

IMAGEM E IMAGINÁRIO SOCIAL NA PÓS-MODERNIDADE

Tatiane Aparecida Severino¹

RESUMO

A partir de uma reflexão acerca da imagem paródica que traz personagens populares (*Snoopy*, Tio Patinhas e Mafalda), concebida pelo artista Luiz Antônio Solda (SP - 1952) - e onde inclusive ele se autoparodia - publicadas no suplemento cultural *Anexo – Diário do Paraná*, em 1977, problematiza-se como se elaborou a questão da pós-modernidade - como uma construção histórica, sobretudo - no imaginário artístico e social na década de 1970. Numa constituição espaço-temporal, que conectaria a vivência como um todo a um condicionamento pós-moderno, tornou-se observável uma articulação entre a produção de imagem e sua mercantilização, o que levou a uma superprodução imagética seguida de um consumo acelerado por parte da sociedade ávida por novidades. Isto acabaria por evidenciar determinados aspectos contraditórios em certo sentido, como a desestabilização de hierarquias simbólicas entre os campos popular e erudito, além de permitir a utilização, em alguns casos, por parte de artistas do próprio espaço criado pelo mercado comunicacional para questionar o sistema dominante.

Palavras-chave: Pós-modernidade. Transformação cultural. Consumo. Imagem.

Introdução

O presente artigo aborda, em linhas gerais, questões que rondaram, ou rondam ainda, um imaginário, dito pós-moderno, em torno de experiências espaço-temporais vivenciadas a partir de rupturas e transformações em âmbito cultural/estético/social, ocasionadas por mudanças na compreensão do presente. Entre as características que marcaram este círculo de experimentações, a fragmentação de fronteiras simbólicas como do próprio imaginário social, a instantaneidade da experiência vivida, a volatilidade do consumo e o hibridismo cultural e estético imprimiram, de certo modo, aspectos incongruentes na sociedade que buscava incessantemente a novidade e, assim, consumiria a tudo o que lhe era oferecido como novo. Esse consumismo instantâneo atingiria, em parte, a produção artística de um modo cada vez mais amplo. Essa *condição pós-moderna*, segundo David Harvey (1999, p. 257-258) apresentaria, sobretudo, transformações na compreensão do tempo-espaço, o que resultaria, por sua vez, em interferências nas práticas político-econômicas, como também no equilíbrio social e sobre a vida cultural. Entre tais interferências, a aceleração dos meios de produção e o conseqüente aumento do consumo de bens simbólicos seria, talvez, um dos pontos que mais influenciaria o campo da criação artística.

Com um olhar voltado à paródia criada por Luiz Antônio Solda (1952, Itararé - SP), este estudo pretendeu tangenciar, ainda que brevemente, uma problematização em

¹ Mestranda em História pela UFPR.

torno da imagem enquanto expressão de um imaginário social inserido no campo do consumo e da massificação, então em meio a mudanças no cenário cultural que passaria a movimentar-se por diversos rumos e assumir múltiplas faces.

