

O JOGO DO OCO: REFLEXÕES INICIAIS PARA DIVULGAÇÃO DA OBRA DE HILDA HILST EM EXPOSIÇÕES

Mariana Garcia de Castro ALVES¹

RESUMO: O artigo se propõe a refletir o que é e o que pode a divulgação cultural para embasar uma concepção/projeto de uma exposição sobre a obra literária de Hilda Hilst (1930-2004). Tratam-se de primeiras leituras a sugerir pistas para uma discussão em âmbito filosófico. Buscaremos entender o caminho que leva o mundo a museus, laboratórios e bibliotecas e tentaremos apontar resistências da divulgação cultural em sua condição de mediação de obras artísticas.

Palavras-chave: Divulgação cultural – Literatura – Estética – Exposição - Hilda Hilst

Abstract: The article aims to reflect what is and what can the cultural divulgation to base a conception/ project of an exhibition on the literature of Hilda Hilst (1930-2004). These are the first readings to suggest clues on a philosophical discussion. We will seek to understand the path that leads the world to museums, laboratories and libraries and try to point the resistance of cultural diffusion in its condition as a mediator of artistic works.

Keywords: Cultural divulgation - Literature - Aesthetics – Exhibition - Hilda Hilst

1. Introdução

Quando se fala em divulgação cultural, um desconforto nos toma. O incômodo lembra o notado por Adorno ao ouvir a expressão “crítica cultural”. Uma flagrante contradição: “o próprio sujeito [que julga] é mediado até a sua composição mais íntima pelo conceito ao qual se contrapõe como se fosse independente e soberano.” (Adorno, 1998, p. 07).

Assim como as bruxas que antecipam o que acontecerá a Macbeth, trazendo conseqüências trágicas, o sentimento é de que haveria uma apropriação indevida do divulgador. O espectro a rondar a divulgação seria, quem sabe, a morte do que se pretendia ter difundido.

Em que pesem as causas sociológicas, os fantasmas e as contradições relacionadas ao trabalho do crítico e do divulgador de criações artísticas, aqui nos deteremos a refletir sobre a divulgação científica/cultural, na tentativa de movimentar idéias sobre exposições em museus ou espaços culturais, em especial.

Para isso, tentaremos compreender a perspectiva de Bruno Latour e Émilie Hermant sobre a circulação dos fenômenos (galáxias, vírus, economia, paisagens) através de redes de transformações (laboratórios, instrumentos, expedições, coleções). O estudo permite,

¹ Mestranda em Divulgação Científica e Cultural pelo Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo/Labjor/IEL/Unicamp.

conforme nosso foco, ter uma visão sobre o papel dos museus na circulação do conhecimento e, além disso, justificar a formulação de estratégias de divulgação.

Depois, a tentativa será pensar, no âmbito da divulgação de arte, como se daria a relação entre obra e divulgação. Faremos uma analogia com a relação entre arte e filosofia, de François Zourabichvili, e a relação entre obra e divulgação, para sugerir um complexo jogo de regras, apostas e partidas.

A reflexão parte de um projeto efetivo de divulgação literatura de Hilda Hilst. Como a prática requer que se responda de que modo trabalhar singularidades, antes de partir para essas reflexões de cunho filosófico, trataremos de como a vida e obra da escritora Hilda Hilst são encontradas na grande imprensa e em produções diversas. Só após esse diagnóstico voltado ao nosso objeto de estudo, buscaremos perguntas no campo da filosofia que tocam, de alguma forma, a divulgação de criações de arte, em especial em suportes expositivos.

2. A obscena Hilda Hilst

Hilda Hilst não teve uma vida que se pudesse qualificar de comum, se isso é possível dizer sobre qualquer um submetido a essa aventura. Nascida em Jaú, em 1930, filha de fazendeiros, Hilda empreendeu uma trajetória singular para os padrões da sociedade, da família, do mercado editorial, da academia etc.

