel* “*Our cancer year*”, uma espécie de crônica em quadrinhos que conta a batalha do Pekar contra um linfoma. (Fonte: <http://www.rollingstone.com/culture/lists/drawn-out-the-50-best-non-superhero-graphic-novels-20140505/our-cancer-year-harvey-pekar-joyce-brabner-and-frank-stack-19691231>. Acesso em 15/08/2015).

observados na composição dos quadros, enquadramentos, cartelas, sequências de planos, dentre outros elementos. Outro aspecto interessante da relação entre quadrinhos e filme está na defesa dessa premissa do movimento *underground* dos quadrinhos. Na cena de abertura, o filme contextualiza esse momento por meio de um discurso simbólico que expressa justamente essa reação ao universo dos super-heróis anteriormente mencionada. O personagem Harvey Pekar, ainda criança, aparece com outras crianças pedindo doces no *Halloween*. Enquanto todas as crianças estão fantasiadas de seus super-heróis preferidos, Harvey não está fantasiado. Quando questionado sobre o que era sua fantasia, o menino Harvey responde: “De nada. Sou só mais um menino do bairro querendo doce!”. Sua atitude provoca estranhamento nos vizinhos. Harvey desiste, então, dos doces, voltando para casa visivelmente irritado e se questiona: “Por que todo mundo tem que ser tão idiota?”. A cena inicial, que geralmente tem um papel contextualizador de um filme, marca, na atitude de Harvey menino, essa oposição ao ideário promovido pelos quadrinhos de super-heróis.



Figura 1 – exemplo de história dos quadrinhos *American Splendor* que foi adaptada para o filme.
 Fonte: PEKAR, Harvey, 2006, p. 27.

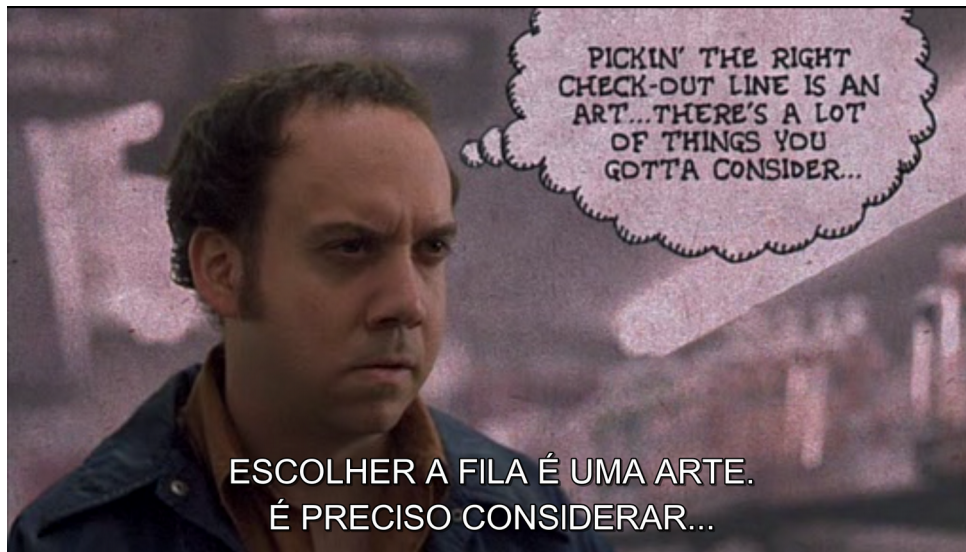


Figura 2 – exemplo de adaptação da história para o filme. Fonte: ANTI-HERÓI americano, 2003.

Fronteiras da representação: trânsitos entre ficção e não-ficção

Anti-herói americano poderia ser apenas mais uma biografia adaptada para o cinema – categoria que por si só carrega expectativas de busca por elementos indexadores do real – Todavia, o filme faz um entrecruzamento das práticas comumente associadas à ficção e à não-ficção em sua composição narrativa, estabelecendo, nesse fluxo, “um jogo em que a representação multiplica-se”⁹.