Contradições pós-modernas

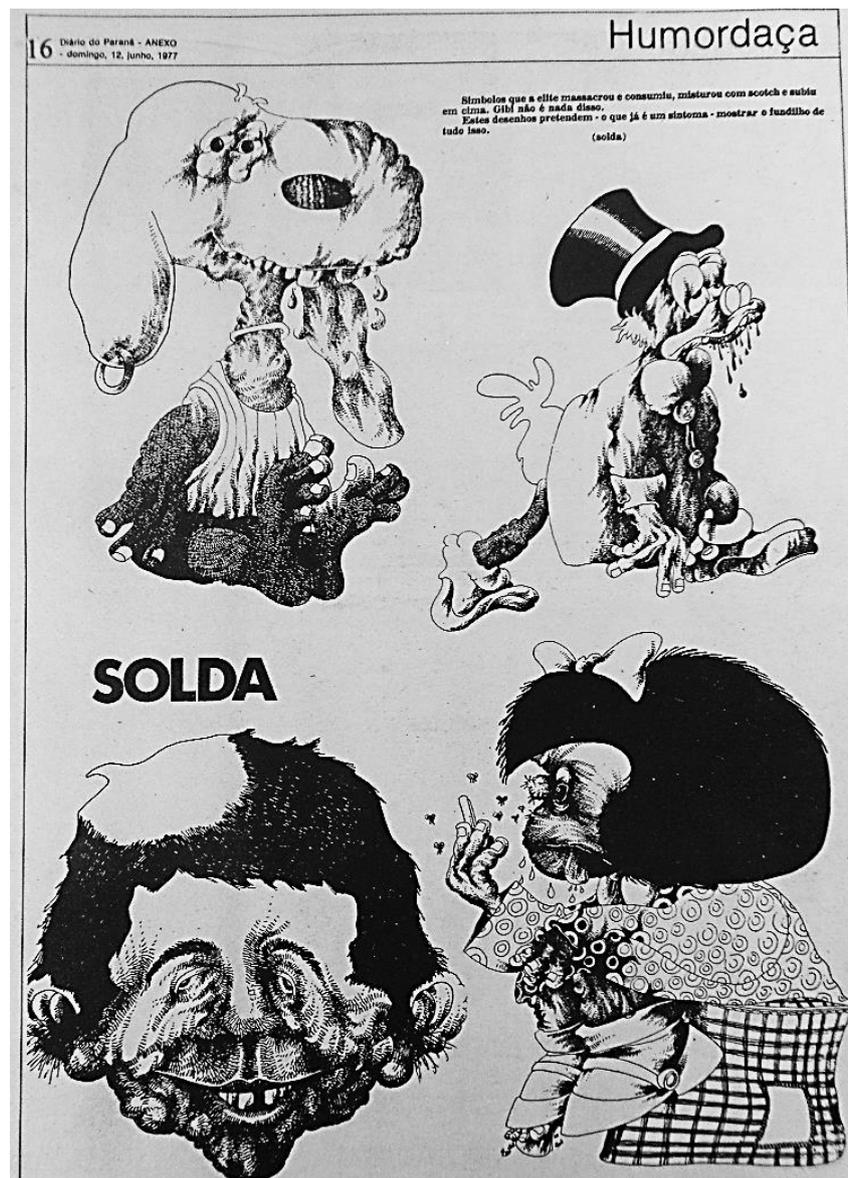


Figura 1. SOLDA, Luiz Antônio. **Humordação**. Anexo - -Diário do Paraná. Domingo, 12 de junho de 1977, p. 16.

A partir de uma paródia de personagens conhecidos – *Snoopy*, Tio Patinhas e Mafalda, e de si próprio – a imagem de Luiz Antônio Solda tece um questionamento em torno do consumo desenfreado pela sociedade capitalista, e capitalizada pelo mercado, em que a busca pela novidade instantânea ultrapassaria os limites da própria experiência estética e tornar-se-ia, então, uma sociedade consumidora apática, passiva e alienada.

Ainda na mesma composição paródica, Solda inclui a si mesmo nessa crítica e, acaba, então, por trazer ao público uma autorreflexão como ser pertencente desse mundo que se constituiu estranhamente, diria, e de seu papel social como artista e intelectual em meio a tal contexto, em parte contraditório.

Ao voltarmos um pouco a atenção para o ambiente próximo à imagem acima – o círculo cultural que envolvia o suplemento *Anexo* - o que se percebia era, acima de tudo, uma busca por romper com a linearidade progressista que se desenhava no cenário cultural e econômico do país e, principalmente, da capital paranaense que passava, na década de 1970, por um processo de modernização planejada, e, sobretudo, autoritária, além de procurar desequilibrar as fronteiras artísticas e culturais para assim abrir-se ao contato com outras formas de produzir arte. A busca nesse sentido se configuraria através de uma abertura maior ao experimentalismo e à liberdade de criação. Numa postura crítica dessa visão, Jamenson (1986, p. 22) problematiza a questão temporal numa conjuntura pós-moderna através de um entendimento relativo a uma perda da capacidade de se relacionar com outros tempos, que não o presente, ou seja, a experiência do tempo teria se tornado numa espécie de “esquizofrenia” - entendida em âmbito descritivo, não diagnóstico - em que se vive o instante, o *aqui-e-agora*, onde passado e futuro desligam-se do presente. Para o autor, que se baseia na conceituação de esquizofrenia da linguagem de Lacan, “[...] a experiência esquizofrênica é uma experiência da materialidade significante isolada, desconectada e descontínua, que não consegue encadear-se em uma sequência coerente.”. (Idem).