Para citar algumas atitudes consideradas excêntricas, citamos seu afastamento dos centros urbanos, sua loucura, suas relações amorosas curiosas e o modo como ela mesma se definia. No final da década de 1960, deixou São Paulo para morar em um sítio em Campinas, onde viveu rodeada por cachorros. Dizia ouvir os mortos através de ondas de rádio. Namorou ilustres famosos. Não teve filhos. Certamente foi alvo de comentários quando, separada do marido, permitiu que este permanecesse morando com a nova companheira na mesma chácara. A imagem pública que fez de si mesma e de sua obra não abrandou nada sua história: em certo momento, divulgou sua literatura como pornográfica, contrariando o recato da universidade e a pecha de gênero literário menor.

Assim, na imprensa, quando se fala em Hilda Hilst, saltam os adjetivos “pornográfica”, “obscena”, “polêmica” e “irreverente”.

Seu legado literário não é discutido como são esgravatadas as complicações de sua vida pessoal. Na ocasião de sua morte, por exemplo, a revista *Isto É Gente* ressaltou já nas primeiras linhas: “Nunca se relacionou bem com a mãe e guardava um amor incestuoso pelo

pai, que só conheceu aos 16 anos, como revelou no texto Carta ao Pai”². Em que pesem todos os apelos próprios de um jornalismo pautado pela vida de celebridades, a matéria poderia ter destacado sua trajetória de outra maneira.³

Não somente em textos jornalísticos, mas também em outras produções culturais, a pessoa Hilda sobrepõe-se. Em 2009, uma exposição no Teatro Centro da Terra, em São Paulo, parte do projeto “Hilda Hilst O Espírito da Coisa”, propôs-se a traduzir seu “espaço íntimo”, ou seja, a casa onde morava. No texto referente à exposição, as palavras “literatura”, “escritora” ou “poeta” não apareceram. Os termos foram “textos” ou “escritos” – que, a nosso ver, confirmariam a intenção de mostrar mais as relações pessoais e informais da mulher que o ofício que coube à escritora.⁴

Apesar de diagnosticarmos a criação desse mito exuberante, as experiências de leitura das obras da poeta revelam um mundo que vai além da constelação de ideias que o nome Hilda Hilst traz consigo quando citada na imprensa ou homenageada em produções teatrais, expositivas etc. De acordo com Alcir Pécora, a fixação de uma imagem pública de Hilda Hilst como tipo excêntrico teria predominado largamente sobre o conhecimento de sua obra, comprometendo, inclusive, seu tratamento como questão literária (Pécora, 2005).

Nesse sentido, definimos como projeto a divulgação da obra e não exclusivamente da pessoa que foi Hilda Hist. A nosso ver, seria uma *estratégia de divulgação* – estratégia que possibilitaria a criação de novas relações no complexo palco em que se põe o discurso sobre a obra da escritora.

² O trecho é da *Isto É Gente*, edição nº236 de 16 de fevereiro de 2004, e foi destacado por Fábio Reynol de Carvalho ao analisar três matérias jornalísticas sobre o falecimento de Hilda Hilst, em trabalho de avaliação da disciplina *Literatura, Cultura e Sociedade - Hilda Hilst: obra e imagem*, ministrada pelo Prof. Dr. Antonio Alcir Bernardes Pécora a alunos de Mestrado em Divulgação Científica e Cultural, no Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo, Unicamp, no primeiro semestre de 2009.

³ A matéria da *Isto É Gente* cita *Presságio*, primeiro livro de poemas da autora, dizendo que, com ele, Hilda teria sido agraciada com “os mais importantes prêmios literários do Brasil e traduzida para diversos idiomas”. Entretanto, não consta que, com esse livro, ela tenha ganhado algum prêmio ou que ele tenha sido traduzido. O primeiro livro com o qual teria recebido um prêmio seria *Sete cantos do poeta para o anjo* (Pen Clube de São Paulo, em 1962). Talvez fosse interessante citar obras poéticas mais maduras como *Cantares de Perda e Predileção*, de 1983 – que, em 1984, recebeu o Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro e, em 1985, o Prêmio Cassiano Ricardo (Clube de Poesia de São Paulo) – ou a tradução de *Da Morte. Odes Mínimas*, para o francês, em edição bilíngue publicada em 1998.