Conforme exposto anteriormente, ficção e não-ficção engendram pressupostos que influenciam na forma de fruição da obra e, embora “a linha que divide as duas talvez seja imprecisa e vaga” (NICHOLS, 2005, p. 67), e, assim, não haja uma separação clara entre as duas, os termos ficção e não-ficção carregam consigo valores que interferem na espectadorialidade. Autores como Metz (1977), Nichols (2005) e Smith (2005) analisam as expectativas que as categorias imprimem à obra, seja a suspensão da incredulidade na ficção ou a instalação de uma crença em filmes de não-ficção, conforme aponta Nichols (2005, p. 27, grifo do autor): “a crença é encorajada no documentário (...). A ficção talvez se contente em suspender a *incredulidade* (aceitar o mundo do filme como plausível), mas a não-ficção com frequência quer instilar *crença* (aceitar o mundo do filme como real)”.

A presença de formas híbridas entre ficção e não-ficção e seu entrecruzamento narrativo podem operar na quebra diegética, pela ruptura dessa suspensão da incredulidade

⁹ Fonte: <<http://www.contracampo.com.br/53/americansplendor.htm>>. Acesso: 01/08/2015.

provocando, como consequência, um efeito afetivo de realismo, ao mesmo tempo que endossa a impressão de autenticidade ao inserir índices de realidade exterior. De acordo com Schollhammer (2012, p. 138), na experiência afetiva,

a obra de arte torna-se real com a potência de um evento que envolve o sujeito sensivelmente no desdobramento de sua realização com o mundo. Algo intercala-se desta maneira entre a arte e a realidade, um envolvimento que atualiza a dimensão ética da experiência na medida que dissolve a fronteira entre a realidade exposta e a realidade envolvida esteticamente e traz para dentro da obra a ação do sujeito. [...] Os aspectos que se ressaltam dessa estética atingem as fronteiras entre a realidade e representação, e também entre o sujeito autoral e as subjetividades envolvidas na realização da obra.

Em *Anti-herói americano*, a experiência afetiva é consequência, sobretudo, das constantes intervenções que ficção e não-ficção realizam no filme, pela incorporação de elementos convencionalmente associados à ficção ou à não-ficção e pelas rupturas diegéticas criadas pelo fluxo entre as duas, encadeando combinações que testam as fronteiras da representação.

Ficção e documentário, documentário sobre a ficção, ficção da ficção: todas as fronteiras da representação se cruzam no limite, sem nunca ceder às tentações de um formalismo estéril ou exibicionista, e permitindo ao núcleo central (a dramatização com atores – os ótimos Paul Giamatti e Hope Davis) um desenvolvimento e uma progressão contínuas e sem atropelamentos¹⁰.

De maneira geral, a obra é construída a partir de uma narrativa ficcional que é intercalada com uma espécie de documentário sobre o protagonista. Muito além dessa percepção de dois espaços distintos – o espaço da ficção e o espaço do documentário – na obra, o encadeamento do trânsito entre eles cria um fluxo e o hibridismo, que ocorre pela incorporação, por vezes sutis, das práticas típicas de uma categoria ou outra testa o limite entre essas formas de representação.

Uma das primeiras percepções do trânsito entre esses elementos está na presença de Harvey Pekar – o criador dos quadrinhos –, que aparece como entrevistado, narrador e comentarista na obra. É interessante observar que, como narrador, Harvey Pekar pode ser considerado um não-ator presente no filme, fato que contribui para a indistinção entre ficção e não-ficção, conforme aponta Nichols (2005, p. 31). Sua narração cria uma “sujeira” no filme pelo fato de sua voz e sua inexperiência quebrarem a expectativa de um

¹⁰ Fonte: <<http://www.contracampo.com.br/53/americansplendor.htm>>. Acesso: 01/08/2015.

narrador profissional. Essa “sujeira” remete aos valores propostos pelo cenário *underground*, construindo com outros elementos estéticos da obra, como as referências aos quadrinhos, a impressão de autenticidade, a ambientação da obra. Sua presença funciona, também, como um elemento indexador com o real. O filme aborda a biografia de uma pessoa que está, de fato, presente ali na obra. O espectador pode, portanto, verificar a existência real do personagem biográfico ali retratado e confrontá-los. Como comentarista, Harvey tem um espaço para se dirigir diretamente ao espectador, um espaço em que ele pode expor seu ponto de vista de maneira explícita (NICHOLS, 2005, p. 78).