Por outro lado, esse tempo experimentado através de instantes desconexos permitiria, por assim dizer, uma ruptura com a linearidade progressista moderna, abrindo brechas para o novo. Num certo sentido, a percepção das relações espaço-temporais, tomado o âmbito do suplemento *Anexo* – onde a imagem foi publicada -, tangenciava, por assim dizer, uma busca por novas formas de viver o tempo presente, seguindo por uma via fragmentária próxima ao conceito foucaultiano de “Heterotropia”, onde espaços e mundos diferentes interligam-se, possibilitando dessa forma, uma multiplicação das possibilidades de vivência (HARVEY, 1999, p. 52), e percorrendo assim o caminho do hibridismo. Tal questão se via não somente no campo linguístico, mas inclusive na atuação de alguns artistas/editores do suplemento que transitavam entre diversos espaços culturais, oficiais e marginais, sempre em busca do novo. Esse movimento era descrito por Luiz Rettamozo, editor de arte do *Anexo*, como um “movimento anfíbio”, que permitiria o deslocamento por diferentes ambientes justapostos, em oposição à rigidez progressista, numa conexão com o pensamento pós-moderno desconstrucionista. (MORAES, 2016, p. 68). Neste sentido, ao tratar a imagem

paródica dos personagens *Snoopy*, *Tio Patinhas* e *Mafalda*², criada por Solda, é possível notar, de início, certo tom contestador abrangendo tanto a cultura, a política como a sociedade da época.

Porém, antes de mais nada, seria relevante, talvez, deter-se na construção formal dos personagens, então recriados a partir de um original. A paródia, enquanto meio de criação artística, assume uma definição, que se poderia dizer contextual, em relação às artes visuais, uma vez que recoloca a imagem numa outra via de significação e, também, de estrutura gráfica, como parte de uma recontextualização conceitual, ou seja, transporta determinada imagem de um ambiente significante a outro, através da alteridade estrutural – ou reconfiguração visual – onde a configuração original cede espaço a sua nova visualidade e comunicabilidade. Assim Linda Hutcheon se refere à paródia nas artes visuais:

Sua frequência, preeminência e sofisticação, são mais que evidentes. Faz parte de um movimento de afastamento da tendência, dentro de uma ideologia romântica para mascarar quaisquer fontes com uma astuta canibalização, e em direção a um franco reconhecimento (por meio da incorporação) que permite o comentário irônico. (1985, p.20).

Ao deixar reconhecíveis os quatro personagens retratados – incluindo o próprio desenhista – a imagem revela sua ironia canibalesca que os distancia da fonte original e os transcontextualiza ironicamente numa narrativa questionadora da própria realidade que os recebeu – o mercado do entretenimento. E é justamente essa transcontextualização que diferencia a paródia do pastiche ou imitação, provocando assim uma tensão entre as linguagens da fonte e da paródia em si, que codifica a origem de forma múltipla, permitindo outros níveis de compreensão, de sentido, ainda que ilusórios. (HUTCHEON, 1989, p. 24-25).

No momento em que se toma consciência dos personagens, popularmente conhecidos, percebe-se que a relação entre o original e a paródia vai muito além da mera imitação ridicularizadora. O “*Snoopy*”³ contrasta com um aspecto de inocência e sonhador a que poderia apresentar originalmente, sempre mergulhado em fantasias, o “Tio Patinhas”, reconhecidamente um capitalista avaro, surge desanimado, talvez com a própria vivência sempre em busca de obter lucro financeiro e que já não consegue acompanhar a rapidez com que o mercado evolui. A extrema fadiga com que é então representado, como se não suportasse o peso do próprio corpo, de certo modo,

² *Snoopy*: originalmente criado por Charles Schulz como personagem da história em quadrinhos “Peanuts” na década de 1950; Tio Patinhas: criado por Carl Barks em 1947; Mafalda: personagem do cartunista argentino Quino criada na década de 1960.