⁴ Analisamos catálogos de três exposições sobre a escritora, através de ferramentas de análise do discurso de Michel Pêcheux, como trabalho de avaliação para a disciplina *Texto e Linguagem*, ministrada pela Profa. Dra. Eni de Lourdes Puccinelli Orlandi e pela Profa. Dra. Cristiane Pereira Dias, a alunos de Mestrado em Divulgação Científica e Cultural, no Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo, Unicamp, no primeiro semestre de 2009. Os catálogos analisados foram dos eventos: Hilda Hilst 70 anos (SESC Pompéia, SP, 2000); O Caderno Rosa de Hilda Hilst (CEDAE-IEL-UNICAMP, 2005) e Exercícios para uma exposição (Teatro Centro da Terra, SP, 2009).

3. Tópicos

Paralelamente a essa preocupação com a obra de Hilda Hilst, deparamo-nos com outras leituras que sugeriram, de uma forma ou outra, ideias relacionadas à divulgação artística, sua natureza e particularidade.

Colocando de lado o caso da escritora, partimos a uma lista de tópicos surgidos em nosso trajeto. De forma por vezes incompleta e caótica, levantamos questões sem a pretensão de vincular diretamente ao projeto em dissertação, em relatórios etc. Entretanto, como exercício, tentamos expô-las para que sejam cada vez mais problematizadas.

O primeiro tópico tratado aqui será a tentativa de compreender, através de Latour e Hermant (2004), como a circulação de ideias e informações desenham redes que nos permitem entender o mundo e como espaços culturais ou científicos, por exemplo, museus e bibliotecas, participam dessas redes.

O segundo tópico será adentrar na especificidade da arte, através de reflexões de François Zourabichvili, para levantar questões acerca da divulgação cultural.

3.1. *Museus, bibliotecas, exposições*

Autores a nos fazer levantar questões específicas sobre espaços de divulgação, Bruno Latour e Èmilie Hermandt, mostram como funcionam e qual o papel de instituições que servem como ambientes de divulgação e pesquisa, no artigo “Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções” (2004). Para eles, o caminho que leva o mundo à inscrição (forma) é de mediação e regulação do entendimento, verificáveis pela circulação dessa rede de “móveis imutáveis”, do qual fariam parte essas instituições, esses “gabinetes de curiosidades”.

“A informação não é um signo, e sim uma *relação* estabelecida entre dois lugares, o primeiro, que se torna uma periferia, e o segundo, que se torna um *centro*, sob a condição de que entre os dois circule um *veículo* que denominamos muitas vezes forma, mas que, para insistir em seu aspecto material, eu chamo de inscrição.” (Latour; Hermant, 2004, p. 40)

A informação (os mapas, indicações de satélites) daria a forma aos fenômenos sem o embaraço da matéria, sem ter de ‘ir lá’. Através da mediação realizada pelo veículo (uma ilustração, uma placa, um código de DNA), haveria um transporte que nos ligaria às situações, tornando lugares e objetos comparáveis.