Outro recurso utilizado para confrontar personagem fictício e “pessoa real” está no uso de imagem de arquivo, prática comumente associada ao documentário. Em um determinado momento da narrativa, os quadrinhos *American Splendor* começam a fazer sucesso e Pekar é convidado para se apresentar no programa de David Letterman¹¹. Na cena, Harvey Pekar, interpretado por Paul Giamatti, está no camarim junto com sua esposa, Joyce Brabner, interpretada por Hope Davis, quando é chamado para entrar no ar. Joyce fica no camarim e assiste à gravação do marido em uma televisão. O que assistimos nesse momento é uma imagem de arquivo da gravação do programa. Letterman apresenta seu convidado e quem surge na televisão é o próprio Harvey Pekar e o espectador assiste a um trecho da entrevista da época. Quando a entrevista encerra, quem retorna ao camarim é o Harvey Pekar interpretado por Paul Giamatti.

Observa-se nos fluxos entre não-ficção e ficção que esta funciona como principal fio condutor da história e a não-ficção entra, sobretudo, como intervenção performática na narrativa. A vida de Harvey Pekar é contada em sequência cronológica. O espaço é dotado de uma forte “impressão de realidade diegética” (METZ, 1977, p. 26), construída pelas fortes referências estéticas dos quadrinhos, pelos elementos constituintes dos cenários, pela própria narrativa, voltada para a exploração da “vida comum”, endossando o “efeito de real” (BARTHES, 2004) e pelo uso de movimentos de câmera e enquadramento típicos das décadas de 1970 e 1980, período em que se passa a maior parte da história. A constante intervenção da não-ficção provoca um despertar da “transferência de realidade” do espectador, que é chamado para religar-se com o mundo real (METZ, 1977, p. 25). Reside, nesse processo de ruptura diegética – de movimento de “transferência de realidade” para a ficção e “religação com o mundo real” – uma tensão gerada no espectador, como um estímulo à percepção e participação efetiva e crítica com o fato de estar lidando com uma

¹¹ David Letterman é apresentador do programa televisivo *Late show with David Letterman*. Fonte: <http://www.cbs.com/shows/late_show/bios/29714/>. Acesso em: 24/08/2015.

obra de ficção. Isso pode acontecer por meio do discurso, nas falas do narrador (Harvey Pekar, no caso) – nas primeiras cenas, ele lembra o espectador que este está diante de uma obra ficcional: “Aqui está nosso homem. Tudo bem, aqui estou eu. Ou o cara que está fazendo o meu papel, apesar de não se parecer comigo. Mas tudo bem” (ANTI-HERÓI, 2003) – e pela própria montagem que alterna ficção e não-ficção.

Ficção também exerce influência sobre a não-ficção no filme. Em determinados momentos, as entrevistas feitas a Pekar são seguidas de encenações das situações ali retratadas, como se a dramatização ilustrasse aqueles discursos. Embora discutam sobre fluxos entre as categorias narrativas, os exemplos até aqui elencados não expressam como esse trânsito testa as fronteiras da representação. Esse hibridismo, em seu ápice enquanto efeito multiplicador de sentido, pode ser entendido na sequência apresentada a seguir.

Na ficção, Harvey (interpretado por Paul Giamatti) conversa sobre jujubas com seu colega de trabalho Toby (Judah Friedlander), assumido como um “nerd legítimo”. A cena termina e a ordem “corta!” é dada no set. Paul Giamatti aparece no cenário do documentário, com um cinegrafista e um foquista filmando o que seria a última tomada da cena anterior – um plano de detalhe de sua mão cheia de jujubas. O diretor dá as orientações sobre a próxima cena a ser filmada, enquanto Paul Giamatti caminha pelo cenário. Ele se desloca até uma mesa de café, onde estão Harvey Pekar, Toby e Judah Friedlander conversando sobre jujubas (mesmo assunto da cena ficcional). Paul se junta ao trio e o espectador pode comparar os atores e as pessoas que eles interpretam: Harvey Pekar com Paul Giamatti; Toby com Judah Friedlander. Até esse momento, o personagem de Toby poderia ter sua caracterização e interpretação consideradas como um exagero, devido à excentricidade de sua fala e aparência. A confrontação entre ator e a pessoa interpretada provoca um certo espanto no espectador. Harvey conversa com Toby, enquanto Paul descansa com Judah em um segundo plano. A cena termina com um plano de detalhe de Toby pegando uma jujuba na mesa.