³ Ao tratar aqui das paródias criadas por Solda – *Snoopy*, Tio Patinhas e Mafalda -, os nomes dos respectivos personagens aparecerão entre aspas.

sugere uma visão de certo desânimo face ao movimento rápido empresarial. A “Mafalda”, talvez a personagem mais deslocada conceitualmente, surge como que mergulhada em sua própria individualidade, e sua postura originalmente crítica é transformada por Solda numa desilusão, como se não fosse mais capaz de interagir nem mesmo com o que está próximo a ela.

Esse aspecto contraditório poderia ser compreendido ainda no sentido daquilo que Hutcheon (1985, p. 17-18) denomina de inversão irônica, que conduz o entendimento quanto à paródia para além da mera imitação ridicularizadora, estabelecida então como um paralelo da obra parodiada. Nessa direção, outras questões surgem em referência à paródia como forma de expressão, trata-se, primeiramente, do questionamento que estabelece colocado, por vezes, exterior a ela e, em segundo lugar, a paródia coloca-se ao lado de seu alvo de forma distanciada e crítica ao mesmo tempo, onde marca a diferença, ou seja, posiciona-se acima da semelhança, da mera alusão imitativa. (Ibidem, p. 47). No caso aqui analisado, aquilo que se entende num olhar inicial sugere uma crítica engendrada aos personagens então representados, porém o alcance contestador vai além ao tocar pontos extrínsecos à própria imagem, ela aborda desde o comportamento ao apresentar o desânimo e a ilusão, até a economia e a política na relação que constitui com o consumismo exagerado e a industrialização da imagem e, por consequência, o seu desgaste cultural e econômico.

Em continuidade, é possível perceber no “*Snoopy*” um olhar vazio, indefinido, meio alegre, meio triste. A argola na orelha talvez pudesse ser relacionada à juventude da época, do movimento contracultural, que marcou a década de 1960 e início de 1970 no Brasil, contrários ao conservadorismo social, às regras que lhes eram impostas como exemplos da “boa conduta”. Essa característica é observável também na “Mafalda”, a garotinha de senso crítico apurado é representada por Solda numa condição de afastamento da realidade, de alienação. A estrutura gráfica que compõe a personagem no desenho remete, de certa maneira, ao uso de drogas ilícitas, ela segura entre os dedos algo que lembra um cigarro – fato que não fica bem claro na representação, podendo ser entendido também como um palito de sorvete, considerando que a menina ainda é uma criança. Sua face demonstra uma apatia em relação ao que permanece em seu entorno, numa expressão de extrema fadiga, não tanto física, mas mental, como se sua capacidade de questionar e problematizar o mundo a sua volta tivesse se esgotado.

Novamente o “*Snoopy*” chama a atenção também por outro fator, seus membros corporais são representados muito próximos ao humano, como se assim o artista aproximasse sua criatura do ser humano, provocando um estranhamento e, ao mesmo tempo, um fascínio em quem o observa. Talvez uma contradição simbólica - e

ridicularizadora - ao fascínio causado pela possibilidade consumista de bens culturais, aberta pela economia pós-moderna? Poderia ser um viés significativo possível, se considerado o amplo interesse da sociedade a tudo o que a indústria lhe apresentava como novidade. A imagem como produto mercadológico tornou-se então central para a massa de consumidores. A efemeridade, instantaneidade e descartabilidade da imagem conduzem um consumo imediato e, conseqüentemente, ao que Harvey se refere como “aceleração do tempo”, causado pela rapidez com que circula o capital das empresas dedicadas a sua produção, definidas como:

[...] uma indústria em que reputações são feitas e perdidas da noite para o dia, onde o grande capital fala sem rodeios e onde há um fermento de criatividade intensa, muitas vezes individualizada, derramado no vasto recipiente da cultura de massa serializada e repetitiva. [...]. Ela se torna um meio social de produção do sentido de horizontes temporais em colapso de que ela mesma, por sua vez, se alimenta tão avidamente. (HARVEY, 1999, p. 262).