O caráter material desse transporte predominaria sobre a relação entre os fenômenos e o entendimento que temos sobre eles: “não é inicialmente um signo, e sim o “carregar”, em

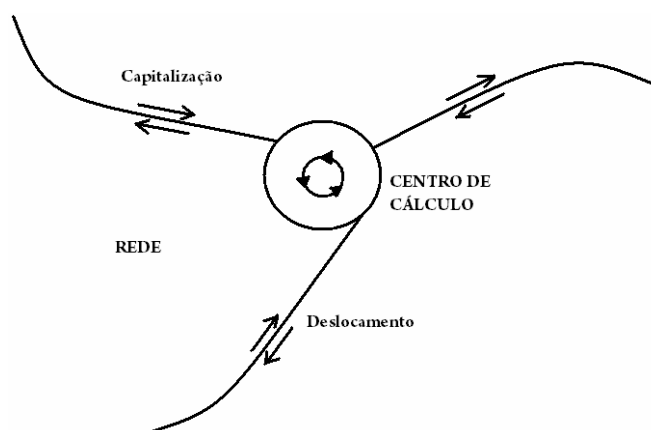
inscrições cada vez mais móveis e cada vez mais fiéis, de um maior número de matérias” (Latour; Hermant, 2004, p. 42)

Nesse deslocamento, haveria um trabalho de redução e ampliação que regularia a relação entre particularidade e universalidade relativa, entre multiplicidade e cálculo, entre continuidade e padronização. Para citar dois exemplos, o autor toma as aves na vitrine de um Museu de História Natural e os mapas.

As aves retiradas da natureza, onde voam livres, vivas e de onde são captadas pelo nosso olhar de modo espaçado e aleatório, estão mortas e em grande número quando são representadas na vitrine do museu. “A redução de cada ave se paga com uma formidável amplificação de todas as aves do mundo” (Latour; Hermant, 2004, p. 44)

Assim como no caso das aves que são empalhadas e colocadas uma ao lado das outras nos museus, os mapas dariam uma coerência ótica que torna todos os lugares comparáveis. “A coleção, o gabinete, o livro ilustrado, o relato, a biblioteca servem (...) de intérprete, de intermediário, de encruzilhada, de distribuidor, de central telefônica, de *dispatcher*, a fim de regular as relações múltiplas entre o trabalho de redução e o trabalho de amplificação” (Latour; Hermant, 2004, p. 44)

Nessas inscrições, que funcionam como veículo aos fenômenos, seria onde se exerceria diretamente o controle intelectual. Latour e Hermant estabelecem a condição de circulação nos dois sentidos, centro e periferia, das inscrições para que haja fidelidade, confiabilidade e verdade entre o representado e o representante no que chamam de “centro de cálculo”, reproduzido a seguir:



Redes de transformações fazem chegar aos centros de cálculos, por uma série de deslocamentos – redução e ampliação – um número cada vez maior de inscrições. Essas inscrições circulam nos dois sentidos, único meio de assegurar a fidelidade, a confiabilidade, a verdade entre o representado e o

representante. Como elas devem ao mesmo tempo permitir a mobilidade das relações e a imutabilidade do que elas transportam, eu as chamo de “móveis imutáveis” entre nós, para distingui-las bem dos signos. Com efeito, quando as seguimos, começamos a atravessar a *distinção usual entre palavras e coisas*, viajamos não apenas no mundo, mas também nas diferentes matérias da expressão. Uma vez nos centros, outro movimento se acrescenta ao primeiro, que permite a circulação de todas as inscrições capazes de trocar entre si algumas de suas propriedades. A coerência ótica dos fenômenos relatados autoriza de fato essa capitalização, que parece sempre tão incompreensível quanto a do dinheiro. (Latour; Hermant, 2004, p. 55)

O centro de cálculo, que entendemos ser para Latour e Hermant essa rede complexa de idas e vindas, ausência e presença, mobilidade e circulação, constante da interação entre o mundo e o conhecimento, entre o que está dentro e o que está fora dos laboratórios, museus ou bibliotecas, é onde se poderiam verificar os fenômenos e que estes se encontrariam não dentro ou fora da rede, mas através do conjunto, na mediação, na negociação prática entre os atores.