A ruptura da sequência está na exposição do processo de fabricação daquela realidade (JAGUARIBE, 2007, p. 101). De acordo com Metz,

a eficácia do irrealismo no cinema provém do fato de que o irreal aparece como atualizado e apresenta-se aos olhos com a aparência de um acontecimento, e não como uma ilustração aceitável de algum processo extraordinário que tivesse simplesmente sido inventado (METZ, 1977, p. 18, grifo do autor).

Dessa forma, ao compartilhar o processo de produção com o espectador – ainda que uma reprodução desse momento, visto que o cenário ficcional não é o mesmo do cenário da não-ficção, como pode ser observado na Figura 3 – o filme quebra essa aparência de acontecimento e expõe índices dessa fabricação de realidade.



Figura 3 – frames do filme *Anti-herói americano* da sequência acima descrita. Fonte: ANTI-HERÓI americano, 2003.

A transição entre a cena ficcional para a cena não-ficcional é suavizada pela reprodução da cena na locação do documentário. A diegese é rompida pela voz de bastidor e o espectador passa para a perspectiva da produção da cena. Ficção e não-ficção são confrontadas por indexadores do real, como a presença dos atores e das pessoas que eles interpretam e pelo paralelismo criado entre as cenas. Além do espanto provocado pela ruptura diegética, há um caráter de verificação do real, que endossa a impressão de

atutenticidade. Para favorecer o efeito afetivo da sequência, o diálogo prende-se ao trivial assunto das jujubas, que serve também como referência real aos diálogos presentes nas revistas. A sequência cria um fluxo entre ficção e não-ficção, em que esta aparece como fonte de verificação da verossimilhança ali estabelecida. Nesse processo, o espectador ocupa uma posição participativa - de maneira afetiva e perceptiva (METZ, 1977, p. 19).

Considerações Finais

O presente artigo buscou analisar, pela observação do filme *Anti-herói americano*, como o trânsito entre ficção e não-ficção podem estabelecer jogos que testam as fronteiras de representação do real. O fluxo entre ficção e não-ficção presente na obra confronta as expectativas distintas engendradas por cada uma dessas categorias narrativas, e constrói, no espectador, ações de percepção e participação afetiva, chamando sua atenção para o fato de estar diante de um processo de fabricação do real.

O hibridismo das formas de representação, presente na incorporação de práticas convencionalmente associadas a uma categoria ou outra e na intervenção dos espaços da ficção e da não-ficção, cria um efeito multiplicador da representação da obra.

REFERÊNCIAS

ANTI-HERÓI americano. Direção: Shari Springer Berman e Robert Pulcini. EUA, 2003. 1 DVD (101 min). Título original: American Splendor.

BARTHES, Roland. "**O efeito de real**". In: O rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JÚNIOR, Juscelino Neco de Souza. **A linguagem dos quadrinhos e o jornalismo**. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2009/resumos/R16-1227-1.pdf>>. Acesso em: 15/07/2013.

MENDONÇA, João Marcos Pereira. Traça traço quadro a quadro: a produção de histórias em quadrinhos no ensino de arte. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.

PEKAR, Harvey. **Bob & Harvey: dois anti-heróis americanos**. Roteiro de Harvey Pekar; arte de R. Crumb. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

SMITH, Murray. **Espectatorialidade cinematográfica e a instituição da ficção**. In: RAMOS, Fernão Ramos (org.). Teoria contemporânea do cinema. Vol. I. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “**À procura de um novo realismo: teses sobre a realidade em texto e imagem hoje**”. In: SCHOLLHAMMER, Karl Erik; OLINTO, Heidrun Krieger (org.). Literatura e mídia. Rio de Janeiro: PUC-RIO; São Paulo: Loyola, 2002.

_____. **Realismo afetivo: evocar realismo além da representação**. In: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n.39, jan./jun. 2012, p. 129-148. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/elbc/n39/08.pdf>>. Acesso: 15/08/2015.