No sentido ainda da volatilidade da indústria e consumo pós-modernos, Jamenson (1986, p. 26) ressalta a questão da perda de sentido histórico do sujeito contemporâneo, este passaria então a viver num presente eterno. A indústria da comunicação entraria nesse âmbito como uma das responsáveis por conduzir a sociedade ao esquecimento da história, de seu passado, através da aceleração temporal, do consumismo desenfreado. Assim, o “Tio Patinhas” ilustraria, em certa medida, por meio de uma inversão irônica, a rapidez com o mercado age face à emergência capitalista, esta seria tão veloz que um senhor com idade avançada, como o Tio Patinhas, apresentaria então uma fadiga excessiva, nessa tentativa inútil acompanhar a superprodução mercantilista para atender à avidez consumista pós-moderna.

Nessa conjuntura representativa há ainda a presença do próprio criador desses *personagens-paródia*⁴. Sua expressão não difere muito dos outros três, o olhar revela de certa forma, além do cansaço apático, análogo ao dos personagens anteriores, um aspecto quase auto desafiador ao propor uma crítica e, ao mesmo tempo, inserir-se nela. Nessa autoparódia Solda se representa sorrindo, é o único onde se constata essa característica de fato, é possível perceber ainda um ar de certa forma malicioso nesse sorriso discreto, mas contundente.

Nesse sentido poderia, talvez, ligar tal questão ao aspecto contestador da imagem em questão, colocado de uma maneira disfarçada pelo tom humorístico que a paródia neste caso assume. Solda, ao retrabalhar, recontextualizar, os personagens – inclusive a si próprio -, desconstrói a lógica pela qual foram originalmente criados, ou

⁴ Denomina-se assim neste artigo por se tratarem de uma paródia de personagens conhecidos de histórias animadas – *Snoopy* e *Tio Patinhas* - e quadrinhos, no caso da *Mafalda*.

seja, ele desloca o significado referente ao contexto inicial da criação e de atuação e os ressignifica em outro ambiente, em outro referente simbólico. Harvey (1999, p. 54), por sua vez, revela que “É vão tentar dominar um texto, porque o perpétuo entretecer de textos e sentidos está fora do nosso controle; a linguagem opera através de nós.”. Tal afirmação possibilita, em parte, constatar que ao se inserir na própria crítica, Solda problematiza sua atitude como agente cultural, mas também como agente político, que se desloca por entre as diferentes instâncias sociais, desde o circuito oficial da arte, da comunicação até a margem, como num “movimento anfíbio” – citado acima - em que transita por todos os espaços possíveis, criando assim tensões entre eles, fragmentando-os e recombinao-os em novas experiências espaço-temporais.

Por outro lado, ao voltar-se para si, o artista se transfere de certa forma, para o interior da própria crítica, nesse sentido Hutcheon (1985, p. 21) observa que o artista, ao se autoparodiar, questiona o próprio ato da criação estética ao evidenciar não somente sua relação artística, mas também sua identidade como agente criador. Abre espaço assim para uma reflexão em torno de si mesmo, mas ampliada também ao sistema da arte como processo criativo e também como produto mercadológico, que estendeu à imagem o desígnio de “bem de consumo simbólico”, onde a instantaneidade, vista em sua difusão, corresponde, em certa medida, aos anseios da sociedade que vive o pós-modernismo em sua máxima volatilidade e efemeridade.