Assim, o entendimento do papel desses centros de cálculo e de que a verificação dos fenômenos se dá em sua circulação justificaria, a nosso ver, o estabelecimento de estratégias de divulgação, cuja condição é de transpor, produzindo “móveis imutáveis” de formas, matérias e inscrições.

De acordo com Latour e Hermant, é por que os laboratórios, as bibliotecas e as coleções estão ligados em um mundo que, sem eles, permanece incompreensível, que “convém mantê-los, se nos interessamos pela razão”. (Latour; Hermant, 2004, p. 63)

3.2. O jogo da divulgação

Depois de pensar a condição da divulgação na rede de transformações descrita em Latour e Hermant, partimos agora para uma reflexão sobre a divulgação de obras artísticas.

O objetivo é tentar pensar teoricamente categorias que mobilizem problemáticas da divulgação cultural.

Para isso, François Zourabichvili, no artigo “O jogo da arte”, também discute a relação do mundo e de sua racionalização, como Latour e Hermant. Entretanto, em vez de se debruçar sobre a ciência, Zourabichvili trata da relação entre o mundo (o confuso), a arte e a filosofia.

Para François Zourabichvili, é no estabelecimento da relação entre filosofia e arte que a filosofia toma uma nova consciência de si mesma ou de sua condição. Essa relação seria necessária, pois a filosofia, em busca de uma relação enunciável com o confuso enquanto tal, encontra na arte a disciplina de pensamento ao qual incumbe essa confusão sensível. Isto é, a arte propõe ao pensamento humano uma segunda via possível: “não mais do confuso ao

distinto, todavia, do confuso ao confuso, em uma operação que a eleva em sua própria perfeição (uma “clareza” que lhe é própria)”. (Zourabichvili, 2007, p. 98-99).

Essa operação incluiria uma dose de resistência que, fruto da identificação/filiação deleuziana de Zourabichvili, consistiria em uma recusa à submissão – através de uma dissidência imprevisível, não de uma oposição frontal.⁵ Uma das conclusões é a de que a arte se aplicaria àquilo que na condição da filosofia resiste à filosofia.⁶

Se fizéssemos uma analogia entre a relação arte/filosofia pensada por Zourabichvili e uma relação obra/divulgação, poderíamos dizer que a obra literária aplica-se àquilo que na condição da divulgação resiste à divulgação – assim como a arte aplica-se àquilo que na condição da filosofia resiste à filosofia.

Portanto, nessa perspectiva, não se pode dizer que determinada divulgação de uma obra, por pior que se apresente, seja capaz de destruí-la por completo. Isso porque a obra de arte escaparia, resistiria, sendo irredutível a si mesma.⁷

Assim, a pergunta que se impõe é como divulgar literatura em espaços expositivos, se a obra literária (como outras manifestações artísticas) resiste à divulgação.

Zourabichvili traz o conceito de jogo – vindo de Kant e Schiller – que seria a capacidade mediadora de transformação das determinações passivas em determinações ativas, da existência do homem tornando-se humana. Essa transição suporia uma indeterminação. Essa indeterminação não seria a supressão das determinações, mas a capacidade de jogar livremente com elas.

Esse jogo seria objeto da esfera da criação:

“Entendo por isso que o lugar e a silhueta das determinações que nos encadeiam não são dados, mas sempre devem ser descobertos, reconhecidos e circunscritos. De tal modo que não

⁵ “Quanto a Deleuze, toda sua concepção do ato de pensar consiste em articular a relação entre o signo sensível e o conceito com a neutralização perversa que não consiste em refutar, ou em reverter uma situação, seja ela teórica ou prática, mas em “fazê-la fugir”, isto é, conceber a verdadeira afirmação no suspenso da oposição do sim e do não e a neutralização das alternativas que distribuem um campo de possíveis ou de significações – lá onde as linhas de fuga preservam zonas ditas de indistinção ou de indeterminação (aquilo que chamo de método de perversão – e não de subversão – conforme à concepção deleuziana de perversão”. (Zourabichvili, 2007, p. 104)