À imagem acompanha ainda um breve texto que reflete, sobretudo, o ponto central da crítica de Solda. Em poucas linhas ele revela: “Símbolos que a elite massacrou e consumiu, misturou com *scotch* e subiu em cima. Gibi não é nada disso. Estes desenhos pretendem – o que já é um sintoma – mostrar o fundilho de tudo isso.” (SOLDA, 1977, p. 16). A produção de bens simbólicos, seguida de um consumismo exacerbado, atingiu também as imagens, estas acabaram por ser igualmente transformadas em objetos e destinadas ao consumo imediato, fato que gerou, em certa medida, uma descartabilidade maior diante da efemeridade que tais bens de consumo apresentavam. No sentido dado pela teorização em torno da pós-modernidade, a industrialização cultural evidenciou-se como um de seus pontos centrais. Essa questão é levantada tanto por Jamenson (1986) e também Harvey (1999) que acentuam como consequência dessa superprodução a fragmentação em sentido de produção artística, mas igualmente a fragmentação da vivência em comunidade, da experiência espaço-temporal e das relações sociais, num âmbito geral, assim como a ruptura das fronteiras entre linguagens e culturas.

O aspecto que coloca em questão o mercado cultural pode ser notado na primeira frase de Solda “Símbolos que a elite massacrou e consumiu, misturou com *scotch* e subiu em cima.” onde evidencia uma ótica negativista de tal questão, seu tom contestador recai sobre o consumismo que teria tornado as pessoas alienadas e apáticas face ao que as circunda. Isso pode ser notado também na expressão de cada um dos personagens por ele parodiados, inclusive na sua autoparódia, que sorri num gesto malicioso e irônico, que tenta de alguma forma tornar visível aquilo que a sociedade, mergulhada em sua avidez consumista, não consegue mais enxergar. A ironia, que se percebe tanto na imagem quanto no texto, é problematizada por Canclini (2013, p. 114) como um traço importante e distintivo de uma reação artístico-intelectual face aos desafios abertos pela industrialização do campo cultural. Assim deixa claro, de certa forma, que a reelaboração crítica de determinados aspectos contraditórios políticos, sociais, culturais mostra-se como um dos meios de questionar os paradoxos da pós-modernidade através da expressividade sensível.

Na sequência, ao constatar “Gibi não é nada disso.”, há uma tentativa de colocar a si próprio e a expressão artística do gibi acima da cadeia consumista que se estabeleceu por entre a sociedade. A mistura a que faz referência - os desenhos e a bebida *scotch*, símbolo da elite – demonstra de certa forma uma relação sem grande profundidade que envolve a imagem, a indústria e o consumo que ela oferece, sendo então, as imagens, como que engolidas pelas pessoas sem distinção de origem ou significado. É através da recriação paródica que o artista busca ressaltar seu posicionamento contestador e, assim quem sabe, despertar ao menos uma parcela social ao questionamento dos aspectos que envolvem sua experiência, enquanto seres humanos e cidadãos imersos num mundo onde quase tudo é efêmero, fragmentário e descartável.

Nesse sentido, a sensibilidade individual diante da experiência comum é então denominada por Rancière (2005, p. 15) como a “partilha do sensível”, traduzida num “sistema de evidências sensíveis”. Trata-se precisamente de um sistema capaz de revelar a existência de partes comuns e de recortes simultaneamente, onde fixa o comum e o exclusivo, como uma partilha de espaços, tempos e atividades que definem a participação do *comum*⁵ e do todo em relação ao individual. A participação no *comum* – ou comunidade – seria determinada através da atividade que se exerce, seria um *tomar parte no todo* através da função social que se exerce.

⁵ Grifos do autor referenciado.

A estética assume então um papel determinante no sistema de partilhas sensíveis, no entanto, distingue-se da “estetização da política”, que é definida inclusive por Harvey (1999, p. 269) como a abrangência de códigos culturais na economia e no próprio dinheiro, em que a cultura permaneceria enraizada no processo de circulação de capital. A “estética da política” a qual se refere Rancière se define como:

[...] um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. (RANCIÈRE, 2005, p. 16-17).

A partir dessa determinação estética, da experiência e do lugar de cada um no *comum*, é que se coloca a arte como forma de visibilidade das práticas individuais em relação ao público. A prática artística presume, antes, conforme Rancière (2005, p. 18), “maneiras de fazer” individuais que interferem nas maneiras de fazer comuns e nas formas de ser e de ser visível no todo. Nesse sentido, poderia talvez ligar a prática de Solda ao sistema de partilha do sensível, uma vez que ele se posiciona face à sociedade e à política através de sua experiência estética particular e, assim, proporciona visibilidade às questões comuns. A política estética, portanto, encerraria a relação entre a arte e o público numa partilha comum de sensibilidades individuais.