⁶ Os momentos principais do artigo em questão de Zourabichvili são:

1. a confusão sensível como aquilo que resiste à filosofia;
2. o jogo como princípio de resistência próprio à arte;
3. a extensão desse princípio à filosofia, que, por sua vez, torna-se resistente;
4. a resistência a si como jogo sempre específico e critério discriminante do verdadeiro jogo (Zourabichvili, 2007, p. 108)

⁷ Gilles Deleuze e Félix Guattari dizem que a arte conserva e se conserva em si: “O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos”; “As sensações, perceptos e afectos são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido” e “A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si”. Além disso, afirmam que ela também é independente do autor: “Ela é independente do criador, pela auto-posição do criado, que se conserva em si”. (Deleuze; Guattari, 1992, p. 213)

há jogo em geral ou gesto universal de suspender, mas o jogo suspensivo é sempre o objeto de um tato e de uma invenção específica que devem poder ser descritos” (Zourabichvili, 2007, p. 106)

Como em todos os jogos, haveria regras e apostas. As regras seriam a forma:

Como você confronta os heterogêneos? Que regra você inventa? Que regra garante que cada termo não permaneça separado na sua conjunção com o outro, que não há simples choque, mas contaminação? (...) Com efeito, a obra só nos faz jogar quando estamos submetidos a uma regra; sem isso ela apenas é agitação de termos heterogêneos, espécie de coqueteleira para determinações puras entregues como tal. Essa regra nada mais é que a forma. (Zourabichvili, 2007, p. 107)

Não haveria nada que garantisse uma jogada certa. Por isso, as apostas seriam incluíveis a todo projeto de criação. Nas palavras de Zourabichvili, “há sempre o perigo de que a jogada aparentemente certa não passe de uma pseudo-jogada, e o jogo, de uma ilusão convencida de que se está jogando.” (Zourabichvili, 2007, p. 107)

Além das regras e das apostas, haveria as partidas. A obra se refaria a cada vez que enfrentasse seu destinatário. (Zourabichvili, 2007, p. 108)

Em suma, a categoria do jogo como princípio de resistência próprio à arte e a resistência a si (reconhecimento que a arte oferece através da relação tátil com nós mesmos) como jogo sempre específico e critério determinante do verdadeiro jogo são centrais nesse artigo de Zourabichvili.

A noção filosófica do tratamento dado às determinações pelo filósofo de que haja contaminação dos elementos e não choques frontais e agitações inócuas são potenciais para a reflexão do como “jogar”, de como atuar na divulgação cultural, a nosso ver.

Enquanto isso, a positividade de resistência contida em sua teoria é bastante controversa. Jacques Rancière, por exemplo, explica que Jean-François Lyotard tira conclusões sobre a resistência completamente distintas das que tira Deleuze (este para quem a obra de arte é “um monumento que fala ao futuro”) frente a Kant. Para Lyotard, “esse sonho de uma humanidade senhora de si não é apenas ingênuo, mas criminoso. É ele que se realiza no genocídio nazista. (...) A resistência da arte consiste, assim, em produzir um duplo testemunho: testemunho da alienação inultrapassável do humano e testemunho da catástrofe que surge da ignorância dessa alienação” (Rancière, 2007, p. 139)

Infelizmente, a discussão de pensar se a arte resiste, se tem alguma função ou não, é um pano de fundo extenso demais para nos envolvermos aqui.

4. Conclusão

Divulgar é vulgarizar. Divulgar é mediar.

Sempre que o conceito de divulgação vem à tona, tenta-se refutar o senso-comum que traz o efeito de “tornar de má qualidade”. Ora ou outra, aparece um jornalista ou um curador para destacar a conotação positiva do termo (vulgarizar no sentido de “tornar público”), remetendo à expressão francesa *vulgarisation scientifique*. A morte ou destruição de uma obra, entretanto, sempre quando mediada, é um espectro que assombra todo projeto de divulgação.