No entanto, entender o significado de *estético* no âmbito das artes demonstra uma importância real para se compreender seu papel na política. Rancière (2005) propõe três regimes de distinção da arte: o regime ético, o poético e o estético. Cada um define um modo de conceber a arte, assim, esquematicamente, o primeiro deles - o regime ético - engendra a imagem em si mesma, ou seja, a arte seria identificada como a própria imagem. Deste separa-se então o poético – ou mimético – onde o princípio que o rege é o da representação, e identifica as artes com os modos de concebê-la. Por fim, o regime estético rompe com os pressupostos dos anteriores e distingue-se como um modo de ser sensível próprio do objeto da arte. (Ibidem, p. 28-32).

O regime estético é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. (Ibidem, p. 33-34).

Se considerarmos então como essência do regime estético a ruptura, num sentido amplo do termo, poderia, quem sabe, estender essa definição para um entendimento quanto à prática artística, como uma via indireta talvez, de rompimento

das barreiras que se erguem ao campo social, que estabelecem hierarquias de classes, de cultura, de desenvolvimento econômico, e terminam por limitar a atuação da comunidade sobre suas próprias vivências em sociedade, ou mesmo individuais, como pensamento subjetivo ou de possibilidades de experiências espaço-temporais. Ao colocar as diversas linguagens da arte para questionar a normalidade habitual, o artista, como um dos personagens desse processo, acabaria por propor caminhos diferentes de problematização da experiência vivida dentro das já existentes e, de certa forma, cristalizadas pela ordem habitual do cotidiano, estabelecido verticalmente em termos sociais, tão logo seguiria uma brecha à aproximação com o novo, como um estímulo à autorreflexão, a partir de sua vivência sensível.

Enfim, uma última observação em relação aos quatro *personagens-paródia*, trata-se da interligação conceitual que apresentam, para além da estrutura gráfica, que, se num primeiro momento aparecem um tanto desconectados entre si por comporem histórias distintas, na imagem criada por Solda, apesar das diferenças individuais de cada um, tecem em conjunto uma crítica ao sistema mercadológico e consumista que se desenvolvia nos idos da década de 1970. O humor com que é problematizada a questão é tão sutil quanto a própria crítica que engendra. Nesse sentido, as transformações culturais que marcariam tal experiência, então revelada em sua pós-modernidade, acabariam por atingir também a imagem como expressão estética. A mercantilização e o consumo de bens simbólicos não só fez com que aumentasse a produção imagética como também a obrigou, em certo sentido, a se adaptar à nova condição e manter de alguma forma sua dimensão significativa, social, política, cultural. Para se posicionar diante de tal contradição, a arte tanto se contrapôs ao sistema em voga como o utilizou para problematizar suas próprias experiências e as questões que envolveram a sociedade como um todo. O artista, no entanto, tornar-se-ia híbrido nessa instância, ao combinar seu papel social contestador dentro da nova condição pós-moderna.

Referências

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2013.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Edições Loyola. 8ª ed., 1999.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamento das formas de arte do século XX**. Lisboa – Portugal: Edições 70, 1985.

JAMENSON, Frederic. **Pós-modernidade e sociedade de consumo**. Novos Estudos, CEBRAP, 1986.

MORAES, Everton de Oliveira. **“Cortar o tecido da história”: condutas e imagens do tempo em Paulo Leminski e Luiz Rettamozo (1975-1980)**. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO Experimental org: Ed. 34, 2005.

RETTAMOZO, Luiz Carlos. **Qorpo Estranho**. Anexo – Diário do Paraná. 21 de agosto de 1977.

SOLDA, Luiz Antônio. **Humordança**. Anexo - -Diário do Paraná. Domingo, 12 de junho de 1977, p. 16.