Buscamos traçar algumas visões que não tratam diretamente deste tema, porém, que nos auxiliaram a pensar nas resistências, limites e possibilidades da divulgação. Que nos fizeram ampliar o escopo teórico em que circula o divulgador e seus fantasmas.

Concluimos que, por exemplo, em exposições sobre obras literárias, a divulgação não é capaz de destruir uma obra, que é irreduzível em si. É capaz, sim, de criar relações no palco complexo do discurso que geram redes de conceitos, próprios das escolhas com as quais os produtos de divulgação foram estruturados.

Não só em um museu de peças antigas ou de história natural, mesmo nas exposições que se utilizam de tecnologias diversas, *hands-on-science*, há construção de sentidos por meio de diferentes suportes – através de deslocamentos constantes. A perspectiva material de Latour e Hermant, ao analisar o trabalho de ampliação e redução nas bibliotecas, laboratórios e museus, nos auxilia a tentar nessa fase inicial do trabalho compreender, justificar e estabelecer estratégias para a divulgação científica e cultural em espaços expositivos.

No âmbito específico da divulgação de obras artísticas, o jogo descrito por Zourabichvili aponta categorias e formas de lidar com as determinações que convêm ao trabalho do divulgador. Na prática, entretanto, a busca da forma que efetivamente entre no jogo será, como ele mesmo afirma, “objeto de um tato e de uma invenção específica” (Zourabichvili, 2007, p. 106).

O incômodo permanece: se a literatura resiste ao jogo da divulgação, como jogar? No plano teórico, quais categorias poderiam nos auxiliar nesse projeto com Hilda Hilst, cuja prosa enceta séries de elementos próprios como anarquia de gêneros, múltiplas vozes que se apropriam de cenários do fluxo, personagens incompletas, anti-narradores etc?

Contaminações, fragmentos, metamorfoses. Perversão e não oposição frontal. O trabalho de conceber instalações sobre a obra literária de Hilda Hilst, num escopo interdisciplinar, permite-nos participar dessa reflexão sobre o jogo da divulgação. Uma aposta

na obra literária de Hilda Hilst e nas experiências de leitura de sua prosa que suscitam o enfrentamento a fantasmas e o encontro doloroso com o nada, com o oco.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Prismas. Crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed.34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 1992. p 213- 255.
- HILST, Hilda. **Qadós**. São Paulo: Edart, 1973.
- JR., Dirceu Alves. País perde Hilda Hilst. **Isto É Gente**, edição nº236 de 16 de fevereiro de 2004. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoegente/236/aconteceu/index.htm> – Acesso em: 09/02/2010
- LATOUR, Bruno; HERMANT, Èmilie. Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções. In: PARENTE, André. (org) (2004). **Tramas da rede**. Porto Alegre: Sulina, 2004, p. 39-63.
- PÉCORA, Alcir (2005) **hilda hilst: call for papers**. Disponível em: http://www.germinaliteratura.com.br/enc_pecora_ago5.htm. Acesso em: 1/10/2008.
- RANCIÈRE, Jacques. Será que a arte resiste a alguma coisa? In: LINS, Daniel (org). **Nietzsche e Deleuze. Arte e resistência**. Simpósio Internacional de Filosofia, 2005. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.
- VERGARA, Moema de Rezende. Ensaio sobre o termo “vulgarização científica” no Brasil do século XIX. In: **Revista Brasileira de História da Ciência**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 137-145, jul/dez 2008. Disponível em: http://www.mast.br/arquivos_sbhc/352.pdf. Acesso em: 30/10/2009.
- ZOURABICHVILI, François. O jogo da arte. In: LINS, Daniel (org). **Nietzsche e Deleuze. Arte e resistência**. Simpósio Internacional de Filosofia, 2005. